

BEVÆGELSENS MØNSTER

- DET MODERNE SUBJEKTS SKÆBNE I

HERMAN MELVILLES

MOBY DICK

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING.....	p.1
1. ROMANENS HISTORISKE VÆSEN.....	p.10
2. REJSENS TEMA.....	p.19
2.1 Rejsens mytologi.....	p.19
2.2 Rejsens labyrint.....	p.27
2.3 Rejsens tid.....	p.32
3. NED I MALSTRØMMEN – AHAB OG DET MYTISKES GENKOMST.....	p.37
3.1 Mytens genkomst.....	p.37
3.2 Narcissismens malstrøm.....	p.42
3.3 Ideologiens fantasme.....	p.51
4. ”CALL ME ISHMAEL”.....	p.58
4.1. Ishmaels æstetiske projekt.....	p.59
4.2. ”A careful disorderliness..”.....	p.64
4.3 Flugtpunkter.....	p.69
5. AFRUNDING og PERSPEKTIVERING.....	p.77
ENGLISH SUMMARY.....	p.83
LITTERATURLISTE.....	p.86

En stor tak til:

Gitte Jørgensen for forside-layout; Mette Brønserud Larsen for rammende kritik; Lis Helmer Larsen for moralsk og materiel støtte; Sille Vejlbj for engagement og uendeligt tålmod; Tue Witt for streng, men retfærdig respons; og mange andre for den gode vilje.

Glæden ved et metafysisk system, den tilfredsstillende, vi føler, ved at se verden åndeligt indordnet og reguleret i en logisk afsluttet og harmonisk, i sig selv hvilende tankebygning, er fornemmelig af æstetisk art. Den er af samme oprindelse som den glæde og den høje, i grunden altid rene tilfredsstillende, kunsten skænker os, når den skaber orden og form og gør livet gennemskueligt

og overskueligt for os. (Thomas Mann in Schopenhauer, p.9)

INDLEDNING

Den amerikanske forfatter Herman Melvilles (1819-91) litterære karriere tager sin begyndelse, da han i 1844 vender hjem til USA efter fem år på søen. De følgende år udgiver han i hastig rækkefølge en række romaner (*Typee* (1846), *Oomo* (1847), *Mardi* (1847), *Redburn* (1849), *White-Jacket* (1849), *Moby Dick* (1851)) som alle baserer sig løst på forfatterens maritime erfaringer. *Moby Dick* bliver et overgangsværk i Melvilles forfatterskab, som den sjette af i alt elleve romaner, og som den foreløbigt sidste roman, hvor Melville tager udgangspunkt i sørejsen som narrativt scenario (senere følger den posthume roman *Billy Budd*). Men som overgangsværk markerede *Moby Dick* også afslutningen på Melvilles personlige succes som forfatter. Hvor de tidligere romaner havde ramt samtidens smag for rejsefortællinger, og sikret forfatteren en vis indkomst og anerkendelse, viste *Moby Dick* sig at være et kommercielt selvmord. Anmeldelserne var blandede, og romanen fandt aldrig et publikum i sin samtid. Den blev hurtigt glemt, og forsvandt op på børnebogshylderne, hvorfra den kun udbredtes i stærkt forkortede, illustrerede udgaver. Historien om *Moby Dick* lever således i høj grad op til den klassiske fortælling om det misforståede mesterværk.¹ En del anmeldelser angreb romanen for dens "amoral" - dens omfattende falliske symbolik, og respektløse omgang med de kristne dogmer; men hovedparten af kritikken rettede sig mod værkets form, hvor de realistiske beskrivelser af hvalfangstens verden og den narrative suspense konstant brydes af lige dele metafysiske abstraktioner, fabulerende sidespring og endeløse boglige digressioner. Resultatet blev en excentrisk form, som sprængte alle romangenrens konventioner i, hvad der ansås for en kaotisk stilforvirring. I to kommentarer hedder det således:

"All the rules which has hitherto been understood to regulate the composition of works of fiction are despised or set at naught." [...] "there is not method in his madness; and we must pronounce the chief feature of the work a perfect failure, and the work inartistic." (Stern [2], pp.9 &13)

¹ I "Early Reviews of *Moby Dick*" (Stern [2], pp.1-19) søger H.W. Hetherington dog at modificere den "rejection legend" (p.1). som omgiver *Moby Dick*. Selv om romanen ved sin udgivelse visse steder blev mødt med forbehold, og visse steder endog med nådesløs, antagonistisk kritik ("*trash belonging to the worst school of Bedlam literature*" [...] "*not worth the money asked for it, either as a literary work or as a mass of printed paper*"; pp. 12 & 18) fremhæver Hetherington, at det mest påfaldende ikke er de blandede anmeldelser, men den efterfølgende tavshed og glemsel. I de første 25 år efter romanens udgivelse sælges der således under 4.000 eksemplarer af *Moby Dick*, kommentarer til Melvilles forfatterskab nævner end ikke romanen, og i en nekrolog over Melville fra 1891 optræder den som én blandt *..a number of stories which were published more for private than for public circulation.* (p.16)

Jf. Higgins & Parker (ed.): *Herman Melville – the Contemporary Reviews*, pp.351-416, for en oversigt over den samtidige reception af *Moby Dick*.

I dag er det almindeligt anerkendt, at Melville med denne ”perfect failure” havde skabt en moderne æstetisk form og erfaring, som endnu i dag vanskeligt lader sig indfange og sammenfatte.

Siden sin genopdagelse fra børnebogshylderne i starten af 1900-tallet har *Moby Dick* således opnået klassikerstatus, og har affødt et større bibliotek af analyser, kommentarer, og anden eksegetisk respons. En udfordring for læsningen af *Moby Dick* er derfor at forholde sig til værkets reception – og ikke mindst omfanget af denne reception. Jeg vil ikke hævde at være trængt til bunds i dette bibliotek, og selv om visse læsninger har givet afgørende inspiration til dette speciale, vil det ikke være målet at opsummere romanens samlede receptionsfelt. Dette felt er så omfattende, at det hverken er muligt at sige, hvad receptionen har sagt, i en udtømmende gennemgang, eller at sige noget, den ikke har sagt, i fremdragelsen af revolutionerende nye pointer. Men et gennemgående træk, som dog bør fremhæves, er dominansen af et i dobbelt forstand amerikansk perspektiv. For det første derved, at Melvilles roman fortrinsvis er blevet kanoniseret som klassiker inden for en amerikansk litteraturkritik; for det andet fordi receptionen er præget af en kulturhistorisk optik, hvor *Moby Dick* læses i tæt relation til værkets amerikanske kontekst.²

Ved sin udgivelse i 1851 skrives *Moby Dick* ind i, hvad der er blevet betegnet som "The American Renaissance"³, en amerikansk guldalder, præget af økonomisk vækst og liberalisering af de kulturelle institutioner. Der er tale om en historisk transitionsfase: kontinentet var blevet endeligt erobret, og det amerikanske samfund bevægede sig fra en nybyggerkultur til et moderne, industrielt demokrati. En bevægelse, som indledte den mest intensive moderniseringsproces i verdens historie, hvor USA på under hundrede år forvandlede sig fra et ruralt pionersamfund til en teknologisk supermagt. Den amerikanske overgang til det moderne var, som F.O.Matthiessen fremhæver i sit klassiske værk om *The American Renaissance*, præget af en kulturel vækkelse, hvor man stræbte mod formuleringen af et grundlag for en særegen amerikansk identitet. Og dette nationale identitetsprojekt havde en markant, litterær dimension. Den amerikanske renaissance var også en litterær guldalder, der frembragte amerikanske hovedværker som Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter* (1849), Walt Whitmans *Leaves of Grass* (1855) og – naturligvis - Herman Melvilles *Moby Dick* (1851), og hvor den tidlige amerikanske litteratur stod i et stærkt epigonisk forhold til den europæiske tradition, opstod der i perioden en *calling for the great*

² Der er naturligvis også undtagelser fra denne kulturhistoriske optik. Som eksempler herpå kan nævnes Paul Brodtkorbs *Ishmael's White World*, som udfolder en fænomenologisk inspireret læsning af *Moby Dick*, og E.A.Drydens *Melville's Thematics of Form*, hvor der fokuseres på romanens selvtematisering som lukket, æstetisk konstruktion. Brodtkorbs perspektivrige læsning vil udgøre en løbende inspirationskilde for de følgende læsninger, mens Drydens bog vil blive inddraget i den afsluttende analyse af Ishmaels karakter.

American novel (Levin, p.202), en forventning om et særegent amerikansk mesterværk, hvis form var kommensurabelt med den kulturelle erfaring.⁴ Og i litteraturhistoriens retrospektive konstruktioner er *Moby Dick* af mange blevet set som svaret på dette krav, som produktet af en epoke, der så at sige var svangert med et amerikansk mesterværk. Et genkommende træk i receptionen er således karakteristikken af *Moby Dick* som moderne, amerikansk epos.⁵ Den episke form kan sige at indebære en dobbelt struktur. På den ene side en encyklopædisk struktur, hvor værket søger at favne en kulturhistorisk epokes samlede erfaringshorisont.⁶ Denne struktur træder tydeligt frem i *Moby Dicks* overvældende rigdom af temaer, symboler, intertekstualiteter, og historiske og kontekstuelle referencer.

Tony Tanner beskriver således *Moby Dick* som et æstetisk *multivers*⁷, der skaber en lang række distinkte, partielle verdner i sin form (cetologiens verden, litteraturens verden, mytens og religionens verden, politikens verden etc.), som forbindes på utallige niveauer i romanens tekstur. Det skaber:

...an extraordinary feeling of totality - of immensity, range, inclusiveness - in "Moby Dick". The simple geographical vastness is unmissable, but the oceans of history are trawled as well. [...] All this enter the book through analogy, the equivalent of the epic simile by which the epic poet gradually draws the circumambient universe and the preclusive ages to amplify his particular narrative. [...] Melville wants the whole world in - particularly the human world. (Tanner [1], pp.63 & 64)

Men det episke genreprædikat implicerer også hvad man kunne kalde en mytisk struktur, hvor værket som æstetisk totalitet skulle artikulere et samlende, kulturelt identitetsgrundlag. Dette speciale

³ Som med alle retrospektive epokale konstruktioner, er det ikke muligt at foretage nogen præcis historisk afgrænsning af den amerikanske renæssance, men den kan løst dateres til at strække sig fra 1830erne, fra udgivelsen af R.W.Emersons første essays (mere herom i det følgende) frem til den amerikanske borgerkrig i 1865.

⁴ Herman Melville deltog også med patriotisk glød i denne "calling". I essayet "Hawthorne and his Mosses" skriver Melville i en begejstret anmeldelse af kollegaen Nathaniel Hawthorne: *Believe me, my friends, that men not very much inferior to Shakespeare, are this day born on the banks of Ohio. (American Reader, p.2206)* Essayet er skrevet kort før færdiggørelsen af *Moby Dick*, og trods Melvilles ros til Hawthorne, omtales det amerikanske mesterværk som et fremtidigt værk. Det er derfor nærliggende at læse Melvilles profetier som forventninger til hans eget kommende mesterværk. "Hawthorne and his Mosses" udgør som sådan et interessant, biografisk materiale til studiet af *Moby Dick*. Når det ikke inddrages yderligere i herværende diskussion er det, fordi essayet er holdt i en flydende, poetisk stil, som gør det stærkt flertydigt, og brugbart som bevisførelse for ethvert standpunkt. For to kontrasterende læsninger af essayet, jf. Matthiessen, p.186 og Dryden, pp.18-21

⁵ *"Moby Dick" is an American epic; so far it seems to be the American epic. (Chase, p.101) If ever there was a moment when the New World might have been expected to generate its own epic and myth - in effect to find its own Homer - it was surely around 1850. (Tanner [1], p.63)*

⁶ *Each major culture, as it becomes aware of itself as a separate entity, produces an encyclopedic author, one whose work attends to the whole social and linguistic range of his nation, who makes use of all the literary styles and conventions known to his countrymen. (Mendelsohn in Moretti, p.4)*

⁷ Tanner [1], p.65

vil imidlertid forholde sig polemisk til forestillingen om, at *Moby Dicks* episke undergangsfortælling skulle rumme en sådan ”moral truth”, en overgribende, kulturel sandhed.⁸

Som overgangsværk til det moderne rummer *Moby Dick* derimod en radikal splittelseserfaring, som dementerer muligheden for et sådant grundlag: *Moby Dick* er et værk, som afsøger den æstetiske erfarings og fortællings muligheder i en moderne verden, som har mistet sin immanente meningssammenhæng. Målet for dette speciale vil være at føre denne problematik tilbage til subjektets tema i *Moby Dick*. Dette tema vil blive belyst gennem en analyse af de to karakterer i romanen, som gives tilstrækkelig deskriptiv fylde til at udgøre afrundede portrætter, nemlig kaptajn Ahab og fortælleren Ishmael. Analyserne vil tage udgangspunkt i en tæt relation mellem form og subjektproblematik, ud fra den tese, at Ahab og Ishmael repræsenterer to modsatrettede erfaringsperspektiver, som sammen er bestemmende for romanens form. De to perspektiver kan således defineres som romanens to bærende kompositionelle principper: Ahab er plottets centralgestalt, da romanens narrative bevægelse udfoldes omkring Ahabs hævnprojekt, og kaptajnens hævnbegær bliver katalysator for romanens narrative begær; fortælleren Ishmael er diskursens centralgestalt, da romanen form finder sit udspring i Ishmaels bevidsthed, som en subjektiv, sproglig iscenesættelse. Det vil være min pointe, at disse formbærende subjektpositioner reflekterer *Moby Dicks* ambivalente litteraturhistoriske status, hvor værket tager sit udspring i en romantisk optik og formsprog, men samtidig tenderer mod gestaltningen af en moderne narrativ form, blandt andet i et opgør med R.W.Emersons amerikanske romantik.

Specialet vil forløbe som følger:

I specialets første kapitel, ”**Romanens historiske væsen**”, vil jeg præsentere specialets primære teoretiske perspektiv, nemlig den historiefilosofiske teori for romanens genre, som Georg Lukács fremsætter i *Theorie des Romans*. Lukács karakteriserer romanen som den særegne æstetiske form for en moderne verden, som med tabet af en transcendent meningsimmanens er karakteriseret ved en splittelse mellem verden og bevidsthed, ideal og virkelighed. Romanen bringer denne sprængte verden til erkendelse i en enhedslig, narrativ form, der kan karakteriseres som en "ironisk totalitet", som en form, som gestaltes i en selvrefleksiv ambivalens mellem gestaltningen af en æstetisk totalitet, der udtrykker en afrundet erfaring, og bevidstheden om denne totalitets manglende forankring i en moderne, kontingent verden.

Og for Lukács er romanens ironiske totalitet per se en biografisk form, som er uløseligt knyttet til det moderne subjekts problematik. Et subjekt, som har mistet sin forankring i en identitetsgivende

⁸ Her tænkes primært på værker som R.Chases *Herman Melville*, F.O.Matthiessens *The American Renaissance* og

orden, og er blevet fremmedgjort fra verden som isoleret inderlighed. Dette subjekts liv må derfor tage form af en rejse, et søgen mod realisering af sine bestemmelser, og det er denne søgen, som bliver temaet for romanen, der gestaltes i et betingelsesforhold mellem form og subjekt: med fraværet af en objektiv meningsimmanens lader den moderne virkelighed sig kun bringe til erkendelse gennem romanheltens perspektiv og projekt. Men det er også kun gennem romanens repræsentation, at den moderne eksistens lader sig anskue som en afrundet, immanent meningsfuld erfaringsproces. Lukács' romanteori vil blive brugt som et værdifuldt perspektiv i belysningen af det symbolske erfaringsrum, der fremstilles i *Moby Dick*. Men i analysen af de to subjektpositioner vil det samtidig blive påvist, hvordan Melvilles roman overskrider visse romantiske implikationer i Lukács' teori.

Kapitel 2, ”**Rejsens tema**”, vil fungere som et overgangskapitel, der forbinder teori og subjektanalyser. I Melvilles rejseroman eksponeres rejsens bevægelse som den symbolske livs- og erfaringsmodus for den moderne eksistens, og kapitlet vil gennem en undersøgelse af rejsens konnotationer skitsere den moderne erfaringshorisont, der udgør grundlaget for de to subjektive identitetsprojekter. Et genkommende tema for denne undersøgelse vil være den flertydige symbolik, der knytter sig havets flydende topografi. Kapitlet vil falde i to afsnit:

Først vil jeg fokusere på rejsens amerikanske karakter i romanen, hvor subjektet søger sine bestemmelser i en transgression af de samfundsmæssige rammers fikseringer. Identiteten knyttes her til et romantisk frihedsbegreb, hvor sørejsen skildres som en emanciperende bevægelse, der åbner et ekspansivt erfaringsrum for subjektet. En skildring, hvor *Moby Dick* også rummer komponenterne til et billede af rejsen som kollektiv, amerikansk mytologi. Men i det andet afsnit vil jeg påvise, hvordan dette billede overskrives i en fremstilling af den oceaniske verden som et fremmed, meningstomt eksistensrum, i hvis tomme tegn subjektet ikke kan aflæse sin bestemmelse, men al erkendelse tværtimod forbliver kontingente symboliseringer, som kastes tilbage på subjektets relative optik. Med denne splittelseserfaring udhules de konnotationer om progression og ekspansion, der knytter sig til rejsen som subjektivt erfaringsprojekt, og rejsen bliver en flydende, labyrintisk bevægelse uden mening og retning, som ikke rummer potentiale for et afrundet erfaringsperspektiv. *Moby Dick* bliver her et overgangsværk, idet den metaforisk beskriver rejsen inden for rammerne af et klassisk identitetsprojekt, men samtidig rummer en moderne erfaring, som tømmer denne rejse for sine idealistiske og teleologiske præmisser.

Det er på denne baggrund, at romanens to formgivende subjektprojekter udfolder sig.

Specialets tredje kapitel, ”**Ned i malstrømmen – Ahab og det mytiskes genkomst**”, vil beskrive Ahab som plottets centralgestalt, idet fortællingen tager form omkring Ahabs hævnmission. Kaptajn Ahab bryder den moderne inertie ved at indstifte et metafysisk projekt, hvori han finder sin bestemmelse. Et projekt, som i sin monomane fiksering af begæret i den hvide hval som sublimt objekt også fikserer den labyrintiske rejse i en lineær, viljestyret bevægelse frem mod slutmålet. Og Ahabs hævnbegær, som også former fortællingens narrative begær, rummer også en ideal fordring om et erfaringens slutpunkt, som subjektets begær efter at transcendere den moderne verdens provisoriske kontinuum og hele sin amputerede eksistens, ved at trænge bag den materielle verdens gådebilleder, og anskue sit væsen i en bagvedliggende værensgrund.

Men Ahabs projekt er samtidig båret af vanviddets logik, som en solipsistisk hengivelse til en rent indre, abstrakt sandhed. Dette vil jeg relatere til den idealismekritik, som gennemsyrrer *Moby Dick*, som en narcissisme, der tømmer såvel indre og ydre verden for liv. En kritik, som anskueliggøres med malstrømmens entropiske, implosive proces, der i romanen sættes som bevægelsesmetafor for Ahabs selvdestruktive projekt. Kapitlet vil her tematisere mytens ambivalente status i romanen. Ahab præsenteres metaforisk gennem et bredt mytisk register, som repræsentant for en remytologisering af erfaringen. Men myten har mistet sit objektive korrelat i en moderne verden, og i sin insisteren på en rent subjektiv mytologi fremstår Ahab på denne baggrund som en anakronistisk karakter. Men samtidig beskrives Ahab metaforisk som repræsentant for en moderne magtfigur, der trods sit åbenlyse vanvid gør sig til enerådig hersker over skibets sociale verden, og implementerer sin mytiske sandhed som den fælles virkelighedstolkning, der determinerer rejsens og fortællingens bevægelse. Et paradoks, der peger på mytens ideologiske potentiale i en moderne virkelighed: myten rummer en kollektiv fascinationskraft, idet den tilbyder en totaliserende forståelse af eksistensen. Som overgang til det følgende kapitel vil jeg afslutningsvis kort vende tilbage til Georg Lukács.

Herefter vil jeg i det afsluttende kapitel, ”**Call me Ishmael**” tage udgangspunkt i Ishmaels dobbelte rolle som overlever og fortæller – og forbindelsen mellem disse roller. Når Ishmael overlever den afsluttende undergang, er der også tale om en symbolsk, historisk overgang til en mere moderne erfaringsposition. En position, som er uløseligt knyttet til sproget, idet fortælleren Ishmaels identitet finder sin ”iskriftsættelse” gennem hans erfaring i og gennem den sproglige praksis. Men denne position bygger på en radikal erfaring af verdens mangel på meningsimmanens, og Ishmaels position repræsenterer derfor ikke en stræben efter virkeliggørelsen af sine idealer, men bygger tværtimod på en indsigt i idealets tomhed. Som fortællende subjekt bliver Ishmael erfaringsperspektiv knyttet til romanens gestaltning som en æstetisk egenverden, der konstitueres i sin afstand til verden, som en

lukket, leksikalsk konstruktion. Men Ishmaels position rummer samtidig en åbning mod en erkendende omgang med verden. En omgang, der lader sig definere som tentativ, relativistisk udforskning, der tager udgangspunkt i splittelsen som grundlag for afsøgningen af et ekvilibrium med verden. Min analyse af Ishmael vil selv have en tentativ karakter, da Ishmaels identitet antager aldrig en fast form i romanen, men forbliver en flydende, ubestemmelig subjektivitet. Ishmaels karakter repræsenterer derfor heller ikke nogen fast aftegnet position, men aftegner nærmere nogle flugtpunkter for en moderne subjektiv positionering. Disse flugtpunkter udgør to modsatrettede tendenser i Ishmaels karakter – mod den beskyttede autonomi og mod den sociale investering – som jeg vil belyse afslutningsvis.

Specialets analytiske perspektiv, som skitseret i det ovennævnte, indebærer tilsyneladende et logisk problem. På den ene side fremstilles *Moby Dick* som et sprogligt produkt af Ishmaels bevidsthed, hvorved romanens repræsentation og erfaring bliver uadskillelig fra den subjektive fortælleposition. Men på den anden side hævdes romanen også at rumme en ”objektiv” erfaring, som udgør et fælles grundlag for de to karakterers projekter. *Moby Dick* er ganske vist en bevidsthedsroman, men den er ikke del af den fænomenologiske mimesis, som bliver fremherskende i 1900-tallets roman. Romanens fortællinger om subjektet er også subjektive fortællinger, idet begge karakterer positionerer sig gennem en narrativ fortolkning af den ydre virkelighed. Ahab indsætter sig selv som centralgestalt i en mytisk fortælling, som offer for en metafysisk konspiration, mens Ishmaels fortælling er udtryk for en uophørlig, narrativerende fortolkning. Og begge disse narrative fortolkninger har en totaliserende karakter, hvor den omgivende virkeligheds forekomster og hændelser reduceres til komponenter i subjektets symbolske konstruktion. De to positioner bliver derved også komplementære instanser i tekstens økonomi, idet den fulde konsekvens af den ene position devaluerer og absorberer den anden positions status. Med Ahabs determinering af rejsens bevægelse og hegemoniske kontrol over skibets besætning bliver Ishmael blot et passivt offer for og vidne til Ahabs projekt; men med Ishmaels autoriale kontrol over fortælleuniverset reduceres Ahab til en litterær gestalt i Ishmaels iscenesættelse. Jeg vil dog hævde, at en sådan ensidig optik ville være stærkt reduktionistisk, idet *Moby Dicks* komplekse og ambivalente, moderne erfaring netop kommer til udtryk i sameksistensen af de to protagonisters perspektiver, som to modsatrettede subjektive erfaringsformer, der sammenholdes i en spændingsfyldt enhed i værkets æstetiske totalitet.

Denne tematik vil også blive taget op i ”**Afslutning og perspektivering**”, hvor jeg, efter en kort opsummering af specialets centrale pointer, vil søge at uddybe de to karakterers ambivalente relation og status i tekstens økonomi.

Når dette speciale har fået titlen ”Bevægelsens mønster” er det fordi specialets læsninger vil orientere sig omkring bevægelsen som en grundfigur for *Moby Dick*, hvor bevægelsen bliver generaliseret til selve livets modalitet, *Melville tries to create an image of life itself as a ceaseless creation*. (A.Kazin in Sterne [2], p.52) Bevægelsen tematiseres desuden på flere metaforiske niveauer i Melvilles rejseroman, hvor rejsen fremstilles i en modsætning mellem det fikserede og det flydende, mellem den sociale ordens fastlåsning af subjektet over for bevægelsen som emanciperende kraft. Denne modsætning går igen i de to subjektprojekter, med Ahabs monomane fiksering af rejsens bevægelse, og Ishmaels relativistiske flow, der unddrager sig alle fikseringer og bestemmelser. Men ”Bevægelsens mønster” henviser også til *Moby Dicks* symbolverden, hvor alting flyder sammen og fra hinanden i en gigantisk sammenvævning i skriftens tekstur. Og *Moby Dick* er i dobbelt forstand en overvældende kompleks roman. For det første i form af en ekstensiv kompleksitet, som kommer til udtryk i romanens voluminøse omfang og encyklopædiske rigdom af referencer. Men *Moby Dick* rummer også hvad man kunne kalde en indre, metodisk kompleksitet, i form af en radikal semantisk labilitet, hvor alle begreber og temaer afsløres som reversible. Romanens overvældende symbolrigdom indbyder til eksegetiske læsninger, men disse symboler lader sig aldrig samle i stabile betydninger. Som en roman, hvis bærende tema er jagten på en oplyst sandhed og bestemmelse, reflekterer *Moby Dick* i sit formsprog på radikal vis relativiteten og ubestemmeligheden som erkendelsens vilkår.

Det er også blevet et rituelt udgangspunkt for enhver læsning af *Moby Dick* at gøre knæfald og bekende sin afmagt over for denne betydningsrigdom. Alle læsninger må uundgåeligt, for at kunne fastholde analysens krav om en afgrænset optik og forholdsvis entydige pointer, udsætte den læste tekst for en ”amputerende” kompleksitetsreduktion. Men dette dilemma gør sig i prægnant gældende i tilgangen til *Moby Dick*, hvor en læsning, som med analytisk stringens søger at fremlæse et entydigt mønster i værkets tekstur, er utilfredsstillende i relation til en roman, hvor undergravningen af enhver begrebsmæssig stringens ikke blot er en litterær effekt, men selve den litterære hovedstrategi. Men samtidig vil en læsning, som søger at holde sig kongruent med denne strategi, uundgåeligt forvilde sig ind i romanens relativistiske labyrint af spejlinger og analogier.

Også denne læsning gør derfor knæfald. Jeg håber dog at forsone mig med (ikke overvinde) dette dilemma ved at inddrage denne kompleksitet i mine læsninger, i sammenhæng med den subjektive etik, der kommer til udtryk i Ishmaels fortælling. Det er således ganske i romanens ånd at bekende sit projekts ufuldstændighed, og som Ishmael forgæves påkalde sig det menneskelige arbejdes fire prosaiske musen:

But I now leave my cetological system standing thus unfinished [...] For small erections may be finished by their architects, grand ones, true one, ever leave the copestone to posterity. God keep me from ever completing anything. This whole book is a draught – nay, but the draught of a draught. Oh Time, Strength, Cash, and Patience! (p.241/kpt.32)

Til slut en teknisk note: henvisninger til refererede eller citerede værker vil blive foretaget med forfatternavn. Er der benyttet flere værker af samme forfatter, er disse nummererede i litteraturlisten, og dette nummer vil blive anført i henvisningerne. En undtagelse herfra er henvisninger til passager i *Moby Dick*, hvor der, som vist i det ovenstående, blot vil blive angivet side- og kapitelnummer. Jeg har i dette speciale benyttet Penguin Books' kommenterede udgave af *Moby Dick*. Referencer til disse kommentarer vil blive anført som "Commentary".

ROMANENS HISTORISKE VÆSEN

Det er inden for genreteorien come il faut at definere romanen som knyttet til moderniteten (i bred forstand), som den narrative form, hvor en moderne virkelighed bringes til repræsentation. Men romanens repræsentationer udspringer samtidig af fortællingen som en iboende impuls og kompetence, hvorigennem mennesket erfarer og fortolker sin tidslige eksistens.⁹ Mennesket fødes og dør in media res, og udlever sin endelige eksistens som en successiv, kontingent række af momenter. Men fortællingen udgør et hermeneutisk paradigme for menneskets tilegnelse af tiden gennem, hvad Frank Kermode i *Sense of an Ending* kalder en "temporal integration"¹⁰: gennem den narrative strukturering tilskrives den ellers tomme kronologiske tid en immanent meningsfylde og telos, og fremstilles som en afrundet, meningsfuld sammenhæng. Men fortællingens konkrete former er samtidig dynamiske og forandrer sig historisk i takt med den epistemologiske horisont. Og Frank Kermode beskriver her romanen som den moderne kulmination på den historiske udvikling af stadig mere brudfyldte og selvrefleksive narrative former, som er opstået i takt med en stigende skepsis over for mytens metafysiske plot.¹¹ En udvikling, hvor den narrative fremstillings principper mister sit korrelat i den Store Fortælling; oplevelsen af menneskelivets forbundethed med en immanent transcendent orden. Romanen er derfor en genre i konflikt med sin egen praksis, da den i sit forsøg på at give en realistisk repræsentation af den moderne virkelighed konfronteres med divergensen mellem narrativ orden og objektiv kontingens. Derfor er romanen også kendetegnet ved fraværet af en stabil arts poetik; romanen udvikler ingen faste, poetologiske

⁹ *Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, specifically, in the case of narrative, with the problem of temporality: man's time-bounded-ness, his consciousness of existence within the limits of mortality.* (Brooks, p.xi)

¹⁰ "Temporal integration" – our way of bundling together the perception of the present, the memory of the past, and expectation of the future, in a common organization. Within this organization that which was conceived of as simply successive becomes charged with past and future. (Kermode, p.46)

konventioner, men bliver en konstitutivt eksperimenterende genre, hvis udvikling er præget af en markant diskontinuitet, som stadige korrektioner af egen praksis: *The history of the novel is a history of anti-novels*. (Kermode, p.131)

Det kan derfor synes paradoksalt, når Georg Lukács i *Theorie des Romans* hævder at udarbejde en normativ genreteori for romanen. Lukács søger imidlertid ikke at definere romanens egenart som æstetisk form gennem en poetologisk afgrænsning af genreens deduktive stiltræk, men knytter denne egenart til et historiefilosofisk perspektiv, der anskuer kunstens værker som historisk frembragte erkendelsesredskaber, hvor hver epoke afføder sin genre, som et særegent, litterært formsprog, der adækvat kan udtrykke epokens epistemologiske problemstillinger. Genreens formsprog og erkendelsesdimension sættes dermed i et gensidigt afhængighedsforhold, da genreens formelle særtræk ikke kun er betinget af, men i sig selv er en artikulation af den givne tidsalders historiefilosofiske horisont. Og denne horisont finder i den moderne tidsalder sin artikulation i romanen: romanens genre er for Lukács knyttet til opkomsten af det moderne, som den eksklusive æstetiske refleksion af modernitetens historiske situation. En situation, som Lukács, i en typisk germansk blanding af romantisk forfaldsteori og sociologisk modernitetskritik, diagnosticerer som fremmedgørelsens tilstand. Med moderniteten indtræffer det endelige tab af et metafysisk princip, et immanent, transcendent værensgrundlag, der kan udgøre en objektiv meningsgarant for den menneskelige tilværelse. Derved opstår der en splittelse mellem idealitet og realitet, mellem en uopnåelig, bortvendt transcendens og en empirisk verden, der ikke længere er besjælet med en immanent mening, men som et afsjælet tingsunivers er blevet fremmed for subjektet. Den fysiske eksistens har mistet sin metafysiske forklaring i en verden, der fremstår for den moderne bevidsthed som et afmytologiseret, meningstomt eksistensrum. Lukács' historiefilosofiske optik og terminologi ligger i forlængelse af Hegels idealisme, hvor det transcendent defineres som immanent til stede i verden som "ånd", der forbinder subjekt og objekt. Virkelighedens væsen er således ikke adskilt fra den subjektive erkendelse, men er selve den fornuftssammenhæng, som viser sig for erkendelsen, idet fornuften virkeliggøres gennem åndens dialektiske selvanskuelse i det andet: *Ånden kan forstå sig selv i sin anderledeshed, idet den forvandler det fremmedgjorte til tanken, og således fører det tilbage til sig selv*. (Hegel, p.27) En dialektik, som udfoldes i menneskets historie,

¹¹ Jf. Kermode, pp.127-55

som stadigt højere stadier for åndens anskuelsesformer¹². Herved bliver historien teleologisk bærer og gradvis forløser af en transhistorisk sandhed, nemlig åndens absolutte enhed.

Men den teoretiske optik i *Die Theorie des Romans* kan i forlængelse heraf bedst beskrives som en negativ hegelianisme. Hos Lukács lader fremmedgørelsen sig ikke overvinde dialektisk, men bliver derimod konstitutiv for moderniteten, hvor *..den wahren Zustand des gegenwärtigen Geistes* (Lukács, p.63) netop er fraværet af en sådan ånd, der forbinder erkendelse og objekt i en transcendent meningssammenhæng. Korrespondancen mellem indre og ydre virkelighed er brudt, og bevidstheden finder ikke noget objektivt korrelat for sine idealer, som ikke lader sig virkeliggøre i verden som ideer, men forbliver indespærret i bevidstheden som rent subjektive kendsgerninger. Subjektet er således overladt til idealernes indre, abstrakte virkelighed, ude af stand til at genfinde sine bestemmelser, og *sætte sit eget indres stempel* (Hegel, p.45) på yderverdenens meningstomme, uigennemtrængelige overflade. Det er på baggrund af denne moderne krisetilstand, at romanen opstår som *.. die Epopöe der gottverlassenen Welt* (p.77) Lukács sætter, som citatet antyder, et essentielt slægtskab mellem epikken og romanen, historiens to store narrative former, hvor romanen bliver en art negativt epos, der repræsenterer en paradoksal videreførelse af den episke ambition på moderne betingelser:

Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat. (Lukács, p.47)

Romanens form opstår som eposet af en universel menneskeligt trang til totalitet, et begær efter at bringe livets ekstensive totalitet til erkendelse. Men de historiske betingelser for gestaltningen af denne æstetiske erfaringstotalitet er radikalt forskellige. Eposet er, med Homer som arke-model, den ”sluttede” kulturs genre¹³, og dets form står i et konstitutivt forhold til et

¹² Kunsten repræsenterer for Hegel også et sådant historisk moment, som et ”forsonende mellemlid” (Hegel, p.21), mellem natur og tanke, hvor ånden bringer sig selv til anskuelse i det sanselige materiale. Men som individuelt formede, sanselige, intentionelle artefakter er kunsten samtidig bundet til det sanselige og partikulære: *Bare den del af sandheden, som selv stræber mod det sanselige, kan blive ægte indhold for kunsten.* (Hegel, p.23)

Kunsten er derfor ikke den højeste form for åndens bevidstgørelse. Tværtimod indleder Hegel *Estetikken* med at betegne kunsten som ”noget forgangent” (Hegel, p.25) og overflødiggjort af den rene tænkning, der i samtiden finder sin død og apoteose (”Aufhebung”), idet den lader sig begribe i en videnskabelig refleksion – altså med Hegels eget værk! Når kunsten ikke beundres for sig selv, men anskues gennem en rationel vurdering, har den mistet sin relevans som særegen erkendelsesform. Og Hegel ser netop opkomsten af romanen, som en uren form, der inddrager kunstfremmede elementer i sin form, som et symptom på denne ud- og afvikling.

¹³ Moderniteten beskrives hos Lukács i negative termer, som et modbillede til dette idealbillede af den homeriske hellenismes episke tidaldre, der fremsættes i bogens indledende kapitel (pp.21-31) Man kan diskutere, hvilken status denne stærkt utopiske konstruktion har i Lukács’ værk. Lukács fremhæver flere steder romanen som *Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopöe.* (Lukács, p.61) hvilket antyder, at der ikke er tale om et fald fra en højere tilstand, men om det uundgåelige fald ud af paradiset: at prisen for den historiske modning af menneskets ånd og

metafysisk grundlag, som allerede har organiseret den ydre virkelighedens materiale som mytisk fortælling. Eposets form er således organisk forbundet til den objektivt givne verdensorden, som også garanterer sammenfaldet mellem den episke helts historie og kollektivets transcendent erfaringgrundlag. Romanen gestalttes derimod i fraværet af en sådan orden, i en moderne verden, som er splittet i to abstrakte, løsrevne virkeligheder – på den ene side subjektivitetens indestængte idealitet; - på den anden side den ydre, prosaiske virkelighed, der fremstår som en heterogen akkumulation af kontingente objekter og hændelser. Romanen opfylder således ikke nogen præ-etableret repræsentationsorden, men bliver et produkt af hvad Lukács kalder en subjektiv ”etik”: den skabende subjektivitets, forfatterens ”Gesinnung zur Totalität”, hans/hendes ønske om at overvinde splittelsen og forbinde indre og ydre verden i ét, meningsfuldt helhedsbillede.

I manglen på objektivt korrelat for denne praksis kan der ikke sættes nogle poetologiske rammer for romanens form, der konstitueres som en æstetisk singularitet, ud fra egne formimmanente principper. Men den moderne splittelse rejser også et aporisk problem, som principielt truer selve fremstillingens mulighed: hvordan er det muligt at fremstille en narrativ kontinuitet på baggrund af verdens radikale diskontinuitet; hvordan kan man samle eksistensens disparate fragmenter til en meningsfuld erfaringstotalitet? Som historisk sandfærdig form må romanen søge mod en almengyldig repræsentation af den moderne verden. Men denne repræsentation må samtidig tage udgangspunkt i modernitetens negative epistemologiske horisont, som netop udelukker erfaringen af en sådan objektiv meningssammenhæng. Dette paradoks er inhærent i romanens form, som bliver en biografisk form, idet romanen indsætter det moderne individ som centralgestalt for sin fortælling:

So entsteht in der biographischen Form aus dem Gleichwicht der beiden nicht verwirklichten und in ihrer Isoliertheit der Verwirklichung nicht fähigen Lebenssphären ein neues und eigenes, in sich – wenn auch paradoxerweise- vollendetes und immanent sinnvolles Leben: das Leben des problematischen Individuums. (Lukács, p.67)

bevidsthed har været tabet af sluttethedens lykkelige, men uholdbare, naive uskyld. Frederik Tygstrup betoner, at den sluttede kultur hos Lukács ikke har nogen positiv historisk eksistens, men fungerer som utopisk modbillede til moderniteten som et "fravær af fravær" (Arndal, p.60). Men Lukács' konstruktion fremsætter samtidig totaliteten som mulighed, og antyder et utopisk potentiale, som ikke blot udtrykker en regressiv længsel efter en konkret fortid, men også et håb om den fremtidige etablering af en nærværende totalitet. Det er denne romantisk-utopiske dimension, som også vil danne grundlaget for vores kritik af Lukács i det følgende.

Dette ”problematiske individ” er i sig selv et moderne produkt, der fødes af den enkeltes mentale fremmedhed over for fællesskab og verden, som frit, ubundet subjekt. Men frihedens pris er en ”transcendental hjemløshed”, en manglende forankring i et organisk tilhørsforhold, og det moderne subjekt bliver derfor et søgende subjekt, som drager ud i verden for at søge sin bestemmelse i virkeliggørelsen af sine idealer. En søgen, som i romanen konstitueres som det moderne livs- og identitetsprojekt, med rejsen som grundlæggende livsmetafor. Og den livsbane, som dermed aftegnes, gøres i romanen til skueplads for konfrontationen mellem verden og bevidsthed. Når subjektet sættes som centrum for romanens fremstilling, er det udtryk for en epistemologisk og repræsentationsmæssig nødvendighed, da tabet af en objektiv meningssammenhæng har gjort det subjektive perspektiv til den eneste mulige position, hvorfra den moderne verden kan betragtes. I romanens repræsentation lader den ydre virkeligheds ellers ubegrænsede mængde af kontingente objekter og potentielle begivenheder sig således kun afgrænse og finde en enhedslig narrativ artikulation gennem deres fælles relation til centralgestalten, og dennes biografiske livsforløb. Romanens repræsentation er derved i dobbelt forstand båret af en subjektiv ethos; for det første fordi romanens gestaltning, og dens formelle principper, i sidste ende viser tilbage til den skabende subjektivitets etik; for det andet fordi denne totalitet kun kan fremstilles i en fordobling af det subjektive perspektiv, hvor formens relative kontinuitet er betinget af romanheltens psykologi og handlinger, de indre og ydre dispositioner, som bestemmer den biografiske bevægelse.

Subjektet er imidlertid et paradoksalt centrum for romanens univers, da det netop ikke er i stand til at overskride sin egen subjektivitets grænser, og virkeliggøre sine idealer. Tværtimod viser splittelsen mellem ideal og virkelighed sig også som en indre splittelse. I sin afvisning af Hegels erfaringsmetafysik søger Lukács i stedet at beskrive det modernes epistemologiske problematik ud fra præmisserne i Kants erkendelseskritik, hvor erkendelsen ikke lader sig føre tilbage til en objektiv, transcendental orden, men kun lader sig legitimere gennem konsistensen i den subjektive erkendelses immanente kategorier. Dermed foretager Kant en revolutionerende fremhævelse af subjektets position, idet det ophøjes til centrum for al erkendelse. Men i modsætning til Kant afviser Lukács, at disse kategorier i kraft af deres almenhed skulle kunne vise hen til en transcendental subjektivitet, og dermed til bestemmelsen af en almenmenneskelig fornuft.¹⁴ Hos Lukács kan det subjektive erfaringsperspektiv ikke frembringe nogen oplyst almenhed, men forbliver radikalt partikulært. Dermed fører Lukács

erkendelsens subjektivering ud i sin negative konsekvens, som en markant amputering af erkendelsens rækkevidde. Hos Lukács kan det moderne subjekts transcendentale væsen ikke udledes af erkendelsen, men er blevet en rent abstrakt, ideal sandhed i og for den enkelte bevidsthed. Det moderne subjekt er således karakteriseret ved en reflektiv splittelse mellem det empirisk erfarende subjekt, og subjektet som ideal, transcendent enhed. Overladt til idealets rent subjektive virkelighed, bliver subjektet objekt for sin egen søgen, da dets væsenserne skal findes i det selv, ikke som et reelt grundlag for livet, men som det ideale mål for dets søgen. Men bevidstheden er blevet intransparent, og subjektet afskåret fra at erkende sin ideale sandhed, som forbliver et abstrakt, uopnåeligt postulat:

..das Subjekt für sich selbst zur Erscheinung, zum einem Objekt geworden ist; wenn seine innerste und eigenste Wesenheit nur als unendliche Forderung auf einem imaginären Himmel des Seinsollenden ihm entgegenstellt ist; wenn sie aus dieser tiefsten Abgrund, der im Subjekt selbst liegt, heraustreten muss, wenn nur das aus dieser tiefsten Emporstiegende als Wesen ist und niemand jemals ihren Grund zu betreten und zu erschauen vermag. (Lukács, pp.28-29)

Romanen er det moderne subjekts form; men den er samtidig formen for dette subjekts problematik, som konstitutivt ubestemt og ikke-identisk med sig selv. Romanen bliver dermed en resignationens form, da dens biografiske fortælling altid må bekræfte det subjektive nederlag i forsøget på at hele splittelsen og genfinde sine bestemmelser i den moderne virkelighed. Et nederlag, som afslører formens "Gesinnung zur Totalität" som et (i hegeliansk forstand) abstrakt, subjektivt ideal, uden hold i den historiske virkelighed. Men denne totaliserende forsoningsintention er samtidig uundværlig, da den forbinder romanens elementer i en narrativ orden¹⁵. Romanen bliver derved en paradoksalt form, da den kun kan virkeliggøres gennem en ironisk selvkorrektur, som dementerer den subjektive intention, der udgør selve formens grundlag. Men Lukács' normative fordring til romanen som det modernes narrative genre bliver netop medieringen af denne apori i fremskrivningen af en form, som hverken forfalder til "abstraktionens trøst", i en hengivelse til rent subjektive, eskapistiske idyller, eller resignerer over for virkelighedens kontingens, hvilket ville medføre et afkald på en æstetisk helhedsrepræsentation. Denne mediering bliver mulig gennem ironiens dobbelte funktionsmodus. Ironien repræsenterer for Lukács ikke blot en relativisering af formens prætentioner, men udgør samtidig et paradoksalt, affirmativt princip for romanens form, idet

¹⁴ Jf. Frederik Tygstrups redegørelse for subjektets filosofiske status i *Theorie des Romans i Erfaringens Fiktion*, pp.39-48.

den i en dobbeltbevægelse både dementerer den formgivende ambition og fastholder den som et dementeret kompleks i formen. En bevægelse, som Lukács karakteriserer med denne elegante og paradoksale formulering:

..das Formwerden der abstrakten Grundlage des Romans ist die Folge des Selbstdurchschauens der Abstraktion: die formgeforderte Immanenz des Sinnes entsteht gerade aus dem rücksichtslosen Zu-Ende-Gehen im Aufdecken ihrer Abwesenheit. (Lukács, p.62)

Ironien bliver således det normative grundlag for romanens form¹⁶, da det er gennem ironiens synkrone dobbeltmanøvre af negation og affirmation, at romanen formår at sammenholde to kontradiktoriske udsagn i en paradoksal enhed. Romanen bliver en historisk sandfærdig form, idet den lader splittelsen mellem indre og ydre virkelighed, subjektive idealer og empirisk erfaring, stå uforsonet, men samtidig sætter denne splittelse som produktivt udgangspunkt for sin form- og erkendelsespraksis. Romanens form lader sig bestemme som en ”ironisk totalitet”, der gestaltes i spændingen mellem det subjektive begær efter totalitet, og erfaringen af en sådan totalitets umulighed, som den eneste mulige form, hvori den moderne sprængte virkelighed kan bringes til repræsentation. En form, der som nævnt er uløseligt knyttet til subjektets problematik: den eksemplariske model for romanens dobbeltbundne repræsentationsstrategi finder Lukács således i dannelsesromanen, hvor romanens narrative bevægelse tager form omkring den søgende romanhelts progressive formning af en subjektiv identitet:

Die Prozess, als welcher die innere Form des Romans begriffen wurde, ist die Wanderung der problematischen Individuums zu sich selbst, der Weg von der trüben Befangenheit in der einfach daseienden, in sich heterogene, für das Individuum sinnlosen Wirklichkeit zur klaren Selbsterkenntnis. (Lukács, p.70)

Denne selverkendelse vil aldrig være absolut, da den ”livets mening”, helten slutteligt finder, aldrig er ”the real thing”, den ideale sandhed, som ville ophæve splittelsen, men altid beror på et kontingent, subjektivt valg. Romanen vil derfor nødvendigvis ende i resignation, som en bekræftelse på de subjektive idealers nederlag over for virkeligheden. Men som den maksimale tilnærmelse til denne ophævelse bliver livsidealet alligevel et hjemsted, hvori subjektet kan finde en bestemmelse, som et identitetgivende erfarings slutpunkt, hvorfra subjektets liv bliver

¹⁵ *Die zusammenhaltenden Beziehungen der abstrakten Bestandteile sind in abstrakter Reinheit formell: darum muss das letzte vereinigende Prinzip die inhaltlich deutlich gewordene Ethik der schöpferischen Subjektivität sein.* (Lukács, p.73)

¹⁶ Herved bliver ironien ikke det etiske negation men tværtimod bærer af en gestaltningens dobbelte etik: *Diese Ineinanderwirken von zwei ethischen Komplexen, ihre Zweiheit im Formen und ihre Einheit in der Formung, ist der Inhalt der Ironie, der normativen Gesinnung des Romans, die durch die Struktur ihrer Gegebenheit zur grössten Kompliziertheit verurteilt ist.* (Lukács, p.73)

vollendetes und immanent sinnvolles (Lukács, p.67), idet dets søgen lader sig rekonstruere som en menings- identitetsgivende erfaringsproces.¹⁷ Oversat til et narratologisk perspektiv peger dette på formelen for den paradoksale, dobbelte logik, som er grundlæggende for det narrative plot: på den ene side er det de handlingselementer, som udgør begyndelsen og midten, der betinger fortællingens slutning; på den anden side finder disse elementer kun deres sande betydning, når de anskues fra slutpunktets perspektiv. Peter Brooks definerer på den baggrund det narrative begær, der driver såvel fortællingens som læsningens bevægelse, som *..an anticipation of retrospection*. (Brooks, p.22). Der er således hos Lukács tale om et gensidigt betingelsesforhold mellem form og subjekt: det er kun i romanens afrundede form, at det moderne individs meningstomme eksistens og futile stræben kan anskues som et delvist meningsfuldt forløb. Men den moderne verden kan samtidig kun bringes til erkendelse som kohærent erfaringstotalitet gennem det subjektive perspektiv, som skueplads for heltens livs- og identitetsprojekt. Det primære er dog ikke romanheltens konkrete biografi; som en narrativ gestalt er helten blot en idékonstruktion, en repræsentant for et ”Lebensproblem” (Lukács, p.71)¹⁸, som objektiveres gennem de principper, som bestemmer romanens form. Romanen bringer således et idémæssigt erkendelsesindhold til udtryk i sin sanselige form, idet der gennem romanuniversets tekniske udformning fremskrives en særegen erkendelsesposition, som knyttes til centralgestaltens perspektiv og psykologi.

I de følgende læsninger af *Moby Dick* vil jeg analysere Ahab og Ishmael, som to sådanne, erkendelsespositioner, der repræsenterer to modsatrettede relateringer til den moderne tabserfaring og splittelse mellem liv og væsen, som er romanens grundlag. Og koblingen mellem Lukács’ teori og *Moby Dick* synes oplagt, da den tragiske jagt på den tabte transcendens erfaring, Lukács sætter som romanens grundlag, ikke blot er en implicit forudsætning, men udgør selve hovedtemaet i *Moby Dick*. En pointe, der vil blive uddybet i det følgende kapitel om rejsen.

Her viser de to værker endvidere siges at rumme en fælles historiefilosofisk horisont, idet Melvilles roman, i sit opgør med en amerikansk idealismes paradigmer, ligesom Lukács tager

¹⁷*Nach dem Erringen dieser Selbsterkenntnis scheint zwar das gefundene Ideal als Sinn des Lebens in die Lebensimmanenz hinein, aber der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben, und kann auch in der Sphäre, wo dies sich ausspielt, in der Lebenssphäre des Romans, nicht aufgehoben werden.* (Lukács, p.70)

¹⁸ Romanens biografiske forløb udfolder sig derfor som et afgrænset forløb, hvori denne problematik, som udgør subjektgestaltens ”væsen” kommer til udfoldelse; et forløb, som ikke nødvendigvis er sammenfaldende med subjektets samlede livsforløb. Ahabs karakter turde være en god illustration af dette forhold. Med Ishmael forholder det sig anderledes, da dette forløb ikke finder nogen fast afgrænsning. Men mere herom senere.

udgangspunkt i en senromantisk tabserfaring, hvor transcendensten så at sige glimrer ved sit fravær, som det ideale refleksionspunkt for subjektets søgen. Men den erfaring, som i *Moby Dick* gestaltes gennem de to subjektpositioner, og ikke mindst divergensen mellem dem, vil også vise sig at overskride de romantiske præmisser for Lukács' teori.

I manglen på objektivt korrelat for sin gestaltning bliver romanen for Lukács en anti-mimetisk form: den er en rent formel, begrebslig konstruktion, som ikke funderes på en efterligning af den givne virkelighed, men gestaltes som æstetisk totalitet qua sin afstand til verden, som produkt af en subjektiv bevidsthedsakt. Men i denne pragmatiske karakterstik fastholder Lukács samtidig det organiske som et regulativt ideal, en ikke-realiserbar intention i romanens form:

Die Komposition des Romans ist einer paradoxen Verschmelzung heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer gekündigten Organik. (Lukács, p.73)

Det skal også ses i dette lys, når Lukács med dannelsesromanen fastholder et for samtiden (*Theorie des Romans* udgives i 1919) anakronistisk ideal for romanens form. I dannelsesromanens realistiske repræsentationsteknik fremstår den narrative fremstilling som konvergent med det afrundede biografiske forløb, og den æstetiske totalitet synes at vokse "naturligt" frem i repræsentationen af dette forløb. Herved får totaliteten et skær af fylde og organik, idet den repræsenteres som beslægtet med en "levet" totalitet. Derfor rummer Lukács' ironibegreb heller ikke en refleksion af den (meta)fiktionelle ironi, som ellers udgør et hovedtræk ved den moderne roman. En ironi, som netop retter sig mod værkets formelle principper, og parabasisks eksponerer den æstetiske totalitets karakter af kontingent konstruktion. I stedet begrænser Lukács ironien til et medium for anskueliggørelsen af den etiske ambition. Og når romanen gestaltes på denne ambition, som en dobbelt subjektiv "Gesinnung zur Totalität", repræsenterer dette "sindelag" for Lukács ikke blot et hermeneutisk behov for at organisere livets kontingente materiale i en anskuelig form, men er udtryk for en metafysisk hjemlængsel, som Lukács fremhæver som den eneste sande eksistentielle position i det moderne:

*Aber es gibt eine **wesenhafte Bestrebung** der Seele, der es nur um das Wesenhafte zu tun ist; einerlei woher es kommt, einerlei was seine Ziele sind; es gibt eine Sehnsucht der Seele, wo der Heimatdrang so heftig ist, dass diese Seele den ersten Pfad, der heimzuführen scheint, in blindem Ungestüm betreten muss; und so gross ist diese Inbrust, das sie ihren Weg zu Ende zu gehen vermag: für diese Seele führt jeder Weg zum Wesen, nach Hause, denne für diese Seele ist ihrer Selbstheit ihrer Heimat.* (Lukács, p.76; min markering)

Ironiens pragmatiske mediering af den moderne apori viser således i sidste ende hen til et uforsonligt ønske om at overvinde fremmedgørelsen i geninstalleringen af en oplyst meningsimmanens. Kapitlet ”Ned i malstrømmen – Ahab og det mytiske” vil beskrive, hvordan *Moby Dick* med kaptajn Ahabs hævnprojekt sætter denne ”wesenhafte Bestrebung” som tema for sin fortælling. Men det vil også blive påvist, hvordan romanen gennem sin fortælling skriver denne position ned til et nulpunkt, til fordel for Ishmaels mere moderne form og erfaringsperspektiv.

2.REJSENS TEMA

2.1 REJSENS MYTOLOGI

Moby Dick er frem for alt en rejseroman, og på baggrund af det foregående vil jeg i dette kapitel belyse den moderne erfaringshorisont, der aftegner sig gennem rejsens figuration i romanen. Og der gives allerede et markant varsel om denne erfaringshorisont med *Moby Dicks* legendariske åbningsreplik:

Call me Ishmael. (p.21/kpt.1)¹⁹ Med den fortællende præsentation sættes der et subjektivt perspektiv som bærende for romanens repræsentation og erfaring - men det er en subjektivitet, der samtidig præsenteres som splittet og ikke-identisk med sig selv, gennem replikkens implicit negative udsagn. "Call me Ishmael" er samtidig **ikke** "I am Ishmael", hvilket ville indikere en selvtransparent, cartesiansk subjektposition ("jeg taler, altså er jeg"). Med relativeringen af egennavnets bestemmelse fremstår romanens indledning derimod som et negativt cogito, med en ubestemt subjektivitet, der har mistet sin forankring i en absolut referent²⁰. Dette tema understreges med navnets bibelske reference: Ishmael ("Gud hører" på hebræisk) er søn af Abraham og hans kone Sarahs egyptiske tjenestepige Hagar, men på Sarahs opfordring fornægtes han af faderen, og udstødes fra det fædrene hjem, fordømt til at vandre ensom på jorden, og *leve på tværs af sine brødre*. (Genesis, 16:12). *Moby Dick* tager således udgangspunkt i, hvad Georg Lukács kalder det moderne subjekts *tranzendentale Heimatlosigkeit* (Lukács, p.52): et subjekt, som med tabet af fadernavnets identitetsgivende bestemmelse har mistet sin plads i en ontologisk konsistent totalitet, og er blevet amputeret, afskåret fra sandheden om sig selv.

¹⁹ Vi vender – naturligvis – tilbage til denne flertydige åbningsreplik i kapitel 6, "Call me Ishmael."

²⁰ Jf. Slavoj Žižek om det kantianske subjekt, pp.9-45

Med denne indledende identitetskriser antydes også rejsens dybere motiv, som livs- og erfaringsmodalitet for det moderne subjekts ”vandring til sig selv”²¹, dets søgen efter at udfylde manglen i virkeliggørelsen af sine idealer. Men denne fremstilling rummer samtidig en kontekstuel iscenesættelse af rejsen som et særegent amerikansk identitetsprojekt.

Det kan synes paradoksalt, når *Moby Dick*, som før nævnt, udnævnes til amerikansk nationalepos, for så vidt, at romanens fortælling former sig som en rejse væk fra det nationale territorium. Romanens indledende kapitler finder sted i dette territoriums udkant, i havnebyen New Bedford, og på øerne Manhattan og Nantucket, mens hovedparten af handlingen (kpt.22-135) udspiller sig på havet, under hvalfangerskibet Pequods ufuldendte jordomrejse. Rejsens konnotationer er således tæt knyttet til den oceaniske topos; men havet konstitueres primært gennem sin relation til landet, som et topografisk modsætningsforhold, der afsætter koordinaterne for erfaringsrummet i *Moby Dick*. Relationen mellem vand og land etableres i romanen som en modstilling mellem to livsformer, to eksistentielle muligheder, med deres respektive prædikater: hvor landet knyttes til det domestiske og trygge, men også til inertien og det overfladiske, forbindes havet med det fremmede, erfaringen og mysteriet. Men havet indtager i romanen en dobbelt status som både topografi og symbol: havet er i *Moby Dick* ikke blot noget, man bevæger sig på, men er som det flydende element også en metonymi for selve bevægelsen. Og kernen i relationen mellem vand og land skal findes i romanens grundlæggende dikotomi mellem stasis og bevægelse, mellem det fikserede og det foranderlige, mellem terra firma og det flydende ocean. Denne dikotomi udgør også formlen for romanens modernitetskritik, der præsenteres med et indledende billede af storbyens folkemængde, fortabt i oceanisk længsel:

Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. [...] But these are all landsmen; of weeks pent up in lath and plaster - tied to counters, nailed to benches, clinched to desks. How then is this? Are the green fields gone? What do they here? (pp.93-4/kpt.1)

Moby Dick er skrevet kun to år efter, at man trænger gennem til Stillehavet og underlægger sig hele kontinentet. Men med denne erobring er verden samtidig blevet afmystificeret: eventyret er forbi, de store vidder (”The green fields”) er forsvundet, og erstattet af et moderne, klaustrofobisk samfundsrum, hvis anonymiserende strukturer fremstår som en trussel mod den individuelle frihed og identitet. Med verbernes gentagne konnotationer af indespærring og fastnagling (”tied”, ”nailed”, ”clinched”) knyttes det moderne samfundsliv til en tilstand af paralysering, en bremset bevægelse, der reducerer subjektet til en anonym funktionalitet, som objekt for ydre matricer. Georg Lukács beskriver moderniteten som en

²¹ *Dis prozess, als welcher die innere Form des Romans begriffen wurde, ist die Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst.* (Lukács, p.70).

epoke, hvor kulturen mister sin rolle som tolknings- og identitetsfællesskab. De sociale formationer har mistet deres transcendent kvalifikation og er blevet reduceret til rent ydre konventioner²², som i det moderne samfund er blevet ophøjet til lovmæssigheder, og udøver et stadig større, regulerende tryk på individets livsverden. Men denne apoteose af konventionerne kan ikke kompensere for deres konventionalitet. De forbliver fremmede matricer, som ikke fremstår med nogen nødvendighed, men blot nivellerer såvel individualitet som fællesskab i en masse af fremmedgjorte, gensidigt isolerede gestalter ("sentinels").²³ Og det sociale tema i *Moby Dick* er præget af en antagonisme mellem samfund og subjekt, og den sociale ordens forkrøblende effekt på den menneskelige natur: *Men may seem detestable as joint-stock companies and nations* (p.211/kpt.26) Men over for denne tilstand af tvungen stasis og rigiditet, som præger beskrivelsen af landet, fremstilles havet som forbundet med det grænseløse og irreduktible:

Gaining the more open water the bracing breeze waxed fresh; the little Moss tossed the quick foam from her bows, as a young colt his snortings. How I snuffed that Tartar air! - how I spurned that turnpike earth! - that common highway all over dented with the marks of slavish heels and hoofs; and turned me to admire the magnanimity of the sea which will permit no records. (p.155/kpt.13)

Der foretages en markant, symbolsk investering i havet som ekspansivt erfaringsrum for subjektets udfoldelse. Hvor landlivet forbindes med en objektivisering af subjektet og en minimering af dets handlerum, svulmer subjektet her – med den emphatiske fremhævelse af pronomenet "I" på bølgen af havets "magnanimity". Havet er det ubundne element, frihedens topos, der som en sublimt flydende kraft overskrider – eller oversvømmer – alle systemiske begrænsninger. Den oceaniske hvalfangerrejse præsenteres som en emanciperende åbning af rummet, mod eventyret og en subjektets mytologi: *the great flood-gates of the wonder-world flung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there floated in endless processions of the whale.* (p.98/kpt.1)

²² *Wo Keine Ziele unmittelbar gegeben sind, verlieren die Gebilde, die die Seele bei ihrer Menschwerdung als Schauplatz und Substrat ihrer Tätigkeit unter den Menschen vorfindet, ihr evidenten Wurzeln in überpersönlichen, seinsollenden Notwendigkeiten.* (Lukács, p.49)

²³ Denne modernitetskritik er et genkommende tema i samtiden, hvor den sociale orden fremstod for mange som en truende nihilistisk formation, hvor idealet om et "democracy of fraternity" var blevet perverteret til et "democracy of cupidity" (Kaul, p.21). Jf. også A. de Tocquevilles visionære analyse af det amerikanske samfund i *Demokratiet i Amerika*. Her hylder Tocqueville USA som en demokratisk pionerstat, men fremhæver også, hvordan det amerikanske samfundsliv eksponerer den inhærente fare i den demokratiske form. En fare, hvor demokratiets forening af lighed og frihed i stedet bliver en apori, idet kravet om lighed truer med at knuse den enkeltes frihed og initiativ under konventionens magt. Herved erstattes det monarkiske diktatur blot af et åndeligt flertalsdiktatur:

I Amerika tegner majoriteten en vældig cirkel rundt om menneskets tanker. Inden for denne cirkel har en forfatter ytringsfrihed, men vé ham, om han går udenfor [...] Vi har ikke nodig at søge andetsteds efter grunden til, at Amerika endnu ikke har fostret nogen virkelig stor forfatter. Stor litteratur kan ikke findes uden åndsfrihed, og åndsfrihed findes ikke i Amerika. (Tocqueville, pp.44 & 46)

Billedet er hentet fra Ishmaels drømmeverden, og rejsen er i romanen også knyttet til en mental bevægelse: *Meditation and water are wedded for ever*. (p.94/kpt.1) Havet er erfaringens topos: at drage på havet er at udvide sin horisont hinsides det sociale præ-etablerede former.²⁴ H.C.Horsford bemærker korrekt, at "going to sea" i *Moby Dick* også implicerer "going to see"²⁵; og det er denne seen, denne konfrontation med verden i dens vitale fremmedhed hinsides den konventionelle realitet, der udgør den sande "Honour and Glory of Whaling"(kpt.82). Sørejsens bevægelse knyttes således til en udvidelse af horisonten i dobbelt forstand: som en frisættelse og åbning af den subjektive erfaringshorisont, der samtidig metaæstetisk forbindes med en åbning mod verdens episke totalitet: *I want to see what whaling is. I want to see the world*. (p.167/kpt.16) Som Ishmael siger i sin elegi for den perifere idealfigur Bulkington:

Glimpses do ye seem to see of that mortally intolerable truth; that all deep earnest thinking is but the intrepid effort of the soul to keep the open independence of her sea; while the wildest winds of heaven and earth conspire to cast her on the treacherous, slavish shore. But as in landlessness alone resides the highest truth, shoreless, indefinite as God - so, better it is to perish in that howling infinite, than be ingloriously dashed upon the lee, even if that were safety! (p.203/kpt.23)

I denne romantiske passage bliver havets topos knyttet til friheden, som tankens ubundethed, og subjektets rejse på havet er i sig selv et resultat af dets "ocean reveries", hvor det bryder med landlivets somambulante konventionalisme til fordel for en mobil tænkning.²⁶ Og ovennævnte konnotationer af frihedstrang og sandhedssøgen, som knytter sig til sørejsen, kan siges at samles i begrebet om "landlessness", som et emblem for det subjektive projekts ethos i *Moby Dick*.²⁷

Både Ahabs og Ishmaels identitetsprojekt markerer et brud med landlivets borgerlige rammer, som aldrig bliver en reel valgmulighed. Såvel Ishmaels besyngelse af den mådeholdne lykke i *the wife, the heart, the bed, the table, the saddle, the fire-side, the country* (p.527/kpt.94), som Ahabs begrædelse af det familieliv, han har givet afkald på (p.651/kpt.132), forbliver abstrakte drømmerier, som er uforenelige med karakterernes indre dispositioner. Men Ahab og Ishmael er i denne forstand også udpræget amerikanske karakterer. Melvilles kritik af det moderne samfund som en repressiv og

²⁴ Denne pointe understreges i romanens ironiske spil med den grønne farve, som knyttes til landet, men også konsekvent til umodenhed og naivitet: *by their intense greenness, they must have come from the heart and centre of all verdure [...] Many are as green as the Green Mountains from whence they came. In some things you would think but a few hours old*. (p.15/kpt.13)

²⁵ Jf. Horsford, p.72

²⁶ *Earth-bound men engage in water-reveries as they face the sea. Mentally, they move from fixity into a mobile realm of interest. When one of these men goes to sea in actuality, he is giving physical expression to a prior mental motion*. (Brodtkorb, p.34)

²⁷ I specialets afslutning vil vi vende tilbage til hvordan Ahab og Ishmaels positioner kan defineres som to fortolkninger af idealet om "landlessness".

fremmedgørende formation, er også et genkommende træk i 1800-tallets europæiske roman. Men *Moby Dick* illustrerer samtidig en central forskel mellem den europæiske og den amerikanske romans tænkning af forholdet mellem subjekt og samfund. Selv om den europæiske romanhelt står fremmedgjort over for det moderne samfunds maskineri, må hans/hendes identitets- og erfaringsproces nødvendigvis udfolde sig inden for rammerne og i dialektik med dette samfund. Det moderne, europæiske subjekt opleves som "society-bound" (Kaul, p.57), da det altid allerede er konstitutivt integreret i det sociale symbolske orden, som determinerer deres erfaringshorisont. Men i den amerikanske roman fremstilles denne orden blot som en rent ydre, arbitrær konstruktion, som subjektet frit kan forlade, for at søge den sande frihed og virkelighed hinsides samfundets blændværk. I den europæiske roman udgør den moderne verden subjektets horisont, inden for hvilken det skal søge sine bestemmelser, i kampen for anerkendelse og virkeliggørelsen af sine idealer. Peter Brooks fremhæver i *Reading for the Plot* hvordan romanens indrykning i det moderne urbane samfundsrum i 1800-tallet indstifter ambitionen om kulturel og økonomisk kapital som drivkraften for det subjektive og narrative begær:

..it may be a defining characteristic of the modern novel, that it takes aspiration, getting ahead, seriously [...] and thus makes it ambition the vehicle and emblem of Eros, that which totalizes the world as possession and progress. Ambition provides not only a typical novelistic scheme, but also a dynamic of plot: a force that drives the protagonist forward, assuring that no incident or action is final or closed in itself until such a ambition as the ends of ambition has been clarified, through success or renunciation. (Brooks, p.39)

Den bevægelsesdynamik, som udgør drivkraften bag den amerikanske romanhelts dannelsesprojekt, er derimod knyttet til bevægelsen som transgression. Subjektet er ikke nedsunket i samfundet som en omnipræsent determinant for dets anskuelser og gerninger, men søger derimod sin selvrealisering hinsides de sociale rammer, i en frigørende bevægelse ned ad floderne, ind i skovene, ud på havet. Denne forestilling om subjektets ubundethed finder sin paradigmatiske formulering i R.W.Emersons samtidige, transcendentalistiske filosofi. Hos Emerson anskues verden som en kosmisk totalitet, hvor alt værende er essentielt forbundet som manifestationer af en universel "Over-Soul", et guddommeligt, omnipræsent skabende princip.²⁸ Der hersker derfor en metafysisk korrespondance mellem natur og sjæl, der viser sig som et fuldstændigt sammenfald mellem verdens tekst og bevidsthedens tekst, hvor alle ydre formationer og hændelser åbenbarer sig som objektive korrelater for menneskets indre dispositioner:

²⁸ I sin ikke særligt stringente terminologi er "The Over-Soul" er et af de begreber, Emerson hyppigst anvender om denne absolutte metafysiske instans. Jf. essayet "The Over-Soul" in: *Selected Essays*, pp.205-25.

It is not only words that are emblematic; it is things which are emblematic. Every natural fact is a symbol of some spiritual fact. Every appearance in nature corresponds to some state of the mind, and that state can only be described by presenting that natural appearance as its picture. ("Nature", in *Selected Essays*, p.49)

Emerson plæderer for en radikal idealisme for så vidt, at den materielle realitet konstitueres som et åndeligt produkt. Ånd er det eneste, som har absolut og nødvendig eksistens, mens naturen kun eksisterer som åndens ydre, symbolske genskin, en scene for åndens selvanskuelse gennem den menneskelige bevidsthed: *Nature is the appendix to the soul [...] ..one vast picture which God paints on the instant eternity for the contemplation of the soul.* ("Nature"; in *Selected Essays*, pp.68 & 70) Denne idealisme implicerer også en apoteose af subjektets epistemologiske og ontologiske status. Subjektet karakteriseres hos Emerson ved sin "Self-Reliance"²⁹, som en suveræn og selvkonstituerende enhed, for hvem sand erkendelse altid er sammenfaldende med selverkendelse, idet alle sandheder skal findes i subjektet selv. Yderverdenens formationer rummer i deres relative eksistens ingen sandheder, som binder eller konstituerer subjektet.

Denne subjektmetafysik er udgangspunktet for Emersons kritik af det moderne samfundsliv som en "falden" tilstand, hvor individet er blevet fremmedgjort fra sin metafysiske natur, som slave af vanens og besiddelsens rent ydre matricer. En reformering af dette liv må tage udgangspunkt i individets befrielse fra den ydre verdens konventionelle blændværk genopdager sit åndelige potentiale. En genopdagelse, som for Emerson frembringes i en tilstand af "wonder", som umedieret perception, hvor sjælen oplyses af korrespondance med Altet som en intuitiv sandhed.³⁰

Transcendentalismen udgjorde datidens førende intellektuelle retning, og trods sin markante inspiration fra den europæiske romantik, blev Emersons værk hurtigt kanoniseret som den første særegent amerikanske filosofi, som blev knyttet tæt til det nationale projekts udvikling af en distinkt amerikansk identitet.³¹ På den baggrund øvede Emersons tænkning også en gennemgribende indflydelse på samtidens (og eftertidens) åndsliv, og fremhæves af bl.a. F. O. Matthiessen som det filosofiske fundament for samtidens litterære bevægelser: *..his full service to the development of our literature is*

²⁹ Det uoversættelige "Self-Reliance" er nøglebegrebet i Emersons subjektmetafysik, og behandles i kapitlet af samme navn. Jf. *Selected Essays*, pp. 175-205

³⁰ Emerson skriver om denne erfaring: *I become a transparent eyeball; I am nothing, I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part and parcel of God.* ("Nature"; in *Selected Essays*, p.39)

³¹ *To read his essays is to see a nation discovering its national identity. [...] In 1776, Americans had declared their political independence from Great Britain, but it was not until 1837 that they received from Emerson "their intellectual declaration of independence".* (L.Ziff in Emerson: *Selected Essays*, pp.12 og 16)

enormous in that he made the first full examination of its possibilities [...] he was the cow from which the rest drew their milk. (Matthiessen, p.xii)

I *The Reign of Wonder* fremhæver Tony Tanner således Emersons begreb om "wonder" som en dominerende epistemologisk strategi i 1800-tallets amerikanske litteratur. Det er en anti-analytisk, naturromantisk strategi, hvor subjektet søger sin inderste sandhed i momentets epifani, i det "naive", umiddelbare blik på verden, ubesmittet af erfaringens og fornuftens sociale kodificeringer. *...that deliberate attempt to regard reality with minimum reference to previous familiarity and interpretative knowledge, that enduring preference for wonder over analysis.* (Tanner [3], p.11) Derfor er samfundet sjældent rammen for den amerikanske fortælling, som er fattig på analyser af den sociale virkelighed. Det får Leslie Fiedler til at udpege umodenheden som den amerikanske romans primære karakteristikum: den amerikanske roman er fortællingen om den koagulerede dannelsesproces, om heltens manglende evne og vilje til at forme sin identitet i samspil med den sociale kontekst. Den amerikanske helt nægter at tage kulturens byrde på sig; hans rejse er en flugt fra samfundets sociale krav, ud i naturen til drømmen om frihed og evig ungdom.³² Men Melvilles tematisering af rejsen illustrerer imidlertid, at denne subjektive, emanciperende bevægelse også skal ses i relation til rejsen som kulturel amerikansk myte.

Det er et tema, som viser sig i romanens omfattende "amerikanisering" af havets topos. Den generelle modsætning mellem vand og land i *Moby Dick* modsvares nemlig af en analogisering af oceanet og Vesten som amerikansk topos. Når skibet sammenlignes med "a young colt" (p.155/kpt.13), sættes der et slægtskab mellem havet og prærien, som udgør et dominerende træk i romanens topografiske metaforik, hvor havet lignes med prærien, med overfladen som sletter og marker, bølgerne som bjerge og dale, og hvalerne som bisoner: *...and the distant ship revealing only the tops of her masts, seems struggling forward, not through the rolling waves but through the tall grass of a rolling prairie..*(p.601/kpt.114). Havet beskrives her som et amerikansk imperium, som hvalfangerens grænseløse domæne: *For the sea is his; he owns it, as Emperors own empires [...] The Nantucketeer, he alone resides and riots on the sea [...] to and fro ploughing it as his own plantation [...] He lives on the sea as prairie cocks in the prairie.* (p.159/kpt.14) Under hvaljagten raser bådene over havet som *a crazed colt from the prairie*, mens hvalens skumsprøjt indhyller dem som *a white fire on the prairie.*

³² Et karakteristikum, Fielder finder i den amerikanske litteraturs klassikere: i *Moby Dick*, som en kvindeløs roman, hvor det homoerotiske venskab har erstattet parforholdet; i *The Scarlet Letter*, der som USA's puritanske svar på *Madame Bovary* er en roman **om** hor, men **uden** hor, idet romanen først starter efter at akten er gennemført, og passionen forstenet; hos E.A.Poe, hvor hele det gotiske register iværksættes i en pervertering af alle kønslige forhold. (jf. Fiedler, pp.xvii – xxiv) Når Fiedlers *Love and Death in the American Novel*, ikke er inddraget videre i dette speciale, er det ikke

(pp.325 & 327/kpt.48) Og hvalen bliver i sig selv et emblem for Amerika, idet den gennem en række topografiske metaforer forbindes med amerikanske vartegn: puklen er som Monadnockbjerget, munden som en wigwam, maven som "the Mammoth Cave of Kentucky" (p.438/kpt.74), kroppen som "the Natural Bridge of Virginia" (p.657/kpt.133), mens hvalens luftrør sammenlignes med "the Grand Eerie Canal" (p.478/kpt.85). Med dette dobbelte landkort, som opstår af den metaforiske interferens mellem oceanet og præriens topografier³³, skaber romanen en symbolsk genåbning af det amerikanske rum, idet de attributter, der omspandt Vesten – friheden, grænseløsheden - genfindes i den oceaniske topografi. Havet bliver dér, hvor pioneråndens eksplorative patos kan fastholdes, som den ubundne bevægelse og heroiske underlæggelse af naturelementerne.³⁴ En praksis, der i Melvilles (så godt som) kvindeløse roman har klare falliske konnotationer, som genvindelsen af et spillerum for en potent, maskulin udfoldelse: *They are mostly young, of stalwart frames; fellows who have felled forests, and now seek to drop the axe and snatch the whale-lance.* (pp.125-6/kpt.6) Når skovene er fældede, griber man harpunen! Og beskrivelsen af hvalfangstens teknologi i *Moby Dick* rummer også en åbenbar patriotisk dimension, hvor amerikanerne konsekvent beskrives som først og størst, ikke mindst i Pequods "gams" med de mere eller mindre uduelige europæiske hvalfangerskibe.³⁵

Det amerikanske projekt er uløseligt forbundet med bevægelsens geografiske progression, som en stadig tilnærmelse til åben, ideal fremtid, Amerikas endnu ikke indfrieede potentiale. I samtidens europæiske roman er rejsen primært knyttet til dannelsesrejsen, oftest i en bevægelse fra det rurale til det urbane miljø, hvor heltens søger sin bestemmelse i en dialektik med den moderne storbykulturs prøvelser. Og når den store rejse søsættes, er det i form af den imperiale rejse, hvor subjektets dannelsesproces knyttes til underlæggelsen af det fremmede. Det klassiske eksempel er Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, hvor dannelsesrejsens "ude" er flyttet til et tvungent ophold i en eksotisk topos. Men her viser rejsens tvungne digression sig at være den sande vej mod dannelsesprocessens bestemmelse, idet integreringen af det fremmede i selvbevidstheden bliver et materielt og identitetsmæssigt berigelsesprojekt, som betingelse for heltens internalisering af de kulturelle normer og reintegration i den sociale orden.³⁶

fordi værket ikke kunne have relevans for vore læsninger af det subjektive identitetsprojekt i *Moby Dick*, men fordi Fiedlers bastante, psykoanalytiske symptomallæsninger fastlåser analysen i et – mener jeg – for snævert perspektiv.

³³ I *frontier – American literature and the American West* fremhæver Edwin Fussell dette dobbelte landkort som grundlæggende for gestaltningen af romanens symbolske rum, som fundamentet hvorpå romanens øvrige metaforik struktureres *..the controlling metaphor - the image in which the others swim, or upon which they float, or try to float, is the ocean and the American West.* (Fussell, pp.261-262)

³⁴ *Wherefore the task of harpooning is comparable to that of the pioneer taming the wilderness.* (Levin, p.204)

³⁵ Jf. kapitlet "The Advocate" (kpt.24), hvor Ishmael udfolder en patriotisk – og til tider parodisk – apologi for hvalfangsten som amerikansk praksis.

³⁶ Jf. Frederik Tygstrups læsning af *Robinson Crusoe*, pp.55-75 i *Erfaringens fiktion*.

Den amerikanske rejse orienterer sig derimod ikke mod forestillingen om en etableret hjemstavn, men er konstitutivt nomadisk, som metafor for kulturens udvikling som en odysse, en anticipativ bevægelse mod en ideal bestemmelse, der inkarneres i kontinentet som identitetsgivende topos.³⁷

What does the West stand for, if not our own interior white on the chart? There the incompleted map and the undiscovered heart of man are seen together. (Thoreau in Matthiessen, p.131)

Moby Dick rummer således komponenterne til den Store Amerikanske Fortælling, hvor rejsens eksplorative bevægelse, i korrespondancen mellem sjælen og den besjælede topografi, bliver en bevægelse mod individets ideale sandhed og bestemmelse, hvor individet bringes til fuld selverkendelse, i ”opdagelsen” og oplysningen af sindets inderste transcendentale topografi.

Men i det følgende vil jeg påvise, hvordan dette potentiale samtidig overskrives af en moderne erfaring, som tømmer det for metafysisk substans.

2.2 REJSENS LABYRINT

Den ovennævnte erkendelsesproblematik ligger også indfoldet i åbningskapitlets titel, ”Loomings”. Kapitlet fungerer som en art præludium, der introducerer en række af de centrale temaer, der senere udfoldes i fugale variationer i romanens fortælling, og titlen peger på naturligvis også på disse temaer, der lader sig ane i de narrative horisont, som del af den foregribelses- og suspense-effekt, som præger den narrative retorik. Men i sin flertydighed udgør "loomings", også det mest centrale begreb for den epistemologiske logik, som driver rejsens og romanens narrative bevægelse.³⁸ Som **substantiv** er "loomings" en fællesbetegnelse for de formgivende aktiviteter, som karakteriserer den indre og ydre verdens processer. Med romanens allegorier over *The Loom of Time* (p.316/kpt.47) og *The Loom of Creation* (p.561/kpt.102) som ontologiske principper sættes vævningen som metafor for verden som

³⁷ I sin lakoniske definition af denne “amerikanske drøm” påpeger Harry Levin også denne relation mellem identitet og topografi: *We all participate in an ideology commonly known as the American dream. This takes its dramatic aspect from the terrain, and sine the place is the new world, the time is the present, imminently verging upon the future. The leading character ought to be nothing less than society as a whole, and the plot should be nothing less than the fulfillment of nature through material progress.* (Levin, p.6)

³⁸ “Loom (v): 1. to appear indistinctly, to come into sight, usually somewhat menacingly, e.g. through a mist; to figure a future thread or ordeal, ex.: “the impending trial loomed large in his mind”. 2. the indistinct and somewhat menacing appearance of something seen e.g. through a mist or fog. “

“Loom (n): a frame or machine operated by hand or driven by power for weaving cloth.”

skabende bevægelse. Og som epistemologisk begreb er vævemetaforen en henvisning til bevidsthedens kognitive og sproglige bevægelser, til de erkendelsesmønstre, som produceres i subjektets intentionelle omgang med verden. Men som **verbum** betegner ”loomings” samtidig metonymisk objektet for disse indre bevægelser: det ideale slutmål, der som "The Spirit Spout" (kpt.51) lokkende lader sig ane i erkendelsens horisont. Den subjektive erkendelse er således drevet af en metafysisk trang til at erkende en skabende intention bag skabelsen; livets metafysiske værensgrund, der som et ubestemmeligt ”noget”, der både drager og unddrager sig subjektets erkendelse.³⁹

Det cetologiske iscenesættes i romanen som symbol for den erkendende stræben mod det metafysiske mysterium, og dette ”noget” materialiseres derfor også primært i hvalen – og frem for alt i romanens titelfigur, der qua sin jomfruelige hvidhed bliver et emblem for det ovennævnte ”white chart”⁴⁰:

Chief among the motives was the overwhelming idea of the great whale himself [...] the great flood-gates of the wonder-world swung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there floated into my inmost soul, endless processions of the whale, and, mid most of them, one grand hooded phantom, like a snow-hill in the air. (p.98/kpt.1).

Begge protagonisters projekter er, på hver deres måde, drevet af **idéen** om hvalen. Men hvilken status har denne idé? Den implicite introduktion af Moby Dick som “phantom” henviser til en central passage i romanens indledning:

Surely all this is not without meaning. And still deeper the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and drowned. But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life, and this is the key to it all. (p.23/kpt.1)

I denne "nøglepassage" knyttes subjektets identitetsprojekt til en ideal stræben, der udgør drivkraften bag rejsens projekt. En stræben mod at se sit inderste væsen anskueliggjort i yderverdenens former, og genfinde sine bestemmelser i genoprettelsen af den tabte enhed med verden.

Ordet "deeper" refererer her både til maritime som til mentale dybder, og introducerer en gennemgående metaforisk identifikation mellem det geografiske og det psykologiske i romanen. Rejsen bliver også en indre rejse, da det er sig selv, subjektet søger i sin omgang med verden

Men den mytologiske reference til Narcissos antyder også de negative implikationer i denne stræben: at billedet forbliver "ungraspable" fordi det er et "phantom", der refererer til en abstrakt uvirkelighed, som produkt af subjektets fantasier. Hvad subjektet søger i verden, er fantasmet om dets egen

³⁹ Jf. Hylgaard, pp.224-28

⁴⁰ E. Fussell læser således Moby Dick som et ideologisk symbol for Vesten. Jf. Fussell, pp.223-45.

værenskerne. Håbet om subjektets transcendens af bevidsthedens rammer, i en dialektisk forening med yderverdenen får med Narcissos-billedet karakter af en lukket projektions-logik, hvor subjektets genkendelse beror på, at det kun finder, hvad det selv har placeret i den. Det er værd at bemærke, at der står "ourselves see" og **ikke** "see ourselves": hvad der møder mennesket i verdens overflade er ikke dets væsens kerne, men blot et insubstantielt, overfladiske spejlbillede. Den "deeper meaning" bag den oceaniske drift, der cementerer den rastløse søgende bevægelse som et konstitutivt forhold ved den menneskelige eksistens, er således en narcissistisk mening. Med kløften mellem verden og bevidsthed, sprog og virkelighed, fører romanen al erkendelse tilbage i bevidstheden, som udslag af subjektive projektioner.

Et karakteristikum ved romanens fremstilling er den omfattende semiotisering af erfaringen, hvor verden beskrives som en tekst af gådefulde hvis tegn, hvis indre betydning, man søger at aflæse. Romanens erkendelsesprojekt er også et semiotisk projekt, hvor verden læses som *a riddle to unfold, a wondrous work in one volume*. (p.455/kpt.110) Denne semiosis koncentrerer sig især om hvalen, inkarnationen af det metafysiske mysterium, hvis krop genkommende beskrives som et hieroglyfisk ornament: *..pleated with riddles [...].all over obliquely crossed and re-crossed with numberless straight marks in thick array, something like those in the finest Italian engravings [...] These are hieroglyphical*. (p.412/kpt.68)

Moby Dick placerer sig med denne symbolisme inden for amerikansk, metafysisk tradition, som har sine rødder i puritanismens omni-eksegetiske verdensanskuelse. De puritanske bosættere betragtede således verden som underlagt en bibelsk præ-figuration⁴¹, en guddommelig tekst, hvor alle naturens fænomener indgik som symboler. Denne symbolistiske metafysik genfindes i Emersons korrespondanceteori, hvor verden beskrives som et panteistisk netværk af symboler, hvis åndelige indhold åbenbarer sig for menneskets dybe intuition.⁴²

Og den narrative modus i *Moby Dick* er kendetegnet ved en introspektiv struktur, hvor refleksioner af ydre objekter og sagsforhold konsekvent føres tilbage til den menneskelige bevidsthed. Denne struktur bestemmer således forløbet i en stor del af romanens kapitler: først præsenteres kapitlets tema, dernæst udfoldes det som genstand for en abstraktion, for til sidst at blive relateret analogisk til bevidsthedens kategorier: *..consider them both, the sea and the land;*

⁴¹ Jf. Levin, pp.14-17

⁴² Emerson udfolder denne teorien i essayet "Nature", hvor denne *...radical correspondance between visible things and human thoughts* ("Nature"; p.50 in *Selected Essays*) fører til et billede af verden som en emblematiske tekst, hvor alle objekter og tilstande finder deres korrelat i den menneskelige bevidsthed, som vidne om den metafysiske enhed mellem sjæl og natur: *The world is emblematic. Parts of speech are metaphors, because the whole of nature is a metaphor of the human mind*. ("Nature"; p.54 in *Selected Essays*)

and do you not find a strange analogy to something in yourself? [...] O Nature, and O soul of man! how far beyond all utterance are your linked analogies! not the smallest atom stirs or lives on matter, but has its cunning duplicate in mind (p.381/kpt.58 & p.418/kpt.70). Denne analogisering mellem indre og ydre verden har ført flere læsninger til at anskue Melvilles roman som en videreførelse af de epistemologiske præmisser i den amerikanske idealisme, som den formuleres hos Emerson.⁴³

Men *Moby Dicks* position som overgangsværk illustreres ikke mindst i den ambivalente relation til denne tradition, idet romanen benytter symbolismens formsprog til at skabe en repræsentation af sammenbruddet af dens metafysiske præmisser: "*Moby Dick*", *nevertheless, is the response of a powerful imagination to the intellectual disintegration of faith.* (Horsford, p.68). Det viser sig bl.a. i følgende passage: *And some significance lurks in all things, else all things are little worth, and the round world itself but an empty cipher, except to sell by the cartload, as they do hills about Boston, to fill up some morass in the Milky Way.* (p.539/kpt.99) Citatets syntaktiske slagside, med hovedvægten på negationen efter "else", tynger så at sige håbet til jorden, og udpeger romanens negative epistemologiske position. Mening produceres uophørligt i subjektets hermeneutiske omgang med verden, men denne mening forbliver samtidig bundet til de subjektive kategorier, som producerer den.

Naturens symboler kan ikke **aflæses** som forbundne i en metafysisk tekst, der oplyser verden i en immanent sandhed, men er blevet sprængt i en overflade af gådefulde, løsrevne tegn, hvori subjektet **indlæser** sine abstrakte, kontingente sandheder⁴⁴: *Signs ans wonders, eh? Pity if there is noting wonderful in signs, and nothing significant in wonders.* (p.543/kpt.99)

Naturen beskrives i *Moby Dick* symbolistisk som et tempel af hieroglyfiske tegn; men tegnene er blevet tømt for immanent mening, og templet er blevet et tomt tempel, en spejlsal, hvor læsningens drift mod en ideal sandhed bag tegnet uophørligt dementeres, idet den kastes tilbage på subjektets relative optik: *..and this round gold is but the image of the rounder globe, which, like a magician's glass, to each and every man in turn mirrors back his own mysterious self.* (p.541/kpt.99) Men dermed er subjektet også blevet spærret inde i egen bevidsthed, da den aldrig kan træde i objektiv forbindelse med

⁴³ Jf. Matthiessen, p.242; Levin, p.216, Moretti, p.63.

⁴⁴ Som Melville skriver, med kritisk reference til Emerson: *Say what some poets will; nature is not so much her own sweet interpreter, as the mere supplier of the cunning alphabet, whereby selecting and combining as he pleases, each man reads his own peculiar lesson according to his own peculiar mind and mood.* (Melville in Horsford, p.79)

den verden, den gør til genstand for erkendelse. Korrespondancen er brudt, og den indre og den ydre verden står over for hinanden som to væsensfremmede komplekser.⁴⁵

Den omfattende analogisering af ting og tanke, som karakteriserer den introspektive narration i *Moby Dick* er således ikke udtryk for en metafysisk korrespondance mellem sjæl og natur, men afspejler derimod en radikal splittelse mellem verden og bevidsthed, hvor subjektets erkendelses- og erobningsfremstød mod verden undergraves af en markant impotens:

..however baby man will brag of his science and skill, and however much, in a flattering future, that science and skill may augment; yet for ever and ever, to the crack of doom, the sea will insult and murder him, and pulverize the stiffest frigates he can make. (p.380/kpt.58)

Havet beskrives som en dødbringende kastrerende kraft; men de genkommende beskrivelser af den maritime verdens rædsler er udtryk for en erfaring, ikke af verdens maliciøsitet, som besjælet antagonisme, men af dens totale fremmedhed og indifferens. Der er i receptionen en vedholdende identifikation af splittelsen i *Moby Dick* med det kristne begreb om "Evil". Men netop begrebet "evil" optræder yderst sjældent i *Moby Dick*, den negativitet, som gennemsyrrer Melvilles roman kan ikke føres tilbage til sådanne absolutte kategorier. Tværtimod affødes negativiteten af en moderne splittelseserfaring, hvor tabet af en absolut, metafysisk referent tømmer sådanne metafysiske begreber for substantielt indhold; i en verden, som er: *ethically blind, perceptually dumb, whitely indifferent, intellectually blank, and morally patternless. [...] Absolute Vice and Virtue are two shadows cast by the same nothing.* (Stern [2], p.11 & 16) I et sådant afsjælet univers mister de absolutte kategorier deres fundering i en objektiv orden, og relativiseres som rent abstrakte, subjektive forestillinger. Melvilles roman tager således udgangspunkt i en dissonans mellem verden og bevidsthed, mellem en søgende bevidsthed og en gådefuld, oceanisk verden, der er urørlig over for subjektets fremstød, og som et ligklæde sporløst tildækker dets bestræbelser. En verden, som synekdotisk inkarneres i hvalens anatomi, som en tavs, ansigtsløs mur: *no face; he has none, proper; nothing but that broad firmament of a forehead, pleated with riddles, dumbly lowering with the doom of boats, and ships, and men.* (p.454/kpt.79) *Moby Dick* fortælles om og fra en moderne bevidsthed, som aldrig kan trænge gennem verdens overflade, i et sprog, som aldrig kan forbinde sig med tingene. Det får stor betydning for rejsens semantik i romanen:

⁴⁵ *Nature produces man but does not answer his questions. The form of things are woven endlessly by the loom of nature; the words for things are woven endlessly by man. But there is no converse, no connection between them. [...] The whole book is an endless (and thus unfinishable) weaving from the loom of signs, while the objects of nature are forever "looming" before man - tantalizing but wordless, indefinable, unarrestable; unuttering and unutterable.* (Tanner [1], pp.67-68)

Round the world! There is much in that sound to inspire proud feelings; but whereto does all that circumnavigation conduct? Only through numberless perils to the very point whence we started, where those that we left behind secure, were all the time before us. Were this world an endless plain, and by sailing eastward we could for ever reach new distances, and discover new sights more sweet and strange than any Cyclades or Islands of King Solomon, then there was promise in the voyage. But in pursuit of those far mysteries we dream of, or in tormented chase of that demon phantom that, some time or other, swims before all human hearts; while chasing such over his round globe, they either lead us on in barren mazes or midway leave us whelmed. (p.340/kpt.52)

Moby Dicks repræsentation af det store ekspansive rum for subjektets udfoldelse modsvares således af en tømning af dette rums kvaliteter, der markerer en klaustrofobisk indsnævring af subjektets muligheder. Subjektet er fanget i verden som en gold, horisontal labyrint, hvor rejsens bevægelse bliver en futil cirkularitet, som ingen steder fører end tilbage til udgangspunktet, hvorfor den fuldendte rejse blot er fuldendelsen af en tomgang. Rejsens eksplorative patos er blevet tomt for indhold og reduceret til en "sound". Dermed er verden også blevet "an empty cipher", et tomt kryptogram

Den præmoderne episke verden fremstod uendelig, da den fysiske virkelighed var forbundet med en metafysisk sfære. Men derved var den også "sluttet" og begrænset, da tingene fandt deres fælles forankring i denne metafysisk værensgrund. Men den moderne verden, som repræsenteres i *Moby Dick* er tværtimod endelig og ubegrænset.⁴⁶ Ubegrænset, fordi den med tabet af et transcendentalt princip ikke længere rummer en immanent orden, som er kommensurabel med den sproglige og kognitive erfarings former. Men med tabet af dette princip bliver den moderne verden samtidig et endeligt, lukket rum, afgrænset af eksistensens fysiske rammer.

2.3 REJSENS TID

Denne negative erfaring genfindes i fremstillingen af tiden i *Moby Dick*. Romanen rummer et væld af temporale temaer og figurer, men tidsproblematikken udfoldes primært omkring to temporale hovedfigurer: en fatal linearitet, og en "slet uendelighed".

Beskrivelsen af det modernes endelige, ubegrænsede univers, hvor menneskets eksistens er bundet til dets fysiske rammer, ledsages af en prægnant dødelighedserfaring, som introduceres fra romanens start; først med *the consumptive usher*" (p.75), dernæst med *the mortal men fixed in ocean reveries* (94/kpt.1; min markering). Og romanens indledende setting præsenteres emphatisk som et afslutningens sted: da

⁴⁶ Jf. Tygstrup [1], p.24

Ishmael ankommer til New Bedford, er det december, søndag og midnat. Og New Bedford er en ødemark, hvor den nyankomne vandrer rundt indhyllet i *the blackness of darkness*, en sorthed så tung, at lyset i scenariets claire-obscure-effekt ikke bryder stemningen, men blot er med til at forstærke den: *Such dreary streets! blocks of blackness, not houses, on either hand, and here and there a living candle, like a candle moving about in a tomb.* (p.100/kpt.2) Dødelighedserfaringen knyttes til gravtemaet, som udfoldes i kapitlets analogiske, introverte bevægelse fra by til hus, til menneske: New Bedford er en "tomb", ejeren af kroen The Spouter-Inn hedder Coffin, og kroppen er en grav, hvori subjektet er klaustrofobisk indespærret:

Yes, these eyes are my windows, and this body of mine is the house. What a pity they didn't stop up the chinks and the crannies though, and thrust in a little hint here and there. (p.102/kpt.2)

Denne erfaring intensiveres med hvalfangstens farlige praksis, hvor dødens udslættelse altid er fareturende nær, som *a chaotic speechlessly quick bundling of man into Eternity* (p.131/kpt.7). Men hvalfangstens praksis er samtidig en overskridelse af denne paralyserende dødsstemning, som en heroisk individualisme, som markerer et vitalistisk favntag med døden.

Men den mest fremtrædende tidsfigur i romanen er imidlertid ikke denne endelighedserfaring, men hvad jeg før omtale som en slet uendelighed. En figur, hvor tiden skildres som et dobbelt negativt forhold mellem foranderlighed og uforanderlighed, det flydende og det forstenede. Tvetydigheden er som før nævnt et centralt prædikat ved den oceaniske verden som symbolsk erfaringsrum: den fænomenale overflade er ikke et indeksialt tegn for et bagvedliggende væsen, der åbenbarer sig ingen essens bag skinnet. Tværtimod afslører afdækningen en diskontinuitet mellem overflade og dybde, som sætter en tvetydighed og reversibilitet i erfaringen. Dette forhold indvirker også på tidserfaringen, i form af en fluktuerende labilitet: den lineære tid former sig ikke som et progressivt kontinuum af forklarende momenter, men som et diskretum af isolerede, provisoriske erfaringsøjeblikke, som gensidigt relativiserer hinanden.

I løbet af romanen beskrives der en række epifaniske momenter hvor verden og bevidsthed "falder i hak", hvilket markerer en suspension af tidens vilkårlige flydende varighed, hvor naturen fremtræder for bevidstheden som dens oplyste symbol, som det levende udtryk for inderlighedens substans. Således i kapitlet "The Gilder"

Oh, grassy glades! oh, ever vernal landscapes in the soul; in ye - though long parched by the dead drought of the earthly life - in ye, men may yet roll, like young horses in new morning clover; and for some few fleeting moments, felt the cool dew of the life immortal in them. (p.602/kpt.114)

Denne pastorale uskyldstilstand har klare paralleller til det epistemologiske ideal om "wonder", som Emerson lægger til grund for sit romantiske tidsbegreb. Hér bliver tiden som kausal række af foranderlige tids-punkter en sanselig illusion, som tildækker den transcendentale Enhed, der er monadisk til stede i hvert øjeblik som absolut, evig realitet. Indsigten i denne realitet opnås derfor i transcendenten af tidens skin, i hengivelsen til momentet. Men hos Melville markerer denne korrespondancetilstand ikke en epifanisk afsløring af subjektets samhörighed med verdens sande væsen, men er et overfladisk, momentant samspil mellem de indre stemninger og verdens fremtrædelser, der bygger på forglemmelse⁴⁷. De er hvad Georg Lukács kalder "lyrischen Augenblicke" (Lukács, p.54); og er dømt til at opløse sig i verden prosaiske temporalitet.

Det er et moment, som træder uden for tidens flygtighed og tingenes relative mangfoldighed - men kun som en momentan transcendens. Det er en grundpræmis i *Moby Dick*, at alle beskrivelser og stemninger kun har provisorisk gyldighed, og der er netop tale om "fleeting moments", momentane tilstande, som ikke kan fastholdes i den prosaiske verdens foranderlighed, men opløser sig som subjektiv stemning:

Would to God these blessed calms would last. But the mingled, mingling threads of life, are woven by warp and woof: calms crossed by storms, a storm for every calm. There is no steady unretracing progress in life; we do not advance through fixed gradations, and at the last one pause: through infancy's unconscious spell, boyhood's thoughtless faith, adolescence' doubt (the common doom); the scepticism, then disbelief, resting at last in the pondering repose of If. But once gone through, we trace the round again, and are infants, boys, men, and Ifs eternally. Where lies the final harbor whence we unmoor no more? In what rapt ether sails the world, of which the weariest will not weary? Where is our foundling's fathers hidden? Our souls are like those orphans whose unwedded mothers die in bearing them: the secret of our paternity lies in their grave, and we must there to learn it. (p.602/kpt.114)

Med "Warp and woof" forbindes denne temporale logik til "loomings", hvor "The Loom of Time" (p.316/kpt.47) bliver en vævende, flukturerende bevægelse af øjeblikke, som gensidigt relativiserer hinanden, og gør rejsen til en retnings- og meningsløs bevægelse. Her viser sig også en anden relation mellem vand og land i romanen, hvor den "sorte" side af "landslessness" bliver en "harborlessness":

Already we are boldly launched upon the deep; but soon we shall be lost in its harborless immensities. (p.227/kpt.32)

Pequod lægger således aldrig til land under sin lange rejse, hvor havet universaliseres som eksistensmetafor, men landet fortrænges til det pastorale, som en uopnåelig, embryonal tilstand:

For as all this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of every man there is an insular Tahiti of peace and joy, but encompassed by all the horrors of half-known life. God keep thee! Push not off from that isle, thou canst never return! (p.381/kpt.58)

⁴⁷ *Loveliness unfathomable, as ever lover saw in his young bride's eye! – Tell me not of thy teeth-tiered sharks, and thy*

I dannelsesromanen, som Lukács læser den, finder rejsen sin afslutning i heltens resignerende positionering inden for det borgerlige samfunds rammer. Men denne konstruktion er ikke mulig i *Moby Dicks* negative tidserfaring, hvor tiden er en række af diskrete momenter som ikke samler sig som elementer i en succesiv, kohærent erfaringsrække, men væves sammen i iterative, labyrintisk mønstre, som ingen vegne fører. Dermed afvises også et progressivt erfaringsforløb i *Moby Dick*: eksistensen er en frugtesløs cirkularitet, en evig provisionalitet, som ikke rummer muligheden for et erfarings slutpunkt. De to protagonister, Ahab, den amputerede kaptajn og Ishmael, den udstødte, er således begge forældreløse; som moderne subjekter er de begge *ontological orphans* (Tanner [1], p.69) sat uden bestemmelse eller oprindelse i en "cruel and stepmotherly world"⁴⁸, hvor det intet arver ud over mysteriet.⁴⁹ Peuoqods jordomsejling må nødvendigvis blive ufuldendt, ud fra såvel en narrativ som en psykologisk logik. I et rum uden forklarende kraft, og en tid uden forandrende kraft, kan subjektets oplevelser ikke samle sig til en afrundet erfaring. Men erfaringen af fænomenologisk foranderlighed og fluktuation modsvares samtidig af en oplevelse af metafysisk uforanderlighed og forstening: *But it's too late to make improvements now. The universe is finished; the copestone is on, and the chips were carted off a million years ago.* (p.102/kpt.2) Mennesket er et ufuldendt værk i en fuldendt verden. Ikke perfekt, men fuldendt: en afsluttet arkitektur, hvor tingenes orden er fastlagt i en meningstom, forstenet formation. I sin kommentar til Melville i *Studies of Human Time* forklarer Georges Poulet den ubevægelighed, der præger tidserfaringen hos Melville, som en prægnant skæbnefiksering:

This immobility is that of a destiny that is fixed; or, rather, one which reveals its eternal fixity.[...] All times are linked together in the same chain [...] Absolute predeterminism has for its consequence the enslaving of all the points of duration and their reduction to a nonvariant which has the same unchangeability of the past. (Poulet, pp.338 & 341)

Med denne skæbnetilstand nedbrydes rejsens frihedskonnotationer i *Moby Dick* tidserfaring. Skæbnen er en negation af friheden, da den er en negation af fremtiden som åben potentialitet: alt værende og kommende er blot fuldbyrdelser af hvad der blev fastlagt i fortiden. Melvilles subjekt indhentes ikke af fortiden; den er altid til stede som fremtidens skema.(p.155/kpt.13) Og skæbnen udgør et prægnant tema i *Moby Dick*, som rummer et væld af skæbnemotiver og en gennemgående fatalistisk retorik. Men hvilken status har skæbnen i romanen? Skæbnen indebærer jo tilsyneladende en negation af tidens kontingens, da skæbnen sætter en nødvendighed i tidens sekventielle rækkefølge, og derved også

kidnapping cannibal ways. Let faith oust fact; let fancy oust memory; I look down and I do believe. (p.602/kpt.114)

⁴⁸ *But thou art but my fiery father; my sweet mother, I know not. Oh cruel! – what hast thou done with her? There lies my puzzle..* (Ahab's tale til ildens guder; p.477/kpt.119)

⁴⁹ Jf. Tanner [1], pp.68-69

besjæler dette forløb med en immanent mening. I sit essay "Hawthorne and his Mosses" forbinder Melville skæbnebegrebet med en puritansk verdensanskuelse, der fremsættes som den amerikanske grunderfaring:

Certain it is, however, that this great power of blackness in him derives its force from its appeals to that Calvinistic sense of Depravity and Original Sin, from whose visitations, in some shape or other, no deeply thinking mind is always and wholly free. For, in certain moods, no man can weigh this world, without throwing in something, somehow like the Original Sin, to strike the uneven balance. ("Hawthorne and his Mosses", p.2204)

Melville inddrager dette bibelske begreb som en reference til puritanismens deterministiske forestilling om arvesynd, hvor nogen er dømt til fortabelse, andre til frelse; menneskets skæbne og tid er således genstand for en guddommelig plotting uden for tiden. Og da Ishmael ankommer til New Bedford er det til et forbandet, dødsmerket sted, hvor sporene af bibelsk vrede og fordømmelse hænger tungt i luften: Ishmaels ankommer med *a few pieces of silver* (p.100/kpt.2); der strømmer *a smoky light* (ibid.) fra den muntre bar, hvor Ishmael nær snubler over en "ash-box": (*are these ashes from that destroyed city, Gomorrah?* (ibid.)) Kulminationen er beskrivelsen af den sorte menighed:

It seemed the Black Parliament sitting in Tophet. A hundred black faces turned round in their rows to peer, and beyond, a black Angel of Doom was beating a book. It was a Negro church, and the preacher's text was about the blackness of darkness. (p.101/kpt.2)

Passagen rummer en kritisk kommentar til puritanismen⁵⁰, som i sin sorthed forbindes med sine erklærede modsætninger i hedenskab (Tophet) og den dæmoniske døds kult (Angel of Doom).

En kommentar, som selvfølgelig også får et parodisk tonefald i ordspillet mellem "Negro church" og "blackness of darkness". Og en stor del af romanens skæbnerreferencer kan tilskrives Ishmaels retoriske iscenesættelse af fortællingen som et skæbnedrama, hvor skæbnetemaet parodieres, idet det udstilles som subjektets retrospektive meningstilskrivning:

Though I cannot tell why it was exactly that those stage managers, the Fates, put me down for this shabby part of a whaling voyage, when others were set down for magnificent parts in high tragedies, and short and easy parts in genteel comedies, and jolly parts in farces – though I cannot tell why it was exactly; yet, now that I recall all the circumstances...(p.98/kpt.1)

Når skæbnen således gøres til en dramatisk effekt, bidrager den til at udstille menneskets behov for at udstyre livets kontingente begivenheder med en forklarende, immanent telos. En udstilling, som eksponerer kløften mellem narrativ orden og objektiv kontingens. Men denne parodiske strategi kan ikke

⁵⁰ Jf. "Commentary", p.709

alene forklare den markante fatalistiske stemning, som præger romanen, hvor determinismen har mistet sin metafysiske ratificering men stadig er til stede som *a sense of depravity* .

Den skæbne, der hersker i *Moby Dick* er en blind skæbne; subjektets livsbane skrives af en usynlig hånd, men der er intet synligt mål med livets vandring. Det er en tom skæbne af uafvendelighed og gentagelse: *A destiny which is no longer either divine or infernal, which is the reality of a circular time, eternally captive in its revolutions.* (Poulet, p.341) Skæbnen kan siges at betegne dét, som relativiserer subjektets suverænitet, og gør det til objekt for en ukendt nødvendighed. En nødvendighed, som kun kan spores tilbage til den subjektive økonomi: *For with little external to constrain us, the innermost necessities in our being, these still drive us on.* (p.263/kp.36). Skæbne knytter sig til karakter, som et udtryk for subjektets inderste bestemmelser. Men disse ”innermost necessities” kan ikke bringes til oplyst erkendelse, og skæbnen bliver en markør for subjektets reflektive splittelse, dets utilgængelighed for sig selv. Den indre nødvendighed kan ikke bringes til erkendelse og tilegnelse, men forbliver en gådefuld væsensfremmed kraft, en dunkel vilje, som driver subjektet frem ad en præ-disponeret bane.

Det er på baggrund af denne erfaringshorisont, som skitseret i det ovenstående, at de to subjektprojekter indskrives i romanens univers, og jeg vil nu vende blikket mod disse positioner.

3.NED I MALTSRØMMEN

- AHAB OG DET MYTISKE

I like a good grip; I like to feel something in this slippery world, that I can hold, man. (p.581/kpt.108)

3.1 AHAB OG MYTENS GENKOMST

I det foregående kapitel påpegede vi manglen på narrativt potentiale i den futile cirkularitet af flydende øjeblikke, der udgør erfaringshorisonten for rejsens bevægelse i *Moby Dick*. En horisont, hvor den fuldendte jordomrejse blot vil føre tilbage til udgangspunktet, og illustrere *..the endlessness, yea,*

the intolerableness of all earthly effort (p.155/kpt.13). Denne inertie brydes med kaptajn Ahab, som fikserer eksistensens labyrintiske famlen i en konkret bestemmelse: Moby Dick, den hvide hval. Ahab bliver katalysator og centralgestalt for romanens plot, som tager form omkring Ahabs subjektive projekt. Ahab er romanens helteskikkelse, som repræsentant for en heroisk individualisme, som i en kompromisløs handlingsetik gør sit begær til lov, og aktiverer hele sin sociale omverden i realiseringen af dette begær. Romanens narrative begær bliver således en spejling af Ahabs begær, da det er kaptajnens monomane hævnmission, som driver rejsen frem mod det fatale slutpunkt. Ilden er en af Ahabs primære attributter: kaptajnen er ikke hærget af den paralyserende, eksistentielle vinterkulde, men er *a hot old man* (p.313/kpt.46), vitalistisk optændt af det projekt, hvori hans identitet finder sin bestemmelse.

I det foregående karakteriserede vi "landlessness" som et fællesbegreb for de to subjektive positioner, og Ahabs "landlessness" viser sig i denne vitalistiske sprængning af alle det konventionelle livs inertie og rutiner, til fordel for en ideal fordring om at hele splittelsen. I romanens analogi mellem "going to sea" og "going to see" knyttes erkendelsen primært til blikkets funktion, og en anden hovedattribut ved Ahabs karakter er netop blikket. Et intenst, fikseret blik, som "gennemskuer" hulheden i såvel det borgerlige livs rammer som hvalfangstens økonomiske rationale, og trænger gennem verdens gådebilleder, i en søgen efter en sandere, metafysisk virkelighed, som korrelerer med menneskets inderste væsen, og giver viljen – og dermed eksistensen – en dybere mening.⁵¹

Og det er dette idealistiske projekt, som giver rejsen mening og retning, idet den abstrakte længsel, som driver rejsen, fokuseres i en målrettet bevægelse, *an undeviating wake*, (p.626/kpt.124), frem mod *the proper time and place* (p.643/kpt.130), idet Ahab koncentrerer begæret i Moby Dick som et absolut, idealt objekt, der "looms" i rejsens horisont. Og dette objekt bliver holdepunkt for en læsning af virkeligheden, der åbner for en remytologisering af erfaring og fortælling. Dette tema viser sig i den tekstlige iscenesættelse af Ahabs karakter, som fremstilles som et komplekst konglomerat af litterære, mytologiske og historiske referencer⁵² Men hovedparten af disse - Prometheus, Miltons Satan, Ødipus, Kristus, Osiris, Faust, og et rigt udvalg af Shakespeares tragiske helte⁵³, m.fl. – henviser til det markante mytiske og tragiske potentiale, som investeres i Ahabs karakter og hævnprojekt.

⁵¹ Lukács skriver om dette klarsyn: *Dann erhüllte sich plötzlich das Gottverlassene der Welt als Substanzlosigkeit, als irrationelle Mischung von Dichtigkeit und Durchdringigkeit: was früher als das fernste erschien, zerfällt wie vertrockneter Lehm bei der ersten Berührung des vom Dämon Besessenen und eine Leere Durchsichtigkeit, hinter der lockende Landschaften sichtbar waren, wird auf einmal zur Glaswand.* (Lukács, p.79).

⁵² Jf. R. Chase, pp.43-45, hvor Chase præsenterer en række af disse mytologiske konnotationer, der knytter sig til Ahabs figur.

⁵³ I *Hawthorne and his Mosses* fremhæver Melville Shakespeare som forbillede for det amerikanske mesterværk, og *Moby Dick* er præget af en stærk inspiration fra Shakespeare, både stilistisk, i den dramatiske iscenesættelse af

Ahab træder først ind på fortællingens scene efter 28 kapitler, men forinden introduceres han in absentia, under Ishmaels første besøg på skibet. Det sker gennem dunkle antydninger, som knytter ham til en tragisk og promethisk heroisme: *...a mighty pageant creature, formed for noble tragedies [...] He's a grand, god-like, ungodly man, Ahab* (pp.170 og 176/kpt.16). Herved opbygges en suggestiv suspense-effekt omkring Ahabs karakter, der forløses, da kaptajnen åbenbarer sig for fortællerens blik:

Reality outran apprehension, Captain Ahab stood upon his quarter-deck [...] There was an infinity of firmest fortitude, a determinate, unsunderable wilfulness in the fixed and fearless, forward direction of that glance. Not a word he spoke; nor did his officers say aught to him; though by their minutest gestures and expressions, they plainly showed the uneasy, if not painful, consciousness of being under a troubled master-eye. And not only that, but moody stricken Ahab stood before them with a crucifixion in his face; in all the nameless, regal, overbearing dignity of some mighty woe. (pp.218 & 220/kpt.28)

Ahab træder frem som en fjern, sublim skikkelse, indspundet i en tragisk heroismes patos, som henter sin inspiration i en romantisk typik. Som en reserveret enegænger af dunkel oprindelse, hvis ophøjede tavshed kun brydes af højstemt tale ("a nervous and lofty language" (p.176/kpt.16)), og en majestætisk og melankolsk fremtoning, hvor den stigmatiserede krop bæres som emblem for en smertefuld inderlighed, er Ahab en inkarnation af hvad Mario Praz kalder *The Fatal Men of the Romantics* (Praz, p.79), romantikkens sorte, promethiske helte.⁵⁴ De er *rebels in a grand manner* (Praz, p.78), menneskehedens promethiske martyrer, som går under i en kompromisløs, ideal stræben efter at overtage gudernes plads, og realisere menneskets inhærente storhed, i en absolut frihed fra alle betingende kræfter.

Når Ahab gentagne gange beskrives som "dismasted", knyttes hans skæbne også synekdotisk til skibet som kulturelt fællesskab, og Ahab bliver som lederskikkelse en overmenneskelig repræsentant for menneskets promethiske stræben - hvor rejsen, med harpunen i hånden, bliver en jagt på den falliske heling af menneskets amputerede eksistens. Den promethiske kamp er selvfølgelig tabt på forhånd, og som navnet indikerer⁵⁵, er Ahab en dødsmerket karakter, dømt til undergang for sin trods mod de metafysiske magter. Men denne selvdestruktive undergang bliver i den romantiske optik

fortællingen, og tematisk. Denne intertekstuelle relation er dog ikke central for dette speciales problemstilling, og er blevet udeladt af pladshensyn. for mere om emnet, se bl.a. Charles Olson, pp.37-73, og F.O.Matthiessen, pp.176. Her trækker Matthiessen en lige, litteraturhistorisk linie fra Homer over Shakespeare til Melville, som grundlag for sin kanonisering af *Moby Dick* som det amerikanske epos.

⁵⁴ For mere herom, se Mario Praz: *The Romantic Agony*, kpt.3, hvor Praz behandler denne arketyriske figur i den sorte romantik, der opstår som en kombination af Prometheus og Miltons Satan-figur.

⁵⁵ Ahab - eller "Akab" - henviser til navnet på en bibelsk konge, som trodser Gud, og hengiver sig til afgudsdyrkelse. *Akab, Omris søn, gjorde, hvad der var ondt i Herrens øjne, i højere grad end alle hans forgængere. (Første Kongebog, 16:30)* Akab vækker ved denne trods Guds vrede, og ender sine dage som offer for en guddommelig straf.

forenet med en tragisk storhed: *Oh, young ambition, all mortal greatness is but disease.*

(p.170/kpt.16)⁵⁶

Ovennævnte citats hyperbolske tilføjelse ("And not only that..") knytter også Ahab til rolle som mytens kulturelle offer- og frelserhelt. Med "a crucifixion in his face" er han selvfølgelig Kristus, der vender tilbage for at udslette monstret Leviathan, men den mest fremtrædende reference i denne forbindelse er den egyptiske myte om præstekongen Osiris, der krydser verdenshavene på jagt efter monstret Typhon.⁵⁷ Hvert år ved efterårsjævnudøgn skambides han af monstret, og forsvinder ned i underverdenen, hvorefter landet ligger goldt hen. Typhon forbindes som Moby Dick metonymisk med havet, som inkarnationen af den primordiale, generaliserede ondskab og negativitet: *That intangible malignity which has been from the beginning [...] as every part of nature that can be considered as noxious and destructive to mankind.* (Franklin, pp.77 og 78)

Og det er også denne figur, vi finder i beskrivelsen af Ahabs amputering: *...as an Arkansas duellist at his foe, blindly seeking with a six-inch blade to reach the fathom-deep life of the whale [...] Moby Dick had reaped away Ahab's leg, as a mower a blade of grass in the field.* (p.282/kpt.41) Billedet af Moby Dick, som "høster" Ahabs ben, korresponderer med den mytiske reference, og knytter sig til beskrivelsen i kapitlet "Brit" (kpt.58) af hvalerne som "mowers", og havet som antagonistisk naturkraft: *...the sea will insult and murder him, and pulverize the stateliest, stiffliest frigates he can make.* (p.380/kpt.58) Den hvide hval forbindes derved med havet som almægtig, kastrerende kraft, som begrænser og truer den menneskelige eksistens. Temaet bekræftes af, at Ahabs to "kastrationer" - Moby Dicks amputering af benet og ulykken *that pierce his groin* (p.575/kpt.106) falder med præcist ét års mellemrum, og begge ledsages af en isolation hvor Ahab "begraves", som *invisibly enshrined within his cabin* (p.197/kpt.21). Men ved et årligt ritual genfødes Osiris, og genvinder sin tabte fallos, som en markering af landets genvundne frugtbarhed. Dette ritual bliver i samtidige kilder dateret til o. d.25/12, dagen for Kristi fødsel – og for Pequods afrejse.⁵⁸ Denne afrejse beskrives i kapitlet "Merry Christmas" (kpt. 22), hvis titel forbinder Pequods rejse med et kristent forløsningstema, og som med Pelegs gentagne ordre om "Spring" (p.199/kpt.22) knyttes til det cykliske tema. Og efter afrejsen genopstår

⁵⁶ *He who could not endure that another should be above him, and who dared to challenge the Almighty to a dual, was he not an extraordinary genius? He had encountered the Invincible One, and although in defeat he exhausted all his forces, he was not humiliated; eternally, even to the present day, he makes new efforts.* (Schiller in Praz p.77) Som et andet eksempel på romantikkens idealisering af Prometheus-figuren kan nævnes Percy Shelleys forord til *Prometheus Unbound* (Shelley, pp.204-7)

⁵⁷ Osirismyten nævnes blot indirekte to gange i *Moby Dick*, men indgår som et skjult grundtema, ikke mindst i romanens mangfoldige referencer til egyptisk mytologi. For en grundig gennemgang af Melvilles brug af denne myte, se Franklin, pp.72-98.

⁵⁸ Jf. Franklin, pp.90-97. Melville hentede if. Franklin inspiration fra samtidige mytografiske studier, som påpegede et essentielt slægtskab mellem de mediterrane (egyptiske, hebræiske og græske) mytologier.

Ahab fra "graven", som en frelserkonge, lutret af en rensende ild: *He looked like a man cut away from the stake, when the fire has overrunningly wasted all the limbs without consuming them, or taking away one particle from their compact aged robustness.* (p.218/kpt.28)

Med den falliske genkomstmyte træder Ahab ind i fortællingen som repræsentant for det mytiskes genkomst, der med sit hævnprojekt bringer et mytisk verdensbillede med sig. Et billede, som forvandler rejsen til en metafysisk quest, en søgen efter virkeliggørelsen af et absolut, oplysende ideal⁵⁹, og hvor verden gives episk fylde, som scene for kampen mellem det gode og det onde: Ahab er ikke blot en "duellist", men er, som sådan også en "dualist", som oversætter verdens tvetydighed og mangfoldighed til en manikæisk dualisme. Og Moby Dick er et plausibelt objekt for en sådan myteskabelse, som et subliment, singulært væsen, der flyder i fortællingens horisont, i et diffust felt mellem realitet og myte, fakta og fiktion. I kapitlet "Moby Dick" (kpt.41) introduceres hvalen således som en legendarisk skabning, der er blevet gjort til genstand for anekdoter og skrøner, som, ud over en monstrøs vildskab, tilskriver den et højere intellekt og metafysiske evner til at overskride tiden og rummets fysiske grænser. Og ved romanens slutning kan hvalen siges at virkeliggøre sin idé, idet den viser sig at være lige så subliment guddommelig og monstrøst dødbringende, som den er blevet gjort til: *...not Jove, not that great majesty Supreme! did surpass the glorified White Whale as he so divinely swam [...] the grand god revealed himself, sounded and went out of sight.* (pp.656 & 657/kpt.133). Som Bruce Franklin påpeger, skaber Melville med beskrivelsen af Moby Dick en moderne bricolagemytologi, hvor romanens talrige mytiske referencer bidrager til iscenesættelsen af den hvide hval som symbol på det metafysiske mysterium.⁶⁰ Men *Moby Dick* er kendetegnet ved en dobbelt tilgang til myten; det er ikke blot en mytisk, men også en metamytologisk roman, hvor den mytologiske iscenesættelse samtidig gennemskæres af en afsløring af mytens mangel på objektivt mandat. I romanens perspektivistiske univers fremstilles myten som et psykologisk produkt, som et antropomorferende fremstød mod en meningsfremmed verden, der ikke afslører nogen sandhed om verden, men blot om den mytologiserende bevidsthed⁶¹ Nøgleordet i kapitlet "Moby Dick" er "wild", idet fortællingerne om Moby Dick beskrives som *wild rumors [...] wild strange tales [...] wild suggestions* (pp.278 & 279 & 280) Men hvalen selv beskrives ikke som "wild"; tværtimod er et af dens ledemotiver "mild": *an abhorrent mildness [...] a mighty mildness of repose* (p.288/kpt.42 &

⁵⁹ Jf. Stern [2], pp.10-12 om questen som grundtema i Melvilles forfatterskab. Det engelske ord "quest" er her bibeholdt grundet manglen på dækkende danske synonymmer.

⁶⁰ Jf. Franklin, pp.62-68

⁶¹ *Melville suggests that the only ultimate truth that myth yields is a truth about its ultimate source, the human mind.* (Franklin, p.57)

p.656/kpt.133). Denne fonetiske forskydning⁶² ud i en semantisk modsætning skaber en kløft mellem fortællingen og objekt, som fører førstnævnte tilbage til den skabende bevidsthed. De mytologiserende italesættelser ”indfanger” ikke hvalen, eller dens væsen, men forbliver ”wild tales”, kontingente subjektive projektioner, *which eventually invested Moby Dick with new terrors unborrowed from anything that visibly appears.* (p.278/kpt.41) Ligesom hvalen synes usårlig over for de mange harpuner, som er blevet stukket i dens krop, forbliver den i sin hvidhed uberørt af alle betydningstilskrivninger.

Denne dobbelthed falder også tilbage på Ahabs projekt: selv om hans ulykke fremstilles i et mytisk register, ligger Ahabs fejlslutning netop i fortolkningen af denne kontingente hændelse som udtryk for en konspiratorisk, metafysisk sammenhæng :

The White Whale swam before him as the monomaniac incarnation of all these malicious agencies which some deep men feel eating in them, till they are left living only with half a heart and half a lung. That intangible malice which has been from the beginning; to whose dominion even the modern Christians ascribe one half of the worlds - Ahab did not fall down and worship it like them; but deliriously transferring the idea to the abhorred White Whale, he pitted himself, all mutilated, against it [...] He piled upon the whale's white hump the sum of all the general rage felt by his whole race from Adam down. (pp.283/kpt.41)

Ahabs mytologiserende fortolkning af hvalen er en eksternalisering af *that demon phantom that swims before al human hearts* (p.340/kpt.52), begærets dunkle mål, i et konkret objekt, som holdepunkt for reinvesteringen af en subjektiv mytologi. Men hvalen som objekt forbliver i denne fortolkning et ”phantom”, et abstrakt, insubstantielt gådebillede, som produkt af en narcissistisk projektion. Den værensfortolkning, hvorpå Ahab grundlægger sit projekt, bliver således aldrig andet end "a monstrous picture", "a wild tale". Ahabs verdensanskuelse lægger sig i forlængelse af historiens mytiske fortolkninger af eksistensen – men nu i en moderne verden, hvor myten er blevet afsløret som myte, og en sådan tolkning derfor har mistet sin validitet. Ahabs promethiske projekt er betinget af dét, som det revolterer imod, idet kaptajnens dæmonisk- faustiske stræben, hans deleriske ritualer og hårrejsende bespottelser (*..nothing about that deadly skrimmage with the Spaniard afore the altar in Santa. [...]* *Nothing about the silver calabash he spat into?* (p.189/kpt.19) forudsætter en metafysisk instans, for at blasfemien overhovedet skal være meningsfuld. Men Ahabs karakter er en anakronisme, for så vidt, at han handler ud fra en værensfortolkning, som har mistet sin gyldighed. Han bliver en falsk frelserhelt, da han med sine selvpåførte stigmata blot er en martyr for sit eget brændende hævnbegær: *He sleeps*

⁶² Romanen rummer et væld af sådanne fonetiske betydningsspil mellem “whale”, “wild”, ”mild”, “white”, “wall”, wail”, “vale” etc., som alle bidrager til semantiske spejlinger og forskydninger i romanens flydende betydningstekstur.

with clenched hands; and wakes with his own bloody nails in his palms. (p.302/kpt.44) Ahab er en Prometheus-figur; men en falsk Prometheus i en verden, hvor den metafysiske orden han revolterer imod, ikke har nogen eksistens uden for hans bevidsthed, og derfor følger vanviddets lukkede logik, som en selvdestruktiv, monoman besættelse:

..thy thoughts have created a creature in thee; and he whose intense thinking thus makes him a Prometheus; a vulture feeds upon that heart for ever; that vulture the very creature he creates. (p.303/kpt.44)

3.2 NARCISSISMENS MALSTRØM

Der er i *Moby Dicks* reception bred konsensus om at fremhæve Ahabs karakter som en implicit kritik af samtidens idealistiske paradigme: med skildringen af Ahab udstilles det potentiale for solipsisme og vanvid, der ligger i Emersons forestilling om det suveræne subjekt, som konstituerer sin verden som produkt af en rent indre virkelighed, uden hensyn til ydre, betingende kræfter: *Ahab may be considered as a pre-viewed figure of Emerson self-reliant self-creating, self-destroying man, whose image of the world "betrays the shape of the mould".* (Horsford, p.80)⁶³ Og afsøgningen af bæredygtige erkendelsespositioner i *Moby Dick* udfoldes ikke mindst gennem en omfattende idealismekritik. En kritik, som udfoldes i en dobbelt repræsentation, idet det idealistiske perspektiv er udspaltet i to positioner, som knyttes metonymisk til hhv. masten og agterdækket. Begge steder er hævet over grundplanet i skibets topografi, og markerer i romanens spatiale symbolik en vertikal stræben mod at transcendere den meningstomme verdens horisontale labyrint, og genfinde en metafysisk orden. I kapitlet "The Mast-Head" sammenlignes mastetoppen qua sin placering med pyramiderne og Babelstårnet, som en metonymi for menneskets favntag med det metafysiske. Og hævet over hverdagens flygtige trivialiteter, med udsyn over det uendelige ocean, vækker denne position en kontemplativ stemning af enhed med verden. En korrespondance-følelse, hvor verdens og selvets konturer opløses og tømmes i en panteistisk totalitet af flygtige, flydende skygebilleder. I denne organiske symbiose overvindes verdens fremmedhed, idet enhver ydre form fremstår som sjælens korrelat:

..but lulled into such an opium-like listlessness of vacant, unconscious reverie is this absent-minded youth [...] that at last he loses his identity; takes the mystic ocean at his feet for the visible image of

⁶³ Harry Levin påpeger også denne relation, idet han karakteriserer Ahab som *..a disillusioned transcendentalist, which is impatient with immaterial surfaces, eager to probe beyond them as far as possible, and doubtful as to the results of such an exploration.* (Levin, p.218)

that deep, blue bottomless soul, pervading mankind and nature; and every half-seen, gliding beautiful thing that eludes him [...] seems to him the embodiment of those elusive thoughts that only people the soul by continually flitting through it. (pp.256-57/kpt.35)

Denne tilstand er et eksempel på, hvad vi i sidste kapitel omtalte som "det lyriske øjeblik", som i Emersons korrespondanceteori ophøjes til erkendelsen af en metafysisk enhed mellem sjæl og natur. Men hos Melville er konstitueringen af den subjektive identitet tværtimod uløseligt forbundet med erfaringen af fremmedgørelsen fra den ydre verdens andethed.⁶⁴ Øjeblikkets oplevelse kan derfor ikke danne grundlag for en bærende erfaring, men markerer tværtimod en momentan suspension af subjektets prosaiske, tidsbundne eksistens.⁶⁵ Og i "The Mast-Head" fremstilles den romantiske fortabelse i øjeblikkets epifani som en livsfjern udvidelse af dette moment, der er uden objektivt mandat.⁶⁶ Tilbagetrækningen fra den erfarende, vågne bevidsthed fører ikke mod en sandere, oplyst tilstand, men mod en vegetativ, "opium-like" tilstand, hvor kroppen forvandles til en mekanisk, tanketom gestalt. Bevidstheden "forføres" af havets fluiditet, og flyder ud i en total frigørelse fra "the rigors of patterned and patterning thought" (Brodtkorb, p.25) - men denne frigørelse fører ikke mod en transcendent fylde, men til en fatal opløsning af selvets konturer: *In this enchanted mood, thy spirit ebbs away to whence it came [...] There is no life in thee. (p.257/kpt.35)* Når sjælen flyder i ét med havet, flyder den samtidig ud ("ebbs away"), og tømmes for liv og identitet: *the deep blue, bottomless soul* viser sig som en afgrund, hvor selvet opløses i en formløshedens patologi.⁶⁷

Over for masten finder vi agterdækket – og kaptajn Ahab: *Reality outran apprehension, Captain Ahab stood upon his quarter-deck. (p.218/kpt.28)* De to positioner indgår i et symmetrisk

⁶⁴ Det er en grundtanke i Merlin Bowens studie af selvets problematik i Melvilles forfatterskab: *for identity comes through one's realization of separateness from this outer world. the more highly developed one's sense of self (as distinguished from mere blatant and unreflective egoism), the keener the awareness of one's separateness from the not-self, of the basic hostility or indifference of the outer world. (Bowen, p.3)*

⁶⁵ Jf. bl.a. Stern, pp.17-18

⁶⁶ Denne kritik af romantikkens organiske tænkning kommer også til udtryk i Melvilles korrespondance. Som her i et brev til N.Hawthorne, d.1/6, 1851: *In reading some of Goethe's sayings, so worshipped by his votaries, I came across this, "Live in the All". That is to say, your separate identity is but a wretched one - good; but get out of yourself, spread and expand yourself, and bring to yourself the tinglings of life that are felt in the flowers and the woods, that are felt in the planets Saturn and Venus, and the fixed stars. What nonsense! Here is a fellow with a raging toothache. "My dear boy", Goethe says to him, you are sorely afflicted with that tooth; but you must live in the all, and then you will be happy!" As with all great genius, there is an immense deal of flummery in Goethe [...] This "all" feeling, though, there is some truth in it. You must often have felt it, lying on the grass on a warm summer's day. [...] But what will play the mischief with the truth is that men will insist upon the universal application of a temporary feeling or opinion. (Davis & Gilman, pp.130-31)*

⁶⁷ Denne tilstand af vegetativt drømmeri beskrives også i kapitel 61, hvor Ishmael fra masten henføres af det blikstille oceans "spell of sleep", og rammes af en tilstand af "forgetfulness": *In that dreamy mood, losing all consciousness, at last my soul went out of my body; though my body still continued to sway as a pendulum will, long after the first power which first moved it is withdrawn. [...] With a shock I came back to life. (p.388 & 389/kpt.61)*

modsætningsforhold, og er desuden sidestillede i romanens komposition, da "The Mast-Head" (kpt.35) efterfølges af kapitlet "The Quarter-Deck" (kpt.36), hvor Ahab implementerer sit hævnprojekt. Et projekt, han forsvarer i denne klassiske monolog:

*All visible objects, man, are but as pasteboard masks. But in each event - in the living act, the undoubted deed - there, some unknown, but still reasoning thing put forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside the wall except by thrusting through the wall? To me, the White Whale is that wall, shoved near to me. **Sometimes I think there's naught beyond, but 'tis enough.** He tasks me, he heaps me; I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it. That inscrutable thing is chiefly what I hate [...] Talk not to me of blasphemy, man. I'll strike the sun if it insulted me [...] Who's over me? Truth has no confines. Take off thine eye!* (p.262/kpt.36; min markering)

Hvor yderverdenen for panteisten opløser sig i en flydende, symbiotisk enhed med sjælen, er Ahabs promethiske projekt fikseret i en antagonisme, hvor "the White Whale" bliver et embleme for den materielle verden som en "wall", et sjælløst fængsel af insubstantielle masker, der tildækker det bagvedliggende, transcendent princip; hvor panteisten præges af en kontemplativ, viljeløs kontemplation, er Ahab karakteriseret ved en kompromisløs, målrettet handlingsetik, som søger at bringe verdens skjulte væsen til anskuelse gennem "the undoubted deed". Modsætningen viser sig også anatomisk: hvor den drømmende panteist er beskrevet som *..a lad with lean brow and hollow eye* (p.256/kpt.35), er Ahab en monumental, potent fremtoning, hvor den brændende sjæl er reflekteret i et glødende blik: *How he flashed at me - his eyes like powder pans! [...] I was so taken all aback with his brow, somehow. It flashed like a bleached bone.* (p.223/kpt.29). Panteisten "ser" ikke, da verdens former flyder ud for hans blik, i hengivelsen til momentets magi. Dermed svigter han i sin verdensfjernhed den for hvalfangsten så centrale (praktiske og symbolske) funktion: at spotte hvalen, det gådefulde væsen, når den i det fjerne "loomer" på verdens overflade. Ahab er derimod karakteriseret ved aktivt blik, der i sin *fixed and fearless, forward direction* (p.220/kpt.28) søger den absolutte indsigt ved at trænge gennem materialitetens mur og fravriste verdens dens metafysiske mysterium. Og romanens genkomne falliske analogier mellem blik og harpunen understreger den fysiske jagts epistemologiske dimension: *A sharp eye for the White Whale; a sharp lance for Moby Dick!* (p.261/kpt.36). Men det mest markante (og derfor markerede) i ovenstående monolog er, at Ahab ikke blot tvivler på eksistensen af en bagvedliggende, metafysisk værensgrund, men at han også afviser tvivlen som irrelevant. Samtidig forbindes troen på den ubegrænsede indsigt i verdens indre og ydre topografi ved monologens afslutning med et blindhedstema. Hvordan skal man fortolke denne relation

mellem blindhed og tvivl i Ahabs karakter? Romanen rummer her to mulige, kompletterende læsninger:

For det første kan passagen læses som en accept af tvivlen. Når Ahab omtaler den hvide hvals "inscrutable malice", er der tale om en tautologi, da dens ondskab for Ahab netop udspringer af dens uransagelighed: Ahab er ikke drevet så meget af et begær efter gådens løsning, som af et had til selve gådebilledet, dets utilgængelighed for erkendelsen, der synliggør splittelsen. Den stræben efter absolut indsigt ("truth has no confines"), som ligger bag Ahabs hævnmission, viser sig derfor som et kompromisløs fordring om et erfaringens transcendentale slutpunkt, hinsides livets provisoriske kontinuum – også selv om denne erfaring afslutter al erfaring, i en udslettelse af liv og identitet. Romanens afslutning lader sig derfor, som E.A.Dryden påpeger, læse som en litterær iscenesættelse af den ubærlige konfrontation med den negative ontologi, for hvilken den hvide hval er et emblem: *...like wilful travelers in Lapland, who refuse to wear colored and coloring glasses upon their eyes, so the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud, that wraps all the prospect around him.* (p.296/kpt.42)⁶⁸

Men "wretched infidel" refererer også til Ahab, og antyder, at der, for det andet, også er tale om en blindhed over for tvivlen. Ahabs handlingsetik bliver en fornægtelse af den tvivl, der som en sprække i muren antyder tomheden bag bevidsthedens projektioner, og den handlingens trods, som Ahab fastholder til det sidste fatale harpunkast, er også en trods mod denne mulige tomhed.

Men med denne fornægtelse repræsenterer Ahab, trods sin *intense thinking* (p.303/ kpt.44), ikke et tankens subjekt, men giver tværtimod afkald på tankens refleksion: *Here's food for thought, had Ahab time to think; but Ahab never thinks; he only feels, feels, that's tingling enough for mortal man.* (p.673/kpt.135)

Ahab er karakteriseret ved en refleksiv blindhed, hvor verden ikke "ses", men reduceres til en scene for subjektive tankespind. Ahabs rejse er derfor ikke eksplorativ, men determineret; han rejser ikke ud i mødet med verden som ydre andethed, men med verden i sit hoved, for at gøre sin stoiske og statiske overbevisning til lov. I Ahabs idealistiske perspektiv mister yderverden sit egetliv, og reduceres til "pasteboard masks", der den kun har relativ eksistens, som sindbilleder på tankens abstraktioner: *Oh! How immaterial are all materials! What things are real but imponderable thoughts!* (p.637/kpt.124) Denne logik genfindes på det tidslige niveau, hvor Ahabs monomane fiksering på begærets mål i horisonten definerer den temporale erfaring ud fra en skarp sondring mellem nutid og fremtid, mellem

⁶⁸ Læsningen bekræftes af, at Ahab netop knuser kvadrantens *colored glasses* (p.609/kpt.118), hvorved rejsen bliver *dead-reckoning* (ibid), og ender i blindhedens mørke: *I grow blind; hands! stretch out before me that I may yet grope my way. Is it night?* (p.682/kpt.135) Jf. Dryden, pp.95-100

hvor han er, og hvor han gerne ville være: *Thou sea-mark! thou high and mighty Pilot! thou tellest me where I am - but canst thou least tell me where I shall be? Or canst thou tell me where some other thing is besides me in this living moment? Where is Moby Dick?* (p.609/kpt.118)

Denne anticipative tidsopfattelse fører til en kvalitativ tømning af nutiden, der kun har virkelighed som en passage til det forjættede mål: Ahab lever i det fremtidige, der derfor determinerer det nærværende ud fra dets funktionalitet for virkeliggørelsen af denne fremtid. Men med hævnmotivet er denne fremtid samtidig determineret af fortiden: når Ahab lever i fremtiden, lever han samtidig i en fortid, der skal møde ham som gentagelse i fremtiden. Ahabs temporale erfaring er således en dialektik mellem erindring og begær, retrospektivitet og anticipacitet, hvor nutiden skrumper ind til et insubstantielt forsvindingspunkt.⁶⁹ Med Ahabs projekt får tilværelsen således kun en abstrakt fylde, som fortabelsen i fortidens og fremtidens abstrakte kategorier, der samtidig tømmer det nærværende for fylde, og nivellerer det til en uvirkelig masse af tomme masker.

Drevet frem af Ahabs *narrow-flowing monomania* (p.284/kpt.41) fører rejsens bevægelse således til en markant indsnævring af erfaringsrummet. Ahab indgår ikke i nogen udveksling med den omgivende verden, men bliver selv en mur, en uindtagelig, mental fæstning, hvor sociale udveksling med de øvrige hvalfangerskibe, reduceres til et *Hast thou seen the White Whale?* (p.546/kpt.100). Ahabs etablering af verden som projektion af et hjernebillede fører ikke til en reetablering af en metafysisk enhed, men til en radikaliserings af kløften mellem indre og ydre verden, idet erfaringen af verden som fængsel fordobles med billedet af Ahabs indespærrede bevidsthed som et mentalt fængsel. I modsætning til harpunørerne, som under deres karnevalistiske måltid *fed strong and drank deep of the abounding element of the air and through the nostrils snuffed in the sublime life of the worlds* (p.249/kpt.34), er Ahabs orientering mod verden præget af en envejskommunikation, hvor verden ikke anskues som objekt for nydelse eller erfaring, men for manipulation:

Something shot from my nostrils, he has inhaled it in his mind. Starbuck now is mine. (p.263/kpt.36)

Over for de kannibalistiske harpunørers vitalisme, bliver Ahab udtryk for en auto-kannibalisme: Det lukkede knyttes i *Moby Dick* konsekvent til indespærring, isolation og død (*enshrined in his cabin* (p.197/kpt.21); *below to thy nightly grave!* (p.222/kpt.29); *his body was a sentry-box* (p.578/kpt.107), og Ahabs mentale isolation, hans manglende interferens med verden, skaber en mental entropi, hvor den vitalistiske indre ild, bliver en fortærende, destruktiv kraft, hvor Ahab er *consumed with the hot fire of his purpose* (p.312/kpt.46).

⁶⁹ Jf. Brodtkorb, pp.80-83, for mere om denne tidstematik i relation til Ahabs karakter.

Man kan således konkludere, at der i forlængelse af introversionen af Ahabs projekt, som hengivelsen til en rent indre virkelighed, sker en omfattende inversion af dette projekts konnotationer: begæret efter at transcendere den fysiske eksistens fængsel fører blot til en intensivering af indespærringen og ufriheden: frem for at gennemtrænge materialitetens mur, bliver Ahab selv en mur, en solipsistisk fæstning. Samtidig vendes oplysningsprojektet til formørket vanvid, hvor den vitalistiske ild bliver et fortærende bål, og den åndelige stræben efter absolut viden perverteres som en blind drift, hvor investeringen af episk fylde modsvares af en markant tømning af universet.

Som udtryk for hhv. en verdensfjern panteisme og en selvdestruktiv monomani bliver ”The Mast-Head” og ”The Quarter-Deck” de komplementære emblemer for romanens idealismekritik. I begge positioner tømmes verden for fylde, og reduceres til bevidsthedens skinbillede; hos panteisten som et transparent slør for en flydende organisk enhed; hos Ahab til en hul maskerade, en insubstantiel tildækning af et bagvedliggende, diffust rationale. Og begge positioner knyttes til det indledende Narcissos-billede, som en narcissistisk hengivelse til subjektets abstrakte projektioner. En hengivelse, der leder til en fatal forening med dette gådebillede, hvor den tilstræbte transcendens fører til et fald ned i afgrunden af tomhed bag billedets projektion. Dette fald knyttes i begge tilfælde til malstrømmens figur.

Således panteisten:

Slip your hold at all; and your identity comes back to you in horror. Over Cartesian vortices you hover. And perhaps, at mid-day, in the fairest weather, with one half-throttled shriek, you drop through that transparent air into the summer sea, no more to rise for ever. (p.257/kpt.35)⁷⁰

Og det er også malstrømmen, som lukker fortællingen, med skibets sporløse udslettelse:

...and now concentric circles seized the lone boat itself, and all its crew, and each floating oar, and every lance-pole, and spinning, animate and inanimate, all round and round in one vortex, carried the smallest chip of Pequod out of sight. (p.685/kpt.135)⁷¹

Men herudover rummer romanen også et væld af allusioner, som sætter malstrømmen som metafor for rejsens bevægelse under Ahabs hævnmission: *I'll chase him round Good Hope, and round the Horn, and round the Norway Malstroem, and round perdition's flames before I give him up.*

⁷⁰ Endnu en mytologisk reference viser sig her, nemlig til kong Minos' labyrint på Kreta. Hvor panteisten er Ikaros, der søger at transcendere labyrinten, er Ahab Theseus, der rejser ind i labyrintens midte, til mødet med Minotaurus. Og ved Moby Dicks tilsynkomst forbindes den også metaforisk med "bull" og "Crete" (p.656/kpt.133). Men i *Moby Dick* er der ingen Ariadnetråd, som fører ud af denne eksistens og selvets labyrint.

⁷¹ Parallellen understreges ved, at den afsluttende jagts faser lader sig læse som gennemspilninger af Descartes' 8 malstrømme. Jf. "Commentary", p.953.

(p.261/kpt.36)⁷² ⁷³ Ud over den eksplicitte benævnelse af malstrømmen, skitserer den bevægelse, som Ahab udtrykker med det manisk iterative "round" i sig selv en malstrøms bevægelse, hvor rejsens jordomsejling med jagten intensiveres til en cirkulær nedadgående bevægelse, fra det gode håb, over det diabolske horn, gennem malstrømmen og ned i helvedes flammer. Malstrømmen er en centripetal, nedadgående spiralbevægelse, som forener cirklen med faldet, og derfor også rejsens bevægelse med dens resultat. Som en entropisk, implosiv bevægelse, der på radikal vis indsnævrer rummet, og tømmer det for liv repræsenterer malstrømmen i *Moby Dick* ikke blot den afsluttende undergang, men diagnosticerer samtidig rejsen som en processuel undergang.

På romanens afsluttende 100 sider (kpt.106-35) intensiveres jagten, og fortællingens digressive væverier afløses af en centrisk, målrettet bevægelse, *Penetrating further and further into the heart of the Japanese cruising ground* (p.601/kpt.113). Men i sammenhæng hermed sker der en intensivering af malstrømsbillederne, hvor tingene fordrejes, og indsnævres i vanviddets centripetale strømhvirler:

...to that ever-contracting, dropping circle (p.576/kpt.106); *while the ship is but a tossed shuttle cock to the blast, it is by no means unusual to see the needles in the compasses, at intervals, go round and round* (p.621/kpt.123); *by the projecting handle-ends of the spindle, round which the spool of line revolved* (p.629/kpt.125); *one of these birds came wheeling and screaming down his head in a maze of untrackably swift circlings. Then it darted a thousand feet straight up into the air; then spiralized downward, ad went eddying round his head.* (p.647/kpt.129)

Denne entropiske tømning af det narrative univers for liv og identitet ledsages af en tingslig tømning af universet, hvor objekter mistes, smadres eller sættes ud af funktion: piben (kpt.30)⁷⁴, kvadranten

⁷² En bevægelse, som internaliseres med sømændenes ritualiserede indtagelse af "ildvandet" ("fiery waters"), hvor de også symbolsk indoptager kaptajnens brændende begær: *Round and round! Short draughts - long swallows, men; 'tis hot as Satan's hoof. So, so; it goes round excellently. It spiralizes in ye.* (p.263/kpt.36) Denne metaforik foregribes i kapitlet "The Spouter-Inn", hvor bartenderen Jonas i kroens hjerte ligesom Ahab *...sells the sailors delirium and death.* (p.105/kpt.3)

⁷³ Citatet rummer, med henvisningen til "the Norway Malstroem", naturligvis også en reference til E.A.Poes novelle *Into the Malstroem*. Og Melville synes at have hentet afgørende inspiration fra forfatterkollegaen fra Virginia, som døde kort før forfættelsen af *Moby Dick* (1849). Det kan bl.a. spores i den omfattende "gotificering" af erfaringen, i en eksponering af det perverses dominans i den psykiske økonomi, som især præger beskrivelsen af Ahabs karakter. Og *Moby Dick* rummer også konkrete henvisninger: heltefiguren Bulkington beskrives som *...one of those tall mountaineers from the Alleghian Ridge in Virginia.* (p.107/kpt.3), da han ankommer til kroen efter sin sejlads med skibet Grampus – som også er navnet på det skib, A.G.Pym drager ud på i sin fatale rejse i *Narrative of A.G.Pym*. En rejse, som ender i et katastrofisk møde med en hvidhedens intethed, der utvivlsomt har inspireret Melville i hans fokusering på hvidheden som ontologisk figur. Melvilles forhold til Poe bliver ofte negligeret i den amerikanske litteraturkritik, hvor Poe traditionelt ikke tilhører det gode selskab i den amerikanske kanon. En undtagelse herfra er Harry Levins *The Power of Blackness*, hvor Levin påpeger slægtskabet, uden dog at uddybe det i komparative analyser.

⁷⁴ Når Ahab skiller sig af med sin pibe (kpt.30), markerer det et narrativt point of no return, da han dermed afskriver den dulmende harmonisering af omverdensrelationerne, socialt og eksistentielt, som piben symboliserer. Ishmaels og Queequegs bånd knyttes af deres "social smoke" (p.146/kpt.10), og for fatalisten Stubbs lægger piben et ulmende røgslør over verdens lidelser. Det er således ikke blot en vane, Ahab giver afkald på, men også en "Sereneness" som uforenelig med hans karakter: *What businees have I with this pipe? This thing is meant for sereneness, to send up mild white vapors among mild white hairs; not among torn iron-grey locks like mine.* (p.225/kpt.30)

(kpt.118), kompasnålen (kpt.124), loggen (kpt.125), redningskransen (kpt.126), og hatten (kpt.130). Ting, som tjener til menneskets orientering og opretholdelse i verden.

Der oprettes som før nævnt fra romanens start en analogi mellem kaptajn og skib, der med sine *wrinkled decks* spejler Ahab, som *a cannibal of a craft, tricking herself in the chased boness of her enemies*. (p.165/kpt.16) Denne spejling intensiveres i romanens løb, hvor Ahab gennem sit viljestyranni forvandler skibets verden til et redskab og en manifestation for sit eget begær. Således i kapitlet "The Try-Works", hvor skibets ovn fodres med hvalspæk:

Like a plethoric burning martyr, or a self-consuming misanthrope, once ignited, the whale supplies its own fuel and burns by his own body. (p.532/kpt.96) I dette dobbelte billede er hvalen naturligvis også Ahab, der brænder op, som martyr for sit eget begær. Men analogien udvides også til *the burning ship* (ibid.), der fremstilles i dette mareridtsbillede:

..as to and fro, in the front, the harpooners wildly gestured with their huge pronged forks and dippers; as the wind howled on and the sea leaped, and the ship groaned and dived and yet steadfastly shot her red hell further and further into the blackness of the sea and the night, and scornfully champed the white bone in her mouth, and viciously spat round her on all sides, then the rushing Peqoud, freighted with savages, and laden with fire and burning a corpse, and plunging into that blackness of darkness, seemed the material counterpart of her monomaniac captain's soul. (pp.533-34/kpt.96)

Skibet er blevet absorberet af Ahabs drift, som ét med hans mentale inferno, og dermed er rejsen smeltet sammen med begærets blinde, ukontrollable bevægelse. Det illustreres med beskrivelsens rytmiske acceleration, der med først "as" og siden "and" som bindeord, danner en hektisk mosaik af partielle billeder. Passagen understreger, at den afsluttende undergangs dybere årsag ikke skal findes i hvalens monstrøsitet, men i hengivelsen til begærets suicidale og monstrøse logik. En entropisk logik, der som en destruktiv, konsumerende kraft nivellerer alting til udtryk for én vilje. Ved sin mønstring på skibet indskriver Ishmael sig i dette brændende skibs skæbnefællesskab med ordene "I dost" (p.172/kpt.16), og rejsen beskrives som en entropisk destruktiv proces, hvor alt liv fortæres og opløses til "dust".

Såvel den indre som den ydre rejse bliver således et fald ned i malstrømmen, drevet af et monomant brændende begær, som fortærer sig selv og alt omkring sig. Skibets minisamfund bliver en døds kult, hvis rejse ikke former sig som en transcendens af verdens meningstomme horisontalitet, men som en implosiv, selvudslettende bevægelse ind i malstrømmens spiraler af vanvid og død.

Ahabs projekt bliver inhærent suicidalt, idet han bestemmer sin identitet ved det begær, som samtidig destruerer al liv og identitet. Men Ahab rives også selv med af sit begærs malstrøm: Ahab gør begæret til lov, men bliver derved også selv et redskab for dette begær.

Denne omvendning af subjekt/objekt-forholdet udfoldes i kapitlet "The Doubloon" (kpt.99) omkring blikkets symbolik: *...his glance fastened on the pointed needle in the compass, that glance shot like a javelin with the pointed intensity of its purpose [...] then, as the same riveted glance fastened upon the riveted gold coin there, he still wore the same aspect of nailed firmness.* (p.540/kpt.99) De mange aktive verber beskriver Ahabs blik som et redskab for epistemologisk underlæggelse af verden, hvor blikket fastholder og fikserer objektet, og søger at trænge gennem til dets skjulte væsen. Men samtidig rummer passagen en række spejlinger, der problematiserer denne læsning. Ligesom kompasnålet er Ahab "pointed", målrettet; men derved er han også ligeså "riveted", som guldmønten, der udgør emblemet for begærsobjektet. Ahab er ikke kun subjekt, men også objekt for en fiksering. I sin monomane fastnagling af begæret bliver han selv fastnaglet af sin egen besættelse, som "bundet" til begærsobjektet. Ahab former verden i sit billede gennem sit viljestyranni, men han er samtidig også selv objekt for denne vilje. Ahabs projekt afslører sig her som paradoksalt, da det på den ene side stræber efter den absolutte frihed fra alle betingende kræfter, men samtidig involverer et tab af frihed: der ligger en fundamental ufrihed til grund for Ahabs frihedslængsel.

Et tema, som ekspliciteres i kapitlet "The Symphony" (kpt.132), hvor Ahab, hensat i en kontemplativ tilstand af naturen i dens smukkeste og mest harmoniske drapering, træder uden for sin vilje, og anskuer den - og indser dens grundlæggende fremmedhed:

What is it, what nameless, inscrutable, unearthly thing is it; what cozzening, hidden lord and master, and cruel, remorseless emperor commands me; that against all natural lovings and longings, I so keep pushing, and crowding, and jamming myself on all the time [...] Is Ahab Ahab? Is it I, God, og who, that lifts this arm? (pp.652-53/kpt.132)

Ahabs idealistiske projekt involverer ikke en realisering af hans inderste bestemmelse, men et tab af identitet, som redskab for en indre væsensfremmed kraft, som er givet med navnets skæbnebestemmelse: *Ahab did not name himself.* (p.177/kpt.16). Det knytter således an til det før omtalte skæbnetema: den "thing", som Ahab eksternaliserer til en ydre instans, er netop de *innermost necessities of our being*, (p.263/kpt.36) den indre, uransagelige skæbnekraft, som fastholder subjektet i en prædisponeret livsbane. Ahab er "inflexible" (p.574/kpt.106), bundet til sin faste plads på dækket, og fastholdt i begærets fastlagte rute. I al sin monumentale viljestyrke er Ahab derfor også et søvngængeragtigt redskab for sin egen vilje:

The horror of Ahab's destiny consists not in his being lost with all his crew, but in having to begin the pursuit all over again after his death, only to find a new gulf awaiting him at the end of this new quest. Time turns, and all the events of all lives turn on the same wheel. (Poulet, p.341)

Poulet har både ret og uret i denne diagnostik af Ahabs skæbne. Ret, fordi Ahab er fastlåst i en evig, kompulsiv gentagelse af sin viljes dispositioner. Men uret, fordi Ahabs begær fører ham mod en finalitet, som udelukker enhver gentagelse. Ahab spiller og udspiller blot sin rolle, for slutteligt at trække en hel verden med sig i afgrunden:

3.3 IDEOLOGIENS FANTASME

I sin forenkling af verden til et scenario for indfrielsen af eget ideal, bliver Ahab som romanhelt en repræsentant for, hvad Georg Lukács kalder ”den abstrakte idealismes dæmoni”⁷⁵: en dæmoni, hvor disgruensen mellem verden inden for og uden for hovedet udstilles i romanen som en indsnævring af sjælen, der bliver *..schmäler [...] als die Aussenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist.* (Lukács, pp.83) Den abstrakte idealist stiller idealet som en abstrakt apriorisk fordring til verden, og reducerer virkelighedens uoverensstemmelse med dette ideal til rent ydre forhindringer, som konkrete konspirationer eller prøvelser, der kan overvindes gennem den heroiske handlingsakt. Det er en fanatisk handlings-orienteret etik, som undgår at indoptage uoverensstemmelsen som en indre problematik, og dermed genstand for refleksion, men vælger at opløse al indre tvivl og refleksion i udadvendt aktivitet.

Denne blindhed over for splittelsens psykiske fundament annullerer afstanden mellem idé og ideal, og oversætter de sjælelige kendsgerninger til objektive forhold. Men der bliver derfor også tale om en viljestærk heroisme, da sjælen, qua undvigelsen af seriøs komtemplativ selvkritik, hviler i en stoisk tro på sine forestillingers validitet. Den indre virkelighed bliver et lukket system, som en stadig ratificering af idealet, og viljen til dette ideals opfyldelse.

Gennem denne projicering får livet episk fylde, idet verden tilskrives mytens logik, som et beåndet univers, hvor alle elementer er betydningsbærende. Men som en logisk følge af denne indsnævring af den indre virkelighed, bliver den ydre virkelighed også simplificeret; den reduceres til et "purpose", et rent substrat for subjektets indre dispositioner. Denne rent subjektive formning af verden indstifter et til tider grotesk misforhold mellem forestillet og faktisk virkelighed. Som arketyper for denne abstrakte idealisme fremhæver Lukács Miguel de Cervantes' Don Quijote-figur.

Don Quijote er en metaroman om en episk skikkelse i en post-episk verden, hvor komplementariteten mellem fiktion og virkelighed viser sig i konflikten mellem en fylde uden

⁷⁵ Jf. Lukács, pp.83-98.

virkelighed og en virkelighed uden fylde.⁷⁶ En konflikt, som Don Quijotes ridderromanificerede hjerne søger at hele ved at implementere de episke koder på en prosaisk verden. Men herved bekræfter han blot uophørligt denne splittelse: romanens episoder bygger på en komisk kontrasteffekt, hvor heltens insisteren på de to virkeligheders identitet, i en overførsel af den episke verdens værdier på ydre sagsforhold, blot understreger deres uforenelighed. *Don Quijote* bliver derved programmatisk for romanen som historiefilosofisk form, idet det episke og det prosaiske omskrives til en kontrast mellem vanvid og fornuft, der fremhæver den afmytologiserede og idéforladte virkelighed som romanens epistemologiske udgangspunkt. Selv om denne prosaiske virkeligheds repræsentanter i *Don Quijote* trods ihærdige forsøg ikke formår at tale Don Quijote til fornuft, afgrænser og depotenserer de dog hans projekt. Ligesom virkeligheden ikke trænger gennem til ridderen af den arme skikkelse, trænger han heller ikke igennem til virkeligheden. I sin insisteren på episk fylde bliver Don Quijote en anakronistisk skikkelse, som i komisk harmløshed bevæger sig rundt i sin hjerneverden, i periferien af sin historiske virkelighed.

I *Moby Dick* forholder det sig dog ganske anderledes. Ahab er ganske vist en Don Quijote-agtig skikkelse, i sin rablende mytologisering af verden som et hjernebillede og sin projicering af verdens immanente splittelse på et umælende pattedyr.⁷⁷ Ahabs karakter rummer også en potentiel komik i sin monomane infleksibilitet, som kommer til udtryk i et ensartet, mekanisk reaktionsmønster over for verdens foranderlige fremtrædelser. Men i al sit vanvid er Ahab ikke en komisk figur. Og han er bestemt ikke harmløs. Ahab svæver ikke rundt i en galskabens egenverden, afsondret fra verden, men formår tværtimod at indføre sit abstrakte apriori som gældende lov i Pequods mikrokosmos. Han implementerer sin subjektive mytologi på sin omverden, som den virkelighedsversion, der determinerer skibets skæbne og plottets bevægelse.

I romanens hybride symbolik er den abstrakte idealist Ahab således ikke blot en anakronistisk skikkelse, en udgrænset, episk bevidsthed, som er faret vild i historien. Han er også et moderne magtmenneske, hvis besættelse af Pequods besætning peger på et fatalt potentiale i det moderne samfund.

Ahab søger den absolutte ideale frihed i en fornægtelse af alle autoriteter; men samtidig kroner han sig selv som enerådige, fysisk såvel som åndelig, autoritet, idet han gennem sin personligheds og viljes

⁷⁶ Frederik Tygstrup: *Erfaringens Fiktion*, pp.19-24

⁷⁷ Og romanen rummer også flere implicite koblinger mellem Ahab og Cervantes' helt, bl.a. i kapiteloverskriften "Knights and Squires" (kpt.26 og 27) Tony Tanner læser *Moby Dicks* to protagonister, Ahab og Ishmael, som intertekstuelle paralleller til hhv. Don Quijote og Sancho Panza (Tony Tanner [1], p.65) Den jordbundne styrmand Stubbs synes dog at være en mere oplagt parallel til Sancho Panza. For mere om temaet, se "Commentary", p.767.

magnetiske demagogi inkarnerer og intensiverer den allerede eksisterende hegemoniske magtstruktur, som hersker i hvalfangerverdenens institutionelle orden.

Her undergår hans majestætiske status også en afromantisering, idet den afsløres som grundlagt på profan magtudøvelse, hvor Ahab benytter sig af list, terror og demagogisk retorik for at fastholde mændene som lydige objekter for sin viljes tyranni: *That certain sultanism of his brain [...] became incarnate in an irresistible dictatorship.* (p.243/kpt.33).

I sit totale hegemoni sammenlignes Ahabs lederskab med en række arkaiske og eksotiske despotier: Ahabs centralisering af magten benævnes som et "social czarship", og officerernes gemak skildres i "the Cabin-Table" (kpt.34) som sultanens hof, hvor de tre styrmænd bliver emirer, som indtager deres måltid i intimiderende tavshed. Men Ahab beskrives også som en moderne magtfigur, der som negationen af alle demokratiske idealer repræsenterer et dystopisk potentiale i det moderne.

Kaptajnens relation til sin besætning beskrives flere steder i maskinelle metaforer, og Ahab bliver i romanens socio-historiske perspektiv en repræsentant for en moderne politisk og økonomisk orden: Ahab er den industrielle tidsalders hensynsløse utilitarist, som i sin egomane stræben udviser et rent instrumentelt forhold til såvel menneskelige som naturlige ressourcer: *To accomplish his object Ahab must use tools; and of all tools used in the shadow of the moon, men are most apt to get out of order.* (p.313/kpt.46) Ahab repræsenterer en utilitaristisk etik, hvis ideal er "the manufactured man" (ibid.) Mennesket som manipulerbar matrice, som kun bedømmes ud fra en maksimering af dets nytteværdi, dets funktionalitet som forlængelse af Ahabs vilje: *Ye are not other men, but my legs and arms; and so obey me.* (p.679/kpt.135) Bag den romantiske aura reflekterer Ahabs hegemoni en moderne, repressiv magt, som truer med at nivellere den sociale diversitet i en formbar masse:

...Ahab's purpose now fixedly gleamed down upon the constant midnight of the gloomy crew. It domineered above them so, that all their bodings, doubts misgivings, fears, were fain to hide beneath their souls, and not sprout forth a single spear or leaf [...] Alike, joy and sorrow, hope and fear, seemed ground to the finest dust, and powdered, for the time, in the clamped mortar of Ahab's iron soul. Like machines, they dumbly moved about the deck, ever conscious that the old man's despot eye was on them. (p.643/kpt.130)

Ahabs intense øjne bliver her et panoptisk blik⁷⁸, som søger at underkaste det sociale en total transparens, som objekt for kontrol og manipulation. Ahabs monomani kommer i den sociale kontekst

⁷⁸ Mest legendarisk for sin generalisering af Jeremy Benthams panoptiske fængelsprojekt som model for den moderne magtudøvelse, er naturligvis Michel Foucaults *Overvågning og straf*. Men hér kan også fremhæves J.A.Millers grundige gennemgang af den utilitaristiske magtlogik bag Benthams arkitektoniske ideal: *Nothing is allowed to exist "just to exist", because it is the vocation of all things to function. the Panopticon is a vast machine, each element of which is also, in its turn, a machine, the subject of calculation [...] The Panopticon is for those who have been forced to eschew any initiative and who are capable of being turned totally into machines.* (J.A.Miller, p.6)

til udtryk som en radikal egomani. Ahab ofrer sig ikke for menneskeheden, men trækker tværtimod skib og besætning med sig i afgrunden. I sin identificering som suverænt, selvkonstituerende subjekt, hævet over alle betingende kræfter, fornægter Ahab også enhver social interdependens, og isolerer sig fra et tilhørsforhold til et menneskeligt fællesskab: *Oh, life! Here I am, proud as a Greek god, and yet standing debtor to this cursed blockhead for a bone to stand on! Cursed be that mortal interdebtedness, which will not do away with ledgers. I would be free as air; and I'm down in the whole world's books.* (p.581/kpt.108)

Men Ahabs blanding af karismatisk personlighed og profane magtteknikker kan ikke fuldt ud forklare projektets kollektive fascinationskraft. Hvordan formår Ahab at gøre mændene til villige deltagere i et projekt, som ikke blot følger vanviddets logik, men også fra starten fremstår skæbnesvangert: *I do not order ye; ye will it.* (p.264/kpt.36)? Det fører os tilbage til *Don Quijote*, og de afgørende forskelle mellem *Moby Dick* og Cervantes' roman. Forskelle, som udspringer af den historiske kløft, der adskiller de to værker. *Moby Dick* er her radikalt mere moderne end *Don Quijote*, for så vidt, at den rummer en epistemologisk konflikt og kompleksitet, som er fraværende i Cervantes' roman, og som umuliggør den klare differentiering mellem vanvid og fornuft, episk fiktion og prosaisk realitet. For det første er Ahabs galskab ikke en hermetisk tilstand, men beskrives, med markant inspiration fra Shakespeare, som symbolsk, eksistentiel tilstand, en strategisk, subjektiv relatering til den moderne verden:

In no Paradise myself, I am impatient of all misery in others that is not mad. Thou should'st go mad, blacksmith; say, why dost thou not go mad? How can'st thou endure without being mad. Do the heavens yet hate thee, that thou can'st go mad? (p.597/kpt.113)

I Ahabs paradoksale "ordinering" af galskaben som en lindring mod livssmerten, antydes også kaptajnens selvbevidste forhold til denne galskab: *Sometimes I think there's naught beyond - but it's enough.* (p.263/kpt.36)⁷⁹ Ahab er bevidst om en alternativ sandhed, og dermed sit projekts abstrakte subjektive karakter, men vælger den ideale fordrings logik.

Og i Melvilles romanunivers er der således ikke noget prosaisk grundlag, hvorfra Ahabs vanvid kan udgrænses. I romanens perspektivistiske optik er det ikke muligt at skelne erkendelsen fra det erkendende subjekt. Mening produceres uophørligt i subjektets hermeneutiske omgang med verden, men denne mening forbliver samtidig bundet til de subjektive kategorier, som producerer den. Det er således ikke muligt at fastholde den klare sondring mellem fiktion og virkelighed, som præger *Don*

⁷⁹ Romanen rummer flere eksempler på denne ateistiske anelse hos Ahab; som i hans ontologiske parabel over tømmerens kistebyggeri: *"Aye, and that's because the lid's the sounding board, and what in all things makes the sounding-board is this - there's naught beneath" [...]* "Faith, Sir, I've.." "Faith? What's that?" (p.636/kpt.128)

Quijote, da virkeligheden altid allerede er objekt for en subjektiv symbolsk organisering. I Melvilles kosmologi er al myte og tænkning, alle menneskets "passing fables", struktureret omkring den uløselige metafysiske gåde. Sandheden bliver derved inhærent mytisk, som symbolske struktureringer omkring et tomrum.⁸⁰ Men derved gøres psyken også mytopoetisk, idet myten sættes som en inhærent del af forestillingsevnen: "*Moby Dick*" is nothing less than a conception of myth as a necessary category of the imagination. (Richardson, p.212) Og i en sådan verden af konkurrerende sandheder, får Ahabs myte magt, da den appellerer til det begær, som også myten er et produkt af: i sin iscenesættelse af den hvide hval som sublimt objekt gestalter Ahab et ideologisk fantasme: et imaginært scenario for genvindelsen af den tabte værenskerne i en heling af den amputerede eksistens. I *Moby Dick* illustreres mytens aktualitet som moderne forståelsesform; men den illustrerer også mytens potentielle sociale magt, som en profeti om, hvordan hengivelsen til myten som sandhed, i en tildækning af dens karakter af kontingent symbolisering, i det moderne viser sig som ideologi.

Det er vigtigt at fastslå, at romanen bevarer et dobbelt blik på Ahab; han forbliver en ambivalent skikkelse, som både *..a plethoric burning martyr, or a self-consuming misanthrope* (p.532/kpt.96); trods sin hensynsløse egomani forbliver Ahab romanens helt, som en aristokratisk skikkelse, der gennem sin viljes kraft søger at realisere den universelle drift mod at hele menneskets amputerede status, og genfinde dets plads i en metafysisk totalitet: *Ahab is trying to give man, in one awful, final assertion that his will does mean something, a feeling of relatedness with the world.* (Kazin, p.56) Men i *Moby Dick* viser denne totalitet sig kun mulig gennem implementeringen af en subjektiv mytologi på en meningsfremmed verden.

Det fører os tilbage til Georg Lukács, da den ideale stræben, som udgør grundlaget for Ahabs "landlessness" har klare paralleller til Georg Lukács' begreb om "det dæmoniske", som en subjektiv revolte mod verdens inertie og meningstomhed, der tilsidesætter alle profane hensyn og begrænsninger. Lukács' position er her ambivalent, idet han både karakteriserer den moderne verden som et sted, der radikalt reducerer subjektets rolle, men samtidig fastholder idealismens transcendentale subjekt: et subjekt, som i sin "ontologiske negativitet" sættes som verdens erkendelsesmæssige centrum, som subjekt for en "sjælens ideale sandhed".⁸¹ I tråd hermed føres den subjektive forsoningsintention tilbage til det "det dæmoniske"⁸² Det dæmoniske betegner subjektets erfaring af denne ideale sandhed i sit

⁸⁰ Jf. Franklin, pp.4-9

⁸¹ Jf. Tygstrup [2], p.42

⁸² *..die Ironie, die – selbst dämonisch – den Dämon im Subjekt als metasubjektive Wesenheit begreift und dadurch, ahnend und unausgesprochen, von vergangenen und kommenden Zeiten spricht, wenn sie von Abenteuern verirrt Seelen in einer wesenlosen und leeren Wirklichkeit redet.* (Lukács, p.81)

fravær, som et overskud i bevidstheden; et ubestemmeligt ”noget”, der udspringer af menneskets impulsive frihedstrang, og ikke lader sig subsumere under den sociale verdens koder, men tværtimod sprænger denne verdens inertie til fordel for en ideal stræben. Romanens "sidste virkelighed" er således ikke blot den meningstomme, afmytologiserede yderverden, men også – og især – bevidsthedens dæmoniske kamp mod denne tomhed, som den udfoldes i skriftens og fiktionens handling. Dæmoniens romantiske revolte vil nødvendigvis altid ende i resignation, i erkendelse af det umulige i at realisere subjektets idealer i verden. Men samtidig er romanen en affirmation af den dæmoniske opstands aktualitet og nødvendighed:

Ja, die Ironie verdoppelt sich in beiden Richtungen. Sie erfasst nicht nur die tiefe Hoffnungslosigkeit dieses Kampfes, sondern auch die noch tiefe Hoffnungslosigkeit seines Aufgebens; das niedrige Scheitern einer Anpassung der idealfremde Welt, ins Aufgebens der irrealen Idealität der Seele um einer Bezwingung der Realität willen. (Lukács, pp.74-75)

Lukács investerer således et stærkt utopisk potentiale i romanens form, idet denne forms totalitet antyder den subjektive bevidstheds potentielle almagt til at genindsætte et transcendent princip for sin eksistens. Romanen bliver ikke blot den æstetiske form for fremstillingen af en ufremstillelig moderne verden, men også det eksklusive sted, hvor håbet om en ny mytisk totalitet kan artikuleres og fastholdes, ...*som en dyb sandhed, som den æstetiske totalitet bærer et varsel om i sin afrundede perfektion.* (Tystrup [3], p.73)⁸³

Og med fortællingen om Ahabs idealistiske projekt tematiserer *Moby Dick* netop den subjektive bevidstheds stræben til at reinvestere et oplyst transcendent princip i en moderne verden. Men dette projekt afslører sig som en hengivelse til et rent abstrakt hjernebillede, der i sin trang til at ophøje sine kontingente symboliseringer til metafysiske sandheder, reducerer den omgivende verden til skinbilleder af sindets projektioner. I skildringen af Ahabs ideale stræben som en rent abstrakt, selvfortærende proces markerer romanens narrative bevægelse også en udhuling af det transcendentale subjekt, i en

⁸³ I essayet "Konstruktion og åbenbaring" henfører Frederik Tygstrup denne ambivalens mellem pragmatik og utopi i *Theorie des Romans* til en dobbelttydighed i værkets ironibegreb. På den ene side en formel, ”overfladisk” ironi, der tillader romanen at fremstille og iscenesætte verden som topos for subjektets erfaringsproces, og samtidig udstille de relativiserende, epistemologiske rammer for denne proces.

Men indfoldet i denne ironi gemmer sig også en "dyb", mere filosofisk forståelse af ironien, der udfoldes i sidste kapitel af *Theorie des Romans'* teoretiske del. Ironien bliver her dyb, da den i sin negativitet er konstitutivt sammenfaldende med epokens fraværskategorier. Men i sin fremstilling hæver romanen sig samtidig over sine historiske betingelser, idet den derved sætter sig i et konstitutivt forhold til en tid, som i sin ufremstillelighed ellers udelukker et sådant forhold. Der er tale om en paradoksal mekanisme, hvor ironien qua sin negativitet er i stand til at skabe et positivt billede af den fraværende transcendens:

Den overfladiske ironi gør det muligt at fortælle i og om en verden uden transcendentalt midtpunkt, mens den dybe ironi er et objektivt korrelat til dette fravær, "de gudløse tiders negative mystik", idet den ikke blot så at sige indretter sig i den verden, som står i det transcendentale fraværs tegn, men netop udsiger det som - transcendentalt. (Tygstrup, p.72)

tømning af dets metafysiske potentiale, hvor foreningen med den ideale sandhed blot fører til faldet ned i den narcissistiske afgrund af tomhed. Og med afslutningens undergang er det også håbet om en ny mytologi, der trækkes med i dybet, og forsvinder sporeløst under det uforanderlige, meningstomme ocean:

Now small fowls flew screaming over the yet yawning gulf; a sullen white surf beat against its steep sides; then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago.
(p.685/kpt.135)

4. "CALL ME ISHMAEL"

God keep me from ever completing anything. (p.149/kpt.32)

Call me Ishmael. Some time ago - never mind how long precisely - having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get the upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street and methodically knocking people's hats off - then I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. (p.93/kpt.1)

Med den bibelske reference og egnavnets relativisering introduceres romanens fortæller Ishmael, som før nævnt, som repræsentant for et moderne subjekt, der, afskåret fra sit væsens kerne, er kendetegnet ved sin ubestemthed og reflektive splittelse. Og den bibelske reference til tabet af fadernavnets identitetsgivende bestemmelse udbygges også i Ishmaels biografi. Ishmael stammer fra *an old established family in the land* (p.145/kpt.10), men repræsenterer antitesen til denne baggrund, i sit radikale brud med landets forankrede og etablerede former, ikke mindst den religiøse institution: *I was a good Christian, born and bred in the bosom of the infallible Presbyterian Church.* (p.147/kpt.10) Med datidsformen bliver "infallible" naturligvis ironisk, da Ishmael netop er den udstødte - eller udvandrede - fra det kristne fællesskabs skød. Et brud, som i den kulturelle kontekst definerer Ishmael som moderne

Romanens repræsentation af den moderne virkelighed bliver således samtidig en transcendens af denne, og den dybe ironi investeres derfor en markant patos i romanens form, som en æstetisk totalitet, der artikulerer håbet om en metafysisk

subjekt, i hans løsrivelse fra en traditionel, autoritær ortodoksi. Men det er ikke meget, vi ellers får at vide om Ishmael. Han nævner kort sin fortid som skolelærer (kpt.1), graver (kpt.104) og murer (ibid.), et curriculum vitae, som ikke samler noget biografisk billede, men i selve sin diversitet peger på en række kontingente valg af beskæftigelser, som i sig selv ikke rummer noget muligt livsideal. Og Ishmael præsenterer sig i ovennævnte passage som et utilpasset subjekt, der uden metafysiske eller sociale forankringspunkter for sin identitet er blevet hjemløs i livet. Ishmael er det moderne subjekt, som ubundet af autoritære bestemmelser frit kan vagabondere i verden, men som i sin eksistentielle hjemløshed og isolation samtidig er bundet til denne ubundethed, som ”dømt til frihed”.

Men med den indledende henvendelse (”Call me Ishmael”) knyttes Ishmaels karakter fra romanens start til hans rolle som fortæller, og Ishmaels erfaringsposition bygger på en tæt relation mellem sprog og identitet, idet den sproglige handling fremstilles i romanen som selve Ishmaels eksistensmodus. Således peger romanens få selvbiografiske referencer næsten alle på Ishmael som læsende eller skrivende, hvad enten han fortæller skrøner på The Golden Inn (kpt.54), skriver en lille ”Treatise on Eternity” (kpt.85) eller indgraverer hvalens anatomiske data på sin krop (kpt.102).

Hvor Ahab udgør plottets centralgestalt, er Ishmael diskursens centralgestalt, og Ishmaels identitetsprojekt har også karakter af en iskriptsættelse, da det er gennem sprogets fortælling – og fortællings sprog - at Ishmael konstituerer sig som subjektiv erfaringsposition.

Men denne fortælling er samtidig betinget af Ishmaels rolle som overlever: *The Drama's done. Why then here does any one step forth? - Because one did survive the wreck.* (p.687). Afslutningens sporløse udslettelse i malstrømmens entropi brydes med Ishmaels "The drama's done", og Ishmaels fortælling, som udgør romanen *Moby Dick*, udspringer således af en genkomst fra den malstrøm, som ellers har trukket alt med sig i dybet. Og denne overlevelse antyder, at Ishmael repræsenterer en alternativ erfaringsposition i det moderne, der transcenderer den selvdestruktive, idealistiske forsoningsintention, som driver Ahabs projekt. I det følgende vil jeg undersøge denne erfaring som forbundet med Ishmaels dobbelte rolle som fortæller og overlever – og relationen mellem disse roller. Min læsning vil have som før nævnt have en tentativ karakter, da der er tale om en ambivalent erfaring. En ambivalens, som allerede antydes i den indledende passage: på den ene side beskriver passagen en stærk melankolsk sindsstemning, som tenderer mod en suicidal spleen (*my substitute for pistol and ball*). Men på den anden side modsvares denne melankoli af citatets muntre, picareske tone, der udtrykker et vitalistisk

overskud. Et overskud, som i de kommende læsninger vil blive fremhævet som det dominerende træk ved Ishmaels karakter.

4.1 ISHMAELS ÆSTETISKE PROJEKT

Der er stor uenighed om tolkningen af Ishmaels status i romanen. Efter Pequods afrejse overtager Ahab scenen som romanens protagonist, mens Ishmael spiller en stadig mere marginal rolle i handlingen, og til tider udviskes til en fortællende stemme. Det har fået flere tolkninger til at betragte Ishmael som en sekundær, medierende instans.⁸⁴ I *The Power of Blackness* fokuserer Harry Levin på Ishmaels rolle som vidne. Epilogen starter med et citat fra Jobs Bog, *And I alone escaped to tell thee* (p.687), som Levin forbinder med en anden bibelsk reference, idet han ser Ishmaels rolle udlagt i Father Mapples prædiken over Jonasmysten (kpt.9). Ishmael bliver derved budbringeren, som overlever, for at kunne vende tilbage og fortælle menneskene den ubehagelige sandhed om den amerikanske ideologis undergang.⁸⁵ Levins læsning har sin berettigelse, men den er også ufuldstændig, idet den ikke har blik for fortællerens konstitutive betydning for romanen. I det indledende "Call me Ishmael" er initiationen af romanens univers sammenfaldende med introduktionen af fortælleren, hvilket markerer det fortalte univers som uadskilleligt fra den fortællende bevidsthed: med romanens åbningsreplik installeres Ishmael som romanens subjektive perspektiv; et narrativt "point-of-view"⁸⁶, der ikke blot udgør en fortælleteknisk markør, som strukturerer et allerede givent univers, men tværtimod selve dét punkt, hvor romanens erfaringsrum konstitueres. Hvor vidnesbyrdet – ikke mindst det bibelske – forudsætter vidnets "usynlighed" som et transparent medium for en gengivelse, er der i *Moby Dick* tale om en æstetisering af erfaringen hvor det fortalte fremhæves som et produkt af den subjektive italesættelse: *Ishmael is the vessel of the book, but also, in a major sense, he is the book.* (Brodtkorb, p.4) Og Ishmael viser sig i romanen som en suveræn, subjektiv fortælleinstans, som forener jeg-fortællerens partielle, direkte deltagerperspektiv med den autorale fortællers olympiske perspektiv; han er både *boldly launched upon the deep* (p.227/kpt.32), og en *Catskill eagle* (p.535/kpt.96) Ishmael ved ting, han umuligt kan vide, og kommenterer scener, han umuligt kan have bevidnet⁸⁷, og er som sådan en "utroværdig" fortæller. Men

⁸⁴ Eksempelvis F.O.Matthiessen, som i sin læsning reducerer Ishmael til *..the choric spectator to Ahab's tragedy* (p.270)

⁸⁵ Jf. Levin, pp.200-37

⁸⁶ Jf. Dryden, pp.3-10

⁸⁷ Som et af utallige eksempler kan nævnes kapitlet "The Chart", som indledes med denne hypotetiske form: *Had you followed Ahab down into his cabin...*(p.297/kpt.44) Kapitlet bliver derved en formidling af dét, som læseren kunne have - men ikke har - set.

samtidig bliver troværdighedsspørgsmålet irrelevant, da pointen ikke er, hvad Ishmael ikke ved (eller ved, men skjuler), men, at Ishmael ved alt, hvad der kan vides inden for romanens grænser, da denne grænse også er hans bevidstheds grænse. Han formidler ikke et stof, men tilegner sig og manipulerer det frit, i undermineringen af ethvert objektivt sandhedskrav. Og Ishmael lægger ikke skjul på denne iscenesættelse:

*If, then, to meanest mariners, and renegades and castaway, I shall hereafter ascribe high qualities, though dark; **weave around them tragic graces**; if even the most mournful, perchance the most abased, among them all, shall at times lift himself to the exalted mounts; if I shall touch that workman's arm with some ethereal light; if I shall spread a rainbow over his disastrous set of sun...*(pp. 212/kpt.26; min markering)

Citatets mange aktive verber ("ascribe", "weave", "touch", "spread") betoner Ishmaels aktive formning af det narrative univers. En iscenesættelse, der forbindes metaforisk med vævningens bevægelse ("weave"), og dermed knyttes til det føromtalt kernebegreb "loomings", titlen på romanens indledningskapitel. De perspektivistiske konnotationer i "loomings" betoner også, at denne modus er styret af de subjektive stemninger i Ishmaels intentionelle bevidsthed: romanens univers kommer til syne gennem Ishmaels subjektive relatering til dette univers. Hvor Ahab er gestalt for et metafysisk projekt, er Ishmaels et æstetisk projekt, hvor verden bringes til erfaring gennem Ishmaels vævende ordkonstruktioner. "Loomings" bliver således også et poetologisk begreb i *Moby Dick*, som en metafor for Ishmaels fortællemodus, der forbinder romanens sproglige erfaring med Ishmaels *reconstitution of his world and his self*. (Brodtkorb, p.4) Og "tragic" betoner, at romanens skæbnedrama må ansakues som en dramatisk iscenesættelse fra fortællerens side. Ligesom jagten er et produkt af Ahabs mytologiske plotting, så er fortællingen om denne jagt et produkt af Ishmaels "plotting", hans skriftlige iscenesættelse af det fortalte.

Og Ishmael overlever ikke kun **for** at fortælle, men også **ved** at fortælle, idet Ishmaels overlevelse er bundet til den erfaringsmodus, som kommer til udtryk i og gennem hans sprog. Men hvori består denne erfaring? Hvorfor overlever Ishmael? Når Ishmael vender tilbage fra selve malstrømmens midte, *liberated by reason of its cunning spring* (p.687) bliver hændelsen, med det dobbelttydige "spring"s cykliske konnotationer, knyttet til et genfødselstema, som en kristen transition, hvor faldet efterfølges af dåbens eller genfødselens forløsning. Men da en sådan metafysisk fortolkning ikke har nogen troværdighed i romanens univers, bliver begivenheden netop "cunning". I romanens narrative logik

Men hvordan kan Ishmael have set det? Det er ikke realistisk, at Ishmael skulle have fulgt den utilnærmelige kaptajn ned i kahytten. Og slet ikke, da denne bevægelse i kapitlet fortsætter ind i Ahabs bevidsthed! (jf.pp.299-302/kpt.44).

markerer Ishmaels overlevelse en transition fra fortalt tid til fortælle tid. Ishmaels afsluttende *The drama's done* markerer samtidig dramaets begyndelse, i genfortællingens retrospektive fordobling af det temporale perspektiv i et "da" og "nu", hvor forløbet fortælles fra sit eget slutpunkt. Og i Ishmaels selvbiografiske jeg-fortælling bliver denne temporale fordobling også en spaltning af subjektets repræsentation i en fortællende position og en fortalt position, hvorved subjektet kan anskue sin egen udviklingsproces som erfarende in media res fra et erfarings slutpunkt hinsides denne proces.⁸⁸ Et slutpunkt, hvorfra livsforløbet retrospektivt kan beskrives som en oplyst, meningsgivende forløb, der lader sig samle i en afrundet erfaring. Men den tidslige forskydning antyder ikke nogle substantielle forandringer i Ishmaels livssituation. Romanens sidste ord er således "orphan" (p.687), og Ishmael forbliver et "ontological orphan", for hvem identifikationen med et livsideal inden for den borgerlige verdens rammer aldrig bliver en reel mulighed: *Man and wife, they say, open the very bottom of their souls to each other.* (p.148/kpt.10; min markering) En sådan erfaringsmetafysik er ikke en mulighed i *Moby Dick*, hvor subjektets hjemløshed og splittelse erfares som konstitutiv, og et sådant erfarings "umulige" slutpunkt derfor kun finder sin analogi i dødens absolutte finalitet. Den erfaringsproces, som antydes i Ishmaels retrospektive fortælling kan kun defineres negativt, som en desillusionserfaring. Det mest centrale eksempel herpå er reaktionen på Ahabs mission, hvor Ishmael som den øvrige besætning forføres af Ahabs magnetiske vilje: *I, Ishmael, was one of that crew; my shouts had gone up with the rest; my oath had been welded with theirs; and stronger I shouted, and more did I hammer and clinch my oath, because of the dread in my soul.* (p.276/kpt.41)

At identifikationen med Ahabs begær samtidig åbner for en mulig identitet i det ideologiske fællesskab antydes med Ishmaels selvreference. Den giver ikke kun passagen en karakter af bekendelse, men viser også tilbage til romanens indledende benævnelse, idet det ubestemte "Call me Ishmael" nu er erstattet af et "I, Ishmael"; Navnet fremstilles her ikke som et arbitrært prædikat, men sættes som indholdet i "I". Ahabs interpellation giver således fylde til en fallisk, maskulin identitetsforestilling ("I is male"), som er det nærmeste, fortælleren kommer et fuldgyldigt "I am Ishmael". Men det forbliver en tilnærmelse; identifikationen bliver aldrig fuldkommen på grund af Ishmaels "dread", som ikke lader sig fortrænge, og som antyder den skarpe modsætning mellem de to protagonisters verdensanskuelse. Denne forskel

⁸⁸ De to tidsperspektiver kan således gensidigt bekræfte og forklare hinanden: hvor det fortællende perspektiv retrospektivt kaster en oplysende telos over subjektets erfaringsproces, og hvor det fortalte perspektiv fremstiller denne proces som en anticipativ ratificering af slutpunktet. I en læsning af *Robinson Crusoe* karakteriserer Frederik Tygstrup, med reference til Hegel, denne narrative repræsentationsstrategi som en "erfarings metafysik", der giver *..idéen om den subjektive erfaring som en dialektisk-syntetiserende proces, der på én gang indeholder forløb og resultat, et anskueligt billede.* (Tygstrup [1], p.60) *Moby Dick* lader sig som rejse- og dannelsesroman på mange måder læse i kontrast til Daniel Defoes roman, men det er et perspektiv, som falder uden for dette speciales rammer.

præciseres i de to nøglekapitler "Moby Dick" (kpt.41) og "Whiteness of the Whale" (kpt.42), som falder umiddelbart efter Ahabs afsløring af rejsens formål, og er sidestillede som parallelle fremstillinger af de to protagonisternes fortolkning af den hvide hval. Efter beskrivelsen af hvordan Ahab tilskriver verden metafysisk fylde gennem mytologiseringen af Moby Dick som ondskabens inkarnation, tager det følgende kapitel emfatisk udgangspunkt i Ishmaels perspektiv: *What the White Whale was to Ahab, has been hinted; what, at times, he was to me, as yet remains unsaid.* (p.287/kpt.42) Ligesom Ahab foretager Ishmael en fortolkning af hvalens metafysiske betydning, som for Ishmael knytter sig til hvidhedens idé: *...symbolize whatever grand or gracious thing by whiteness, no man can deny that in its profoundest idealized significance, it calls up a certain apparition to the soul* (p.292/kpt.42). Denne "apparition" skyldes at hvidhedens mening for Ishmael netop skal findes i fraværet af mening: som det substansløse lys, der betinger alle synlige former, som syntesen af alle farver og samtidig en ikke-farve, bliver hvidheden for Ishmael et negativt metafysisk princip: *...a visible absence of color [...] a colorless all-color of atheism* (p.296/kpt.42) som gennemsyrrer alt værende og tømmer det for substans og mening, som tegn for *...the heartless voids and immensities of the universe.* (ibid.)⁸⁹ Det sandt monstrøse ved Moby Dick bunder for Ishmael i den primordiale rædsel, som dens hvidhed vækker i betragteren, som *...the instinct of the knowledge of the demonism of the world.* (p.295/kpt.42). Men for Ishmael kan det dæmoniske ikke, som for Ahab, tilskrives en substantiel karakter, som den negative instans i en dualistisk værenstolkning; tværtimod repræsenterer det dæmoniske en negativitet, som dementerer enhver metafysisk fylde. Qua sin hvidhed bliver hvalen således emblem for en negativ ontologi, som en konkretisering af et fravær; der, homonymt med ligklædets "veil", både udgør en tildækning og en afsløring af den afgrund af negativitet, der gemmer sig bag verdens gådebilleder. Udgangspunktet for Ishmaels æstetiske projekt er således den radikale erkendelse, som Ahabs projekt er en fornægtelse af, nemlig af verden, ikke som uretfærdig og maliciøs, men som meningstom og indifferent.

E.A.Dryden tager udgangspunkt i denne radikale kontingenserfaring i sin læsning af *Moby Dick* som en lukket, selvrefleksiv sprogverden:

"Moby Dick" is almost completely self-referring and self-contained. although anchored in the weight of its how-to-do-it-material, it is always moving away from the objective and factual world and persistently calling attention to itself as fiction. (Dryden, p.83)

⁸⁹ Ishmaels beskrivelse af hvidhedens negative ontologi står i skarp negativ kontrast til Emersons metafysik. Ligesom Emerson beskriver Ishmael den synlige verden som et maleri; men verdens former og farver er ikke for Ishmael besjælet af et skabende princip, som *...one vast picture which God paints on the instant eternity for the contemplation of the soul.* ("Nature"; p.70 in *Selected Essays*), men er tværtimod blevet en tom maskerade, gennemsyret af hvidhedens ikke-væren *...all deified Nature absolutely paints like the harlot, whose allurements cover nothing but the charnelhouse within.* (p.296/kpt.42) Parallellen understreges derved, at Emerson netop beskriver den transcendentale enhed, "the Over-Soul", som et lys, der gennemskinner den menneskelige bevidsthed: *...a light shine through us upon things and makes us aware, that we are nothing and the light is all.* ("The Over-Soul", in *Selected Essays*, p.208)

Denne optik sætter fokus på Ishmael som kreatøren af denne verden, der gennem sin fortælling bringer den ontologiske tomhed til erfaring, der normalt ligger fortrængt bag de former, bevidstheden projicerer på en meningstom verden. Det er Drydens tese, at Ishmael bliver repræsentant for en erkendelse af, at denne verdens "ubærlige" sandheder ikke kan opnås gennem den erfarende omgang med verden, men kun i den æstetiske tilbagetrækning til en imaginær, rent indre realitet, hvor alle forekomster er litterære produkter af en subjektiv imagination:

Meaningful books are products of a mind which has turned away from the chaos and confusion of the world towards a contemplation of its own activity. (Dryden, p.84)

Ishmael frigør sig fra alle bånd til denne verden, og genskaber sig selv som en rent sproglig gestalt; med "Call me Ishmael" bliver "Ishmael" således blot en rolle, som fortælleren påtager sig i gestaltningen af sit abstrakte, sproglige erkendelsesrum. Ishmaels afsluttende overlevelse bliver for Dryden:

...the result of a victory of art over life. Finding the natural world a place which at first enchants, then confuses and terrifies, and recognising that human constructs fail to explain or control it, he removes himself from both society and nature by retreating to a fanciful world of his own creation. (Dryden, p.112)

Drydens perspektiv er imidlertid stærkt ensidigt, da det reducerer *Moby Dick* til et udtryk for en æstetistisk nihilisme, hvor ydre virkelighed afskrives til fordel for en flugt ind i skriftens lukkede, subjektive spejlverden. *Moby Dick* er en stærkt selvrefleksiv roman, men det er samtidig et værk, som søger at gestalte en repræsentation og fortolkning af den ydre, levende virkelighed – og ikke mindst af den subjektive eksistens' muligheder i denne virkelighed. Dryden overser således også, at Ishmaels æstetiske projekt er dobbeltbundet: det markerer ikke kun en lukning af den æstetiske totalitet, i erkendelsen af splittelsen mellem ideal og virkelighed, sprog og verden, men også en åbning, hvor det gennem den sproglige praksis etablerer en alternativ erfaring på baggrund af denne splittelse. Denne erfaring vil jeg søge at tilnærme mig i det følgende.

4.2 "A CAREFUL DISORDERLINESS..."

Ishmaels livs- og erfaringsmodus er knyttet fra starten uløseligt til rejsens søgende bevægelse: *I am tormented by an everlasting itch for things remote.* (p.98/kpt.1). Med "tormented" understreges disharmonien som udgangspunktet for Ishmaels karakter; at Ishmael ligesom Ahab drives frem af en følt

mangel i sin subjektive økonomi. Men Ishmaels subjektposition er grundlagt på en erfaring af idealets tomhed, og dermed i eksistensens retnings- og formålsløshed. Hvor Ahab er subjektet, som på monoman vis fortaber sig i sin selvspejling i begærsobjektet, bliver Ishmael det moderne subjekt uden objekt, da ethvert potentielt begærsobjekt nødvendigvis må fremstå som kontingent. Rejsens drift kommer hos Ishmael derfor ikke til udtryk i en monoman fiksering af begæret, men har differentieret sig i en diffus søgen mod "things remote", det fremmede og interessante. Paul Brodtkorb karakteriserer på denne baggrund Ishmaels karakter gennem Kierkegaards definitioner af kedsomhed og angst⁹⁰, hvor Ishmaels utilpassethed og rastløse mobilitet bliver udtryk for en eksistentiel kedsomhed. En oplevelse af indre og ydre meningsløshed, der udhuler eksistensen og selvet til et goldt tomrum. Det er en tilstand, hvor alting ingen mening giver, og intet synes værd at lave. I denne tilstand bliver "det interessante", og dets løfte om en mere intens realitetserfaring, der kan udfylde tomrummet, til livets styrende princip. Men denne interesse er ambivalent, da kedsomheden har sit grundlag i angsten, som en "dread of possibility" (Brodtkorb, p.109), angsten for det fremtidige som en ukendt, truende potentialitet. Den angste er temporalt fanget mellem nutid og fremtid, hvor nutiden opløser sig i en evig kontemplation af en fremtidighed, som aldrig ér, aldrig konkretiseres som et håndgribeligt objekt for erfaringen, men forbliver en abstrakt intethed, der "looms" foran subjektet, som *...a dread of nothing: nonbeing itself, the abyss of sheer potentiality, eternity, death in a universalized form, that is paradoxically all the more intensely experienced for its abstraction.* (Brodtkorb, p.109) I angsten er døden præsent som det fraværendes nærvær, den er en konfrontation med vores egen fremtid som ikke-værende. Brodtkorb beskriver med Kierkegaard angsten som en tilstand af *sympathetic antipathy and antipathetic sympathy* (Brodtkorb, p.112), en paradoksal blanding af fascination og frygt; og det er denne ambivalens, som er drivkraften bag Ishmaels rejse. Romanens narration rummer ikke et kontinuum, der naturligt binder kapitlerne sammen. Kapitlerne er i stedet struktureret som enkeltstående situationer eller temaer, og må bindes sammen af stadige tilbagehenvisninger. Denne struktur afspejler Ishmaels livsbane, som en rastløs bevægelse i en evig nutid af momentane intensiteter. Intensiteter, som aldrig kan give sand fylde, da fascinationen af det "interessante" objekt altid ledsages af angstens tomhed, og diskursen altid udhules af det diffuse noget - angstens ikke-objekt - som unddrager sig udsigelsen. Det er denne dobbelthed, som konstituerer den ambivalens som gennemsyrrer *Moby Dicks* univers, hvor al sikker

⁹⁰ jf. Brodtkorb, pp.102-19

viden opløses i en fundamental ubestemmelighed. Verden er blevet opløst som meningsfuld totalitet, og fremmedgjort for Ishmael, hvilket gengives i hans fremstilling. Diskursen opløser enhver sikker orientering i sin ekskursive bevægelse fra plot til anekdote, dokumentation, myte, spekulation og tilbage til plot, og romanens overflod af ord afspejler en futil kredsen om en virkelighed, som forbliver utilnærmelig.⁹¹ Ishmaels frie leg med virkelighedens komponenter medfører at det fortalte udhules som relativistisk; romanen effekt bliver derved en fordobling af dens verdensanskuelse, hvor læseren føres tilbage til hvidheden; til den hvide side bag Ishmaels "loomings" som den eneste reale reference. Brodtkorb giver en ganske præcis karakteristik af formelle træk i Ishmaels æstetiske projekt, men han trækker til gengæld nogle mangelfulde konklusioner om disse træks årsager. Det er korrekt, at angsten og kedsomheden kan udlæses som aspekter af Ishmaels habitus, men det er fejlagtigt at ophøje dem til determinerende grundstemninger for Ishmaels subjektprojekt. I sin symptomallæsning overser Brodtkorb, at Ishmaels æstetiske fremstilling også er udtryk for en intentionel, vitalistisk formgivning. *Moby Dick* er langt fra at være en nihilistisk roman; verden er muligvis "a dumb blankness", men det er samtidig "a dumb blankness full of meaning" (p.296/kpt.42), og Ishmaels projekt er også en tilnærmelse til verden, i en udforskning af erfaringens muligheder i mødet med verdens flukturerende overflade.

Ishmaels praksis kan anskues gennem begrebet "Art", som i romanen betegner menneskets formgivende praksis i bred forstand. I kapitlet "The Street" (kpt.6) vågner Ishmael op i et New Bedford, der ikke længere fremstår som en gravkammer, men er genopstået som et frodigt Kanaan, der flyder i hvalolie: *So omnipotent is art; which in many districts of New Bedford has superinduced bright terraces of flowers upon the barren refuse rocks thrown aside at creation's final day.* (p.127/kpt.6) Ordet "omnipotent" her virker paradoksalt, da menneskets "art" ikke evner at gennemtrænge verden, og overvinde dens fremmedhed, men blot at pynte dens golde, uforanderlige overflade. Hvorfor så "omnipotent"? Ordet kan selvfølgelig læses som en ironisk kommentar til "art" som en tildækning, der skjuler verdens sande tilstand, og opretholder en illusion om kulturel beherskelse. Men der er også en anden mulig læsning: Begrebet "art" forbinder sig også til romanens "loomings", hvor Ishmaels frie leg med sprogets komponenter bunder i sprogets afstand til yderverdenen, som et subjektivt, leksikalsk frirum. Men forbindelsen mellem "loomings" og "art" markerer samtidig en åbning mod verden, idet sproget relateres til menneskets artefaktiske bearbejdning af verdens fysiske overflade. Det åbner for en dynamisk omgang mellem verdens tegn og tegnenes verden. Ishmaels rejse er båret af en interesse for tingene i deres perceptive rigdom, og for de provisoriske ordener af tegn, som opstår i mødet mellem ting og tanke, mellem verdens tegn og tegnenes verden. Disse ordener har kun relativ gyldighed, som

⁹¹ Jf. Brodtkorb, p.114

kontingente symboliseringer, men det afgørende bliver hvad J.Hillis Miller kalder sprogets "world-establishing power"; *the creating, ordering, measuring, totalizing, topographical, map-making power of language or other signs.*⁹² ; sproget som en performativ, kreativ kraft, der evner at skabe stadig nye, meningsfulde billeder af verden. Ishmaels benævnelser lader sig relatere til J.H.Millers brede begreb om "mapping", som en fænomenologisk og semiotisk praksis, hvorved mennesket former sin eksistensrum som topos for erfaring og identifikation i en bearbejdning af rummet, og skabelsen af et læseligt mønster i verdens overflade.⁹³ Vores erfaring af verden er uadskillelig fra sprogets medium, idet verden kun kommer til syne gennem som genstand for erkendelsens symboliseringsproces. Sproget er derfor ikke et dødt, prædikativt instrument, som benævner en præ-etableret betydningsstruktur, men en form- og meningsgivende aktivitet, hvorigennem verden åbner sig for tanken. Det er gennem sprogets "loomings", at vi indstifter betydningsstrukturer i verden og derved tilegner os den..

Ishmaels praksis afspejler aflæsningen af meningsfulde former og ordner på en kaotisk og meningsfremmed verdens overflade som logikken i den menneskelige erkendelsesmodus. Men disse former relativiseres samtidig uophørligt i romanens semantiske reversibilitet, hvor alle elementer er ikke-identiske og semantisk fornbare. Ishmael beskriver selv sin metode således: *There are some enterprises in which a careful disorderliness is the true method.*(p.469/kpt.82). Der er ikke blot tale om uorden, men om en omhyggelig, metodisk mangel på metode og orden: en tentativ, usystematisk bevægelse, hvor tegnene væves sammen i stadig nye, metaforiske mønstre, som undergraver enhver fastlagt bestemmelse. Som Tony Tanner påpeger, bliver Ishmaels position, i modsætning til Ahabs "ontological heroics", en "ontological ludics"⁹⁴, hvor fraværet af en immanent, transcendent orden åbner for en tentativ udforskning af verden, og bevidsthedens frihed til skabelse af provisoriske ordner, ud fra relativismens sandhed: at alt lader sig forbinde, fordi intet er forbundet.

Tvetydigheden i begrebet "loomings" understreger en analogi mellem det ontologiske og det æstetiske, hvor Ishmaels skriven også bliver en "loom of creation", hvormed væver en verden af tegn. Men denne sprogverden konstituerer sig samtidig i en afstand til den verden, den benævner. Ishmaels tegnkonstruktioner er gennemsyret af bevidstheden om egen kontingens, som et lukket netværk af

⁹² Hillis Miller, p.276

⁹³ *..poetry is only one example of the human power to construct something, whether out of words or out of wood, metal or stone. this construction magically gathers space around it , by a kind of performative enchantment, in one case by words, in other cases by building..*(J.H.Miller, p.278).

⁹⁴ Tanner [1], p.65

symboler, som er afskåret fra at indfange tingenes væsen.⁹⁵ Ishmaels begrebskatedral forbliver et evigt ufuldendt, og derfor mislykket fallisk monument, som ikke formår at gennemtrænge verden og genrejse en værenstotalitet:

*It was stated at the outset, that this system would not be here, and at once, perfected [...] I now leave my Cetological System standing thus unfinished, even as the great Cathedral of Cologne was left, with the crane still standing upon the top of the uncompleted tower. For small erections may be finished by their architects, grand ones, true ones, ever leave the copestone to posterity. **God keep me from ever completing anything.** This whole book is but a draught – nay, but a draught of a draught. (p.241/kpt.32)*

Det mest markante (og derfor markerede) i denne passage er imidlertid, at den tilsyneladende lamenti vendes til en besværgelse, hvorved Ishmael sætter denne tilstand af uafsluttedhed og ubestemmelighed som idealet for sit projekt. Som Alfred Kazin påpeger:

..the essential cause of his [Ishmaels] estrangement is that he can not come to any conclusion about anything [...] cut off from the certainty that was once his inner world, Ishmael no longer has any sure formal belief. All is in doubt, all is in eternal flux, like the sea. (Kazin in Stern [1], p.54)

Men Ishmaels erfaringsstrategi bygger samtidig på en hengivelse til det ufuldendte; til ”loomings” som den evigt uafsluttede ufikserede bevægelse, der repræsenterer den eneste mulige frihed i det moderne.

Da Ishmaels erfaringsstrategi bygger på en radikal indsigt i idealets tomhed, skal det bevægelsens mønster, som aftegner sig med denne strategi, ikke søges i den målrettede rejse mod idealets slutmål, men derimod i hengivelsen til det uafsluttede og ubestemte; til eksistensen som en flydende, digressiv erfaringsproces, hvis vævende bevægelse ikke søger mod et erfaringens slutpunkt, men derimod repræsenterer afkaldet på et sådant slutpunkt, i en hengivelse til bevægelsens uendelige, dynamiske princip, som den eneste mulige frihed. Ahab repræsenterer begærets maksimale koncentration; han gør begæret til den lov, han bestemmer sig ved, og organiserer i sin monomane fiksering sin virkelighed ud fra begærets eksklusive fantasmatiske slutpunkt i bevidsthedens horisont. Ishmael repræsenterer derimod begærets maksimale differentierede fortynding i en inklusiv interesse for tingene; en både encyklopædisk og idiosynkratisk fascination af verdens perceptive rigdom; af tingenes gådefulde egetliv, og de mønstre, som lader sig aflæse i tingenes overflade. Ishmael repræsenterer således afkaldet på idealet; Ishmaels etik rummer ingen idealistisk forsoningsintention, men konstitueres i en accept af splittelsen, som udgangspunkt for en inhærent frihed, en subjektets ubundne fleksibilitet i omgangen med en åben verden. Ishmaels position udgør som sådan et moderne, pragmatisk alternativ, som transcenderer Ahabs idologiske paradigme. En position, som med sin ”careful disorderliness” markerer

⁹⁵ *Ishmael is a poet who names what he knows to be dreadfully nameless.* (Brodtkorb, p.136)

en bevægelse hinsides godt og ondt, således forstået, at den ikke inkarnerer et samlende moralsk princip for subjektets organisering af verden, men tværtimod undergraver alle dogmatiske bestemmelser, som ville fiksere verden og subjekt i en fast meningsorden. Det bringer os frem – eller tilbage – til romanens slutning. I epilogens afsluttende billede flyder Ishmael på verdenshavet på en tom kiste, som subjektet udsat på det uendelige meningstomme ocean, i en væren betinget af ikke-væren, for hvilket den tomme kiste bliver et symbol i dobbelt potens. Men kisten er samtidig også en redningskrans. Da Pequod under et bjærgningsforsøg mister sin redningskrans (som synker til bunds! Jf. Kpt. 126) besluttes det at omdanne Queeques ubrugte kiste til formålet. Men derved sker der en omvending af kistens funktion og semantik fra død til liv: fra at være metonymisk knyttet til dødens forsejling under jordens overflade, bliver kisten transformeret til et instrument for livets bevarelse på verdens overflade. Og dette semiotiske skred vækker netop Ahabs vrede:

Rat-tat! So man's seconds tick! Oh how immaterial are all materials. What real things are there but imponderable thoughts! Here now's the very dreaded symbol of grim death, by a mere hap, made the expressive sign and hope of most endangered life!

Den semiotiske relativisering for Ahab et tegn på mennesket som hensat til en endelig eksistens, i en flydende, kronologisk tid, som eroderer al fast mening. For idealisten Ahab har tingene kun eksistens som symboler i en åndelig orden, og han søger da også at indpasse begivenheden i en sådan orden: *A life-buoy of a coffin! Does it go further? Can it be that in some spiritual sense the coffin is, after all, some, but an immortality-preserver!* (p.637/kpt.127) Men for Ishmael har kisten i prægnant grad eksistens, da den redder hans liv – netop fordi den er tom. Kisten er tom, tingene er tømt for ”spiritual sense”, for immanent betydning eller hensigt, som forankrer dem i en fast orden. Men dermed er de også formbare og foranderlige. Midt i Pequods irreversible bevægelse mod afgrunden viser der sig en reversibilitet, idet tingenes orden viser et potentiale for forandring, et nyt mønster for bevægelsen. Romanens afslutning markerer fortællingens skænbundne fuldbyrdelse i et erfaringens fatale slutpunkt; men med Ishmaels overlevelse markerer den også erfaringens potentielle frihed i en verden tømt for immanent plot.⁹⁶

4.3 FLUGTPUNKTER

⁹⁶ Afslutningen rummer derved en åbning mod den frihedens patos, som Georges Poulet definerer som rejsens mål i Melvilles univers: *That is why the Melvillean being is going to seek so frantically for adventure beyond the seas. Not for the sake of the new, or a nostalgia for happiness, but because of a nostalgia for freedom itself, the desire for the appearance of an event that even God himself would have foreseen. For if that event should happen, anything can happen. Not only love, but life, the universe, are reinventable.* (Poulet, p.339)

Denne mulige frihed åbner for en alternativ læsning af romanens indledningsreplik: *Call me Ishmael*. (P.93/kpt.1) I det foregående har vi læst navnets relativisering *med* navnets symbolik, som en bekræftelse på den identitetskrise, som ligger inhærent i navnets intertekstuelle konnotationer. Men relativeringen lader sig også læse *mod* symbolikken, som en mulig frigørelse fra navnets skæbnebestemmelse. Denne mulighed mener jeg viser sig i hvad man kan kalde to flugtpunkter, to tentative ideale positioneringer, som knytter sig til Ishmaels karakter. Det ene af disse skal findes i Ishmaels forhold til hvalen. Ligesom Ahab er Ishmael drevet af idéen om hvalen; Ishmaels sproglige vidensprojekt er et cetologisk projekt, hvor hvalen, som emblem for eksistensens sublime og uransagelige, metafysiske mysterium, er det altoverskyggende omdrejningspunkt for hans diskurs. Men i sin apoteose af hvalen som selve skabelsens perfektion undergår hvalen ikke blot en guddommeliggørelse; den knyttes også til det menneskeliges domæne gennem en omfattende antropomorfisering, og Ishmaels *overwhelming idea of the great whale* rummer også en forestilling om hvalen som symbolsk ego-ideal. Ligesom Ahab spejler Ishmael sig i hvalen; men han ser ikke blot en dødbringende mur af materialitet, men finder også bag denne mur en indre tilstand af ekvilibrisk autonomi:

It does seem to me, that herein we see the rare virtue of a strong individual vitality, and the rare virtue of thick walls, and the rare virtue of interior spaciousness. Oh, man! admire and model thyself after the whale! Do thou, too, remain warm among ice. Do thou, too, live in this world without being of it. [...] But how easy and how hopeless to teach these fine things! Of erecations how few are domed like St.Peter's! of creatures, how few vast as the whale! (p.414/kpt.68)

Hvalen inkarnerer idealet om subjektets frihed som en tilstand af beskyttet autonomi, som uafhængig af ydre forandringer og usårlig over for omverdenens pres. Hvalen kan trække vejret under vandet, den bærer det livgivende i sig, som *a surplus stock of vitality in him*. (p.478/kpt.85) Og hvalen er netop kun sårbar, når den kommer op til overfladen for at trække luft, og dermed bryder sin autonomi: *...this neccesity for the whale's rising exposes him to the fatal hazards of the chase. For not by hook or by net could this vast Leviathan be caught, when sailing a thousand fathoms beneath the sunlight*. (ibid.) Ligesom Ishmael er hvalen et vandrende, hjemløst væsen, for hvem livet er en oceanisk rejse.⁹⁷ Men i sin vandring repræsenterer hvalen en maksimal frihed og fleksibilitet, idet den bevæger sig i en tilstand af homøostatisk harmoni med verden. En harmoni, som baserer sig på et indre ekvilibrium, hvor hvalen, i modsætning til melankoliens gravlignende vinterkulde i New Bedford og begærets fortærende ild, evner at fastholde en stabil indre temperatur, uafhængigt af omgivelserne. Og denne tilstand er betinget af en

⁹⁷ *But all these seemed only his casual stopping places and ocean-inns, so to speak...*(p.300/kpt.44)

skarp adskillelse og diskontinuitet mellem ydre og indre, som hos hvalen er adskilt af dens spæk, idet hvalen bag et pergamenttyndt hudlag er polstret med et tommetykt, beskyttende lag af "blubber":

..the whale is indeed wrapt up in his blubber a in a real blanket or counterpane; or, still better, an Indian poncho slipt over his head, and skirting his extremity. It is by reason of this cozy blanketing of his body, that the whale is enabled to keep himself comfortable in all weathers, in all seas, times, and tides. (p.413/kpt.68)

Denne overflade er samtidig en gådefuld tekst, "pleated with riddles", og hvalens relation til en ideal, subjektiv autonomi, knytter sig også til dens status som mysteriets inkarnation: *...there is no Champillion to decipher the Egypt of every man's and bevery beings's face. Physiognomy, like every other human science, is but a passing fable. (p.455/kpt.79)*

Repræsentationen kan ikke indfange og udtømme tingenes væsen. Men denne livets gådefuldhed, den urepræsenterbare mangel i verdens og subjektets midte, vendes til en affirmativ erfaring af den menneskelige naturs udtømmelighed, som kontrast til en utilitaristisk etik, som med sit panoptiske blik søger at gennemlyse subjektet og reducere det til en mekanisk, manipulerbar matrice.⁹⁸ En afgørende forskel mellem Ahab og Ishmael ligger i dette forhold til "the mystery", verdens fundamentale uransagelighed. Utilitaristen Ahabs had til hvalen bunder netop idens "inscrutable malice", og kaptajnens krav om fuld oplysning og indsigt fører til en fatal, instrumentel reduktion af denne verden. For Ishmael er denne ubestemmelighed tværtimod grundlaget for en humanisme, baseret på en irrekdutibel individualitet, dét, som ikke kan indfanges af koder, kontrol og bestemmelser, men forbliver i evig bevægelse. Og den gådefulde hval bliver et embleme for dette "mere", et overskud, som sætter en kløft mellem fremtræden og en identitet, som ikke lader sig repræsentere i en dissekrering og kortlægning af de fysiske komponenter. Når Ishmael sammenligner hvalens skelet med skelettet af Jeremy Bentham, som efter filosofens eget ønske er udstillet på University College i London⁹⁹ er det netop en humoristisk understregning af denne pointe:

⁹⁸ Relateringen af Ahab til de kvækiske hvalfangeres potentiale for storhed i mødet mellem karakter og erfaring bliver ironisk efterfulgt af præsentationen af kaptajn Bildad, medejer af Pequod. Bildad er en utilitaristisk fæstning, som er forblevet fuldstændig upåvirket af livets eventyr og fristelser. Bildad er inkarnationen af den protestantiske etik i sin mørkeste form, der bruger det hellige ord som redskab for hensynsløs udbytning. Bildad er en endimensionel, utilitaristisk karakter - blottet for mysterium: *His own person was the exact embodiment of his utilitarian character (p.171/kpt.16)* - og denne utilitaristiske udrensning af mysteriet i en identificering mellem overflade og dybde, ydre og indre i en utilitaristiske funktionalitet, er romanens måske største antitese. Bildad er også en dødsfigur, som er begravet i bøgerne, og taler med "hollow" og "sepulchral" stemme (pp.172 & 173;kpt.16); Som med Ahab er der et stærkt fokus på Bildad blik, som et dømmende og intimiderende magtblik; et blik, der ligesom Ahabs tager den lidenskabelige guds panoptiske magtposition.

(jf. "Commentary", pp.738-39)

⁹⁹ Jf. "Commentary", p.813.

Though Jeremy Bentham's skeleton, which hangs for candelabra in the library in one of his executors, correctly conveys the idea of a burly-browed, utilitarian gentleman, with all Jeremy's other leading characteristics; yet nothing of this kind could be inferred from any Leviathan's articulated bones [...] there is no earthly way of finding out precisely what the whale really looks like. (p.371/kpt.55)

"Articulated" konnoterer netop til sproget, og det manglende kød på den sproglige repræsentation; tingenes sande ansigt lader sig ikke repræsentere; det forbliver "hooded", en tildækket gåde. Men i Ishmaels spejling i hvalen knytter hvalens polstring sig også til sprogets rolle: Ishmael omtaler således sin egen tale som "blubbering" (p.102/kpt.2)¹⁰⁰, og Ishmaels sproglige praksis rummer en paradoksal dobbeltbundethed, da den i sin afdækning af verden samtidig får fungerer som en tildækning, der fastholder Ishmael som et mysterium i teksten: *Call me Ishmael*. Med relativeringen af egennavnet kommer sproget således til at virke som en maskering af identiteten, Ishmael fortæller ikke sig selv, men "gemmer" sig bag sprogets "blubber", som en uransagelig, og derfor irreduktibel individualitet. Men citatet peger samtidig også på et modsatrettet flugtpunkt: modsat hvalens tavshed er Ishmael netop talende, og denne tale introduceres som en henvendelse, en oprettelse af et socialt bånd, som åbner for en potentiel frigørelse fra egennavnets skæbnebundne ensomhed. Når Ishmael bekender sig til relativismens sandhed: *nothing exists in itself*. (p.148/kpt.11), indbefatter det også en anerkendelse af subjektets sociale dependens. Og Ishmaels karakter rummer også en tolerance og social generøsitet, som markerer en delvis negation af navnets bibelsk skæbneprædikat: *I am quick to perceive a horror and be friendly with it – would they let me – since it is but well to be on friendly terms with all the inmates off the place one lodges in*. (p.98/kpt.1) Ishmaels påstand bliver dog ironiseret i den følgende scene, hvor det fremmede, i skikkelse af den polynesiske barbar Queequeg, trænger helt op i sengen til ham! Men rædslen vendes hurtigt til et varmt venskab, hvor Ishmael i denne noble vilde finder den homøostatiske harmoni integritet, som også knytter sig til hvalen: *...and yet he seemed entirely at his ease; preserving his utmost serenity; content with his own companionship; always equal to himself*. (p.144/kpt.10)

Og trods sine tidstypiske kulturellevistiske romantik udgør forbindelsen mellem Ishmael og Queequeg den mest centrale begivenhed i romanens sociale tematik.

Når Ishmael, som før nævnt, omtaler sin kristne baggrund, *I was a good Christian, born and bred in the bosom of the infallible Presbyterian Church*. (p.147/kpt.10), er der tale om en dobbelt ironi, da det kristne skød viser sig at være særdeles "fejlbarligt", som et falsk skød, en kold, stedmoderlig verden. Det

¹⁰⁰ Denne analogi mellem sprog og hvalfedt illustreres burlesk med Ishmaels brug af stykker af halens hud som bogmærke i sine "whalebooks" - og hans yndede vane med at læse disse bøger **gennem** det transparente hudlag: *...it is pleasant to read about the whales through their own spectacles, as you may say*. (p.412/kpt.68)

afsløres i Ishmaels barndomserindring, hvor hans stedmoder nådesløst spærrer ham inde på årets længste dag. Brodtkorb placerer netop kedsomhedens og angstens oprindelse i Ishmaels traumatiske erfaring, hvor Ishmael udelukkes fra den andens anerkendelse af sin eksistens: stedmoderen nægter at slå ham, men spærrer ham blot inde i værelsets tomrum. Og det er her, han vågner og oplever rædslen i mødet med intetheden som ikke-væren, negationen af sin eksistens:

I opened my eyes and the before sunlit room was now wrapped in outer darkness. Instantly I felt a shock running through all my frame; nothing was to be seen, and nothing was to be heard; but a supernatural hand was placed in mine. My arm hung over the counterpane, and the nameless, unimaginable, silent form of phantom, to which the hand belonged, seemed closely seated by my bedside. For what seemed ages piled on ages, I lay there, frozen with the most awful fears, not daring to drag away my hand; yet ever thinking, that if I could but stir in one single inch, the horrid spell would be broken. (pp.119-20/kpt.4)

Men denne fastfrosne, paralyserede angsttilstand forløses symbolsk, da Ishmael vågner af sit mareridt, og finder sig tæt omslynget i kannibalens kærlige favntag: *Upon waking the next morning, I found Queequeg's arm thrown over me in the most affectionate manner. (p.118/kpt.4)* I dette déjà-vu af den traumatiske erindring, bliver begivenheden samtidig rensset for frygt; det fremmede bliver trygt, idet fantasmets "supernatural hand" er erstattet af Queequegs kærlige omfavelse, og den kolde isolation er vendt til en varm, social forening. Og Ishmaels venskab med Queequeg beskrives som en terapeutisk begivenhed, der, hvert fald midlertidigt, ophæver Ishmaels ensomhed og opvarmer hans indre vinterunivers: *I felt a melting in me. No more my maddened hand and splintered heart were turned against the wolfish world. This soothing savage had redeemed it (p.146/kpt.10)*¹⁰¹

Romanen er gennemsyret af en markant kritik af de kristne institutioner, og det er i Ishmaels vandring fra det kristne fællesskabs repressive skød til det forløsende venskab med barbaren Queequeg,¹⁰² at man kan aflæse konturerne af en alternativ social ethos i romanen: *It's a mutual joint-stock world, in all meridians. We cannibals must help these Christians. (p.157/kpt.13)* Romanen giver et billede af bådens sociale mikrokosmos som en gruppe af "isolatoes", splittet i racemæssige konflikter (jf. kpt.49), og uden anden samhørighed end den, der gives dem af Ahabs interpellation: *They were nearly all Islanders in the Peqoud, Isolatoes too. I call such, not acknowledging the common continent of man, but each Isolato*

¹⁰¹ Brodtkorb overser den åbenlyst terapeutiske effekt af mødet med Queequeg. Han ser Ishmaels rædsel for det abstrakte intet som uoprettelig, og afviser, at "ægteskabet" med Queequeg fungerer som en afsværgelse af barndomstraumaet. I stedet ser han erindringen som fremkaldt af, og derved også en affirmation af, Ishmaels nutidige situation: *the present has called forth the past only in response to itself; the past that answers to the present thereby reveals that present to be founded in the confrontation of nothingness.* (Brodtkorb, p.111)

¹⁰² *And those same things that would have repelled most others, they were the very magnets that thus drew me. I'll try a pagan friend, thought I, sine Christian kindness has proved but hollow courtesy..(p.146/kpt.10)*

living on a separate continent of his own. (p.216/kpt.27) Referencen til kontinentet henviser også til det amerikanske, og til fællesskabets krise i det moderne USA. En krise, som også er præsent i kritikken af transcendentalismens subjektmetafysik, som den fremstilles med Ahabs egomane individualisme. Og overvindelsen af denne krise udgør også et centralt tema i romanen: hvordan bryde isolationen og genskabe en følelse af gensidig forbundethed, som ikke opløser individualiteten i en ideologisk orden?

I *The Fine Hammered Steel of Herman Melville* påpeger Milton Stern, at i fraværet af et samlende moralsk princip bliver den intersubjektive etik et centralt tema i *Moby Dick*, som subjektets anerkendelse af sin egen relative, sociale dependens.¹⁰³ Denne etik er tæt knyttet til romanens erotiske dimension: Queequegs omfavelse er også et "bridegroom clasp" (p.120/kpt.4), og relationen mellem Ishmael og Queequeg beskrives ikke blot et venskab, men som et ægteskab, med bastante, homoerotiske konnotationer: *...old couples often lie and chat over old times till nearly morning. Thus, then, in our hearts' honeymoon, lay I and Queequeg – a cosy, loving pair.* (p.148/kpt.10)

Dette erotiske tema skal læses i relation til det ovennævnte autonomitema, da de to flugtpunkter spejles gennem en række genkommende begreber. I kapitlet "The Blanket" beskrives hvalens hud – eller fedtlag – således som "a blanket", "a counterpane" og "an indian poncho" (alle p.413/kpt.68). Og i "The Spouter-Inn" brokker Ishmael sig til kroværten over at skulle dele sit natlogi med en fremmed: *No man prefers to sleep two in a bed. In fact, you would a good deal rather [...] cover yourself with your own blanket, and sleep in your own skin.* (p.108/kpt.3)¹⁰⁴ Inden Queequegs ankomst iklæder Ishmael sig hans "indian poncho" (p.113/kpt.3) og deres møde finder netop sted under "the counterpane". Over for tildækningens metaforik, som knytter sig til komfortable ekvilibrium som en beskyttet, afsondret singularitet, bliver det erotiske sat som grundimpulsen for den sociale relation, som en gensidig interpenetration, hvor man bryder autonomien, og trænger under huden, i en osmotisk sammensmeltning og sammenflydning: *...the erotic is crucial in generating instincts and impulses toward inter-connectedness, inter-subjectivity, indeed, inter-penetration.* (Tanner, p.71). Denne metaforiske relation mellem det erotiske og det sociale går igen i kapitlet "A Squeeze of the Hand", hvor sømændene opløser

¹⁰³ Jf. Stern, pp.11-12

¹⁰⁴ Mødets stærkt erotiske karakter understreges i tekstens gentagne spil på "cock", fra kroværtens "cock and bull stories" (p.153/kpt.13), til kroens "cockpit", Queequegs "woodcock" og hans fødeø "Kokovoko" (ibid.) (for mere om romanens mangfoldighed af falliske ordspil, jf. "Commentary", p.752) Det erotiske ligger også i Queequegs falliske træfigur Joyo, der kan læses som en omvendning af o joy!. Og Yojo sammenlignes i kapitlet, "The Cassock", med hvalens enorme lem, – *a very strange, enigmatical object* (p.530/kpt.95). Denne fallos ophøjelse til "an idol", og gennem en række falliske jokes forvandles skibets rum til en blanding af kristen gudstjeneste og fallisk ritual, hvor forskæreren, "the mincer", iklæder sig fallosens tørrede skind (!) og står *invested in the full canonicals of his calling* (ibid.) som en offerpræst – en "archbishopric" (p.531/kpt.95)!

hvalens stivnede olie, hvilket fører Ishmael til en euforisk forestilling om erotisk, organisk fællesskab, hvor alle de individuelle øde øer smelter sammen i spermens hav: *Come; let us squeeze our hands all around; nay, let us all squeeze ourselves into each other; let us squeeze ourselves universally into the very milk and sperm of kindness.* (p.527/kpt.94)

Men beskrivelsen forbliver en komisk fantasi hos Ishmael, og det er fejlagtigt, når Milton Stern søger at læse den sociale ethos i *Moby Dick* som en oplyst, universel løsningsmodel for det moderne liv, der skal erstatte den tabte, metafysiske ideologi¹⁰⁵. En sådan oplysning i en klar, kollektiv selverkendelse tematiseres netop som en umulighed i *Moby Dick*, og de sociale idealforestillinger, som fremsættes, forbliver abstrakte idealer, som ikke finder nogen analogi i romanens erfaring. Den sociale ethos realiseres kun som et flugtpunkt i Ishmaels karakter, i det kontingente møde. Og Ishmaels og Queequegs forhold kan netop siges at indtage en paradoksal status i fortællingen, da dets homoerotiske intensitet modsvares af dets flygtighed. Det forsvinder hurtigt ud af fortællingen for derefter kun at blive tematiseret momentvis ("The Monkey-Rope"; "Queequeg in his Coffin"). Intet har blivende værdi i Ishmaels flydende, flygtige erfaring, og denne forbindelse bliver således heller ikke et hjemsted, et varigt ideal. Men forholdet mellem Ishmael og Queequeg forbliver dog et centralt underliggende tema i romanen, og når Ishmael til slut netop redder sig på Queequegs kiste, bliver Ishmaels overlevelse også en bekræftelse på det sociale mødes mulighed og nødvendighed .

Hvor det ene flugtpunkt baseres på den subjektive autonomi gennem en cementering af subjektets grænser, implicerer det andet en social investering, som en osmotisk ophævelse af disse grænser, med den sociale forbundethed som en erotisk ladet interpenetration. Og det er i kombinationen af disse to modsatrettede flugtpunkter, autonomi og åbenhed, suverænitet og inklusivitet, at der kan siges at aftegnes et billede af Ishmaels moderne erfaringsposition, som en søgen mod en tilstand af fleksibilitet og ekvilibrium med verden. Men i denne søgens flydende, relativiserende bevægelse former disse punkter ikke en stabil position, men snarere potentiel positionering, som tentative idealer for det moderne subjekt.

¹⁰⁵ *Simply, man does not advance gregariously because he is anarchic, and, atomized, is prey to himself and the universe. Melville's world cannot break the vicious circle until all leaders and most men learn the circumstantial lessons taught by naturalistic conception.* (Stern [2], p.23). Den sociale fordrings "lesson" bliver for Stern den moralske sandhed i Melvilles værk, og selv om han betoner Melvilles *unprogrammable quality* (p.24), fastholdes læsningen af Melvilles værk som et forsøg på at formulere en samlet doktrin for det moderne liv: *It is simply inescapable that in evaluating a writer faced with Melville's problem, the reader must recognize the difference between the artist and the moral essayist or tractarian system-builder – and it is to Melville's everlasting credit that in creating an image of his own society, he struggled to join the two.* (p.25) Trods sit opgør med idealismens credo, ender Sterns position ganske tæt på klassiske læsninger som F. O. Matthiessen og R. Chase.

Men som en frit flydende gestalt finder Ishmaels identitet samtidig heller ingen fylde eller form i romaensn fremstilling. Ishmaels bevægelige fleksibilitet markerer et afkald på den ideale sandhed, og dermed en emancipation fra begærets og de ideale bestemmelser fiksering af subjektiviteten. Men det forbliver en abstrakt, negativ frihed, da Ishmael ikke stræber mod virkeliggørelse af en indre bestemmelse, og derved heller ikke lader sig bestemme ved noget. Ishmael kan derved siges at inkarnere et dilemma mellem frihed og identitet: alle strukturer og rammer virker begrænsende på subjektet, men samtidig er sådanne ydre bestemmelser en betingelse for etableringen af identiteten i en blivende form.

Ishmael forbliver et perspektiv, knyttet til det sprog, hvorigennem det anskuer verden; og selv om Ishmael kan siges at handle i og gennem sproget, tager han ikke form i dette sprog gennem en biografisk repræsentation. Som moderne subjektivt erfaringsperspektiv er Ishmael en formgivende kraft, der formår at bringe den moderne virkelighed til erkendelse som medium for en moderne æstetisk form. Men konsekvensen af dette perspektiv er, at den narrative form forbliver ”a little treatise on Eternity” (p.482/kpt.85) – den afgrænser ikke en ubegrænset virkelighed gennem den subjektive intervention.

Og dermed bliver den også en ”eternal treatise”, en uendelig, uafsluttelig fortællen. Ishmael træder aldrig i karakter; hans identitet forbliver papirstynd, så at sige: ligesom hvalens ”articulated bones”, kommer der aldrig kød på Ishmaels sproglige krop.

AFSLUTNING OG PERSPEKTIVERING

Jeg har på de foregående sider søgt at analysere og fortolke subjektets problematik i Herman Melvilles roman *Moby Dick*. Målet har været, gennem Georg Lukács, at læse *Moby Dick* som en ironisk totalitet, som tematiserer den moderne erfaring af fraværet af en oplyst, objektiv meningsimmanens som gestaltningens udgangspunkttotalitet, og finder sin form gennem et dobbelt subjektivt perspektiv. Det har været en gennemgående pointe, at Melvilles roman fremviser en tæt sammenhæng mellem form og subjekt: at Ahab og Ishmael ikke blot beskrives gennem romanens fremstilling, men at de subjektive perspektiver og projekter også udgør organiserende principper og betingelser for romanens gestaltning som afrundet totalitet.

Men der er tale om to modsatrettede projekter, som skaber en spændingsfyldt totalitet. En spænding, som kan belyses kompositionelt i forholdet mellem plot og digression.

I romanens moderne narration, hvis form ikke udgør et organisk kontinuum, men en begrebslig sammenstykning, vil altid rumme en inhærent konflikt mellem delenes relative selvstændighed, og deres bundethed til den overgribende narrative helhed. Men denne kompositionelle konflikt er prægnant i *Moby Dick*, hvis kapitler næsten restløst lader sig inddele som, hvad Moretti fremhæver som ”incidents” og ”episodes”: hvor ”hændelsen” (”the incident”) er en narrativt segment, som bidrager til udfoldelsen (”unfolding”) af fortællingens handling, er episoden (”the episode”), et digressivt og deskriptivt orienteret segment, som ikke indvirker på det narrative forløb, i.e. hverken fremskynder eller forsinker handlingens gang, men afviger fra og afbryder plottets lineære forløb, i en udvidelse (”enlargement”) af handlingens implikationer.¹⁰⁶ Og disse to kapitelgrupper kan tilskrives de to subjektpositioner i romanen. Handlingen tilhører Ahab; han er fortællingens centripetale kraft, som koncentrerer verdens mangfoldighed i ét punkt, og driver rejsen og plottet fremad som en målrettet, lineær bevægelse mod plottets fuldbyrkelse i konfrontationen med begærsobjektet, *at the proper time and place*. (p.643/kpt.130) Ahabs projekt er anti-digressivt; hans *narrow-flowing monomania* (p.284/kpt.41) tillader ingen afvigelse fra skibets *undeviating wake* (p.626/kpt.124), og al kontakt med de øvrige skibe reduceres til spørgsmålet *Hast thou you seen the White Whale?*(p.541/kpt.100) Selv ikke kaptajnen på skibet Rachels bøn om hjælp til at lade efter hans tabte børn kan bringe Ahab ud af hans monomane kurs. Heroverfor står Ishmael, som romanens centrifugale kraft, med sine demonstrativt digressive udforskninger, som udsætter og bringer handlingen ud af kurs, for at fordybe sig i detaljens rigdom. Denne modsætning viser sig kompositionelt i kontrasten mellem romanens lange midterdel (kpt.45-105), som er helliget Ishmaels cetologiske undersøgelser, og plottet kun gør

¹⁰⁶ Jf. Moretti, pp.46-47.

minimale fremskridt, og den efterfølgende afsluttende del, hvor Ahab overtager scenen, og fortællingens hastighed intensiveres frem mod slutpunkt. Kontrasten mellem de to subjektpositioner viser sig i romanens komposition som en spænding mellem det afrundede og det uafsluttede, hvor begge positioner kan siges at knytte an til det dobbelttydige nøglebegreb ”loomings”: når Ahab gennem sit projekt fikserer den flydende verdens uorden i en fast metafysisk struktur, er denne struktur netop betinget af slutpunktet, som det begærets sublime objekt, der toner frem i erkendelsens horisont. Med Ishmael position knytter ”loomings” sig derimod til undvigelsen af et sådant slutpunkt, til fordel for en uafsluttelig, vævende erfaringsproces, som aldrig lader verden og subjekt fikse i en begrebslig orden, men fastholder ubestemmeligheden som frigørende vilkår.

Denne konflikt mellem plot og digression beskrives i romanen som en spænding mellem skæbnedrama og encyklopædi: mellem Ahabs monomane jagt, som investeres med dramatisk retorik, og fuldbyrdes med et *The drama's done*, og Ishmaels altid ufuldendte videns- og sprogmonument: *I promise nothing complete*. Det bringer os frem til det spørgsmål, som naturligvis er centralt for dette speciale: hvad er relationen mellem de to protagonister? – og hvad er deres respektive status i tekstens økonomi? Dette spørgsmål kan ikke besvares entydigt, fordi – mener jeg – det fastholdes som ambivalent i romanen. Denne problematik knytter sig også til heltens status i det moderne. I *The Modern Epic* påpeger Franco Moretti, med Hegel, at den episke form traditionelt er forbundet med en heroisk individualisme: når eposet gennem sin fortælling skaber et billede af *the total world of a nation or a epoch* (Hegel in Moretti, p.11), formidles denne totalitet gennem helten, det handlende individ, som gennem handlingen former verden i sit billede, og genfinder sine indre bestemmelser i dette billede. Men med moderniteten forsvinder denne indre forbundethed mellem ideal og virkelighed, og helten kan ikke længere bringe sit væsen til anskuelse gennem handlingens formgivende aktivitet. Det skaber behov for en ny strategi for den moderne helt. En strategi, Moretti fremlæser i Goethes Faust-figur: *Faust wills not to will: to share the destiny of his species rather than to intervene in it*. (Moretti, p.17) Den moderne helt bliver således ikke det handlende, målrettede individ, som forandrer og former den ydre virkelighed, men det kontemplative individ, som søger at indfange virkelighedens totalitet gennem en digressiv, inklusiv kontemplation: *In this new scenario, the grand world of the epic no longer takes shape in transformative action, but in imagination, in dream, in magic*. (Moretti, p.16) Verdens scene bliver nu bevidsthedens scene, og den æstetiske totalitet en rent indre totalitet. Men prisen for denne ”totality rediscovered” (ibid.) er imidlertid, at splittelsen mellem ideal og virkelighed ikke søges forsonet gennem handlingens intervention, men accepteres qua heltens distance, hvor den indre og ydre virkelighed bliver stående uforsonet over for hinanden i deres gensidige fremmedhed. Den formelle totalitet, som fremkommer af heltens perspektiv, må derfor blive ironisk relativiseret, som en kontingent begrebsarkitektur.

Nuvel, det er min pointe, at *Moby Dick* som overgangsværk fremstiller begge disse helteroller, den aktive og passive heroisme, gennem sine to protagonister. Ahab er en ”overleveret” episk helt, som repræsenterer en geninstallering af det handlende individs almagt. Ahab er den kompromisløse aktør, som former sin omverden og realiserer sin viljes indre bestemmelser gennem handlingens målrettede heroisme.

Ishmael er i kontrast hertil den kontemplative helt, som flyder gennem verden, og på fatalistisk vis lader sig handle med. Han søger ikke at intervenere og sætter sin ”længsels stempel” på verden, men forbliver det passive vidne og fortolker af begivenhederne. Men der er dog ikke tale om symmetriske modsætninger, idet romanen samtidig relativiserer forholdet mellem aktivitet og passivitet, subjekt og objekt, i relation til de to protagonister. Ahabs forsøg på at hele splittelsen gennem den subjektive investering bliver blot en stadig bekræftelse og radikalisering af denne splittelse, som en egoman projektion af et hjernebillede på en væsensfremmed virkelighed. Det er Ahabs handlingsheroisme, som driver fortællingen frem, men samtidig er Ahab selv drevet af sit begær, som offer og objekt for en fremmed vilje. Desuden er Ahab også objekt for en fortælling; når kaptajnen udbryder: *I would be free as air; and I am down in the whole world's books* (p.447/kpt.108), er det ikke kun udtryk for Ahabs egomane frygt for enhver social interdependens, men lader sig også læse ganske bogstaveligt, idet Ahab også blot er en aktør i det skæbnedrama, som iscenesættes af Ishmael. For *Moby Dick* er i sidste ende Ishmaels værk. Ishmaels eneste reale handling i romanen er netop selve romanen, som produkt af hans fortælling. Men romanen er samtidig det eneste, der står tilbage, da Pequod er forsvundet i afgrunden.

Hvad angår forholdet mellem de to karakterer synes sagen derfor, på den ene side, klar nok: Som bærer af romanens fortælling fremstår Ishmael også som eksponent for romanens ”udsagn”. Som fortællende medium til romanens univers bliver Ishmael også gestaltet som objekt for læserens identifikation, i skarp modsætning til Ahab, som, i tråd med hans karakter, optræder som en fjern og isoleret skikkelse i teksten. Men desuden – og primært – er denne fortælling muliggjort af Ishmaels overlevelse, hans symbolske transcendens af Ahabs kompromisløse idealisme repræsenterer Ishmael en tidssvarende og bæredygtig position, som bygger på en pragmatisk tilpasning til det moderne vilkår. Efter Ahabs selvdestruktive tømning og udslettelse af det subjektive erfaringsrum, bliver Ishmaels (gen)fortællende position en symbolsk genskabelse af dette rum, som i modsætning til Ahabs indsnævrende monomane perspektiv fastholder dette rums grænseløse potentialitet, og i sin afsøgning af et ekvilibrium med verden åbner muligheden for en revurderet frihed og social etik. Hertil føjer sig aldersrelationen, hvor Ahab fremstår som en aldrende patriarkalsk figur, en anakronistisk repræsentant for en uddøende orden og verdensbillede: *He lived in the world, as the last of the Grisly Bears lived in the settled Missouri [...] shut up in the caved trunk of his body, there fed upon the sullen paws of his gloom!* (p.250/kpt.34), som udslettes endegyldigt fra historiens overflade med

afslutningens malstrøm. I kontrast hertil bliver Ishmaels relative ungdom en markør for det nye og uafsluttede. Men Ahab er imidlertid ikke nogen udgrænset bevidsthed; tværtimod former han omverdenen i sit billede; han er den subjektivitet, hvormed hele universet spindes, og hvis begær bliver motoren for det narrative begær. Som moderne magtmenneske er han også hersker over virkeligheden, idet han formår at gøre sit fantasme til gældende princip for den sociale realitet. Ahabs fantasme lader sig således ikke tilbagevise ud fra et prosaisk grundlag, men bliver det strukturerende centrum for romanens univers og narrative forløb. Desuden ville der uden Ahabs monomane idealisme ikke være nogen fortælling. Ishmael tilskriver kun sig selv en birolle i det selviscenesatte drama, og romanens narrative struktur er således kun indirekte selvbiografisk, idet Ishmael ikke fortæller sin egen historie. Forholdet mellem de to protagonister er således komplekst: Ahab kommer kun til syne som objekt for Ishmaels fortælling; men samtidig træder Ishmael kun i profil i lyset af Ahabs projekt. Ishmael er en passiv helt; han intervenserer ikke i verden for at søge sin bestemmelse i et varigt ideal; men derved bliver han aldrig en afrundet subjektivitet, som centralgestalt for en fortælling. Dette forhold kommer konkret til udtryk i læseoplevelsen. Hvor Ahab fremstår med ikonisk klarhed, og er blevet gjort til genstand for talrige billedlige repræsentationer, er det nærmest umuligt at fremmane et billede af Ishmael. Han forbliver "faceless", en anonym karakter, som ikke træder frem af den skrift, hvori han konstituerer sig. Når kapitlet om Ishmael er placeret efter kapitlet om Ahab afspejler det også tekstens temporale logik: genfortællingen falder efter det fortalte, og som en repræsentation af overskridelsen af det subjektive perspektiv, som bærer af det fortalte. Men Ishmael genopstår ikke som en repræsentant for et stabilt kollektivt identitetsgrundlag, men som en tentativ, flydende subjektpositionering, som aldrig træder i fuld karakter..

Ingen af de to subjektive fortællinger, som aftegner *Moby Dicks* heterogene form fører således til gestaltningen af en afrundet, subjektiv identitet: Ahabs monomane subjektive mytologi "a wild tale" som i en entropisk indsnævring brænder op indefra, i en destruktion af selve den vitalisme, som bærer det; Ishmaels position bliver "a little treatise on Eternity", en evig fortælling, hvor al fast erkendelse fordamper i og forgrener sig i relativistiske labyrinter.

Ahab og Ishmael bliver derimod repræsentanter for en moderne epoke, som er kendetegnet ved heltens fravær. En pointe, som antydes i romanen med beskrivelsen af Bulkington-figuren. Bulkington introduceres, da The Spouter-Inn invaderes af en gruppe sømænd, som er nyligt hjemvendt fra havet.

*I observed, however, that one of them held somewhat aloof, and though he seemed desirous not to spoil the hilarity of his shipmates by his own sober face, yet upon the whole he refrained from making as much noise as the rest. This man interested me at once; and since the sea-gods had ordained that he should become my shipmate (**though but a sleeping-partner one, so far as this narrative is concerned**), I will venture upon a little description of him. He stood full six feet in height, with noble shoulders, and a chest like a coffer-dam. I have seldom seen such brawn in a*

man. His face was deeply brown and burnt; while in the deep shadows of his eyes floated some reminiscences that did not seem to give him much joy. (p.107/kpt.3; min markering)

Bulkington fremstår som en fjern idealfigur en aristokratisk skikkelse en individualist, som forener fysisk storhed og styrke med ophøjet melankoli. Han fremstår som en reserveret ener, hævet over sine de øvrige sømænds drukne, ”caperings”(p.108), men er samtidig ”a huge favorite” (p.108/kpt.3) og socialt midtpunkt blandt sine kammerater.

Og da Ishmael atter ser Bulkington på dækket ved skibets afrejse, bliver han ramt af ”awe and forgetfulness” – samme reaktion, som Ahabs karakter senere vækker. Men Ishmael hyldet til Bulkington er samtidig en elegi – og en gravsten:

..this six-inch chapter is the stoneless grave of Bulkington. Let me alone say that it fared with him as with the storm-tossed ship, that miserably drives along the leeward land. (P.202/kpt.23)

Bulkington indtager således en paradoksalt halv hjertet position i romanen. Han præsenteres kort som en subjektiv idealfigur i fortællingens periferi i en beskrivelse, som synes at tilskrive ham en hovedrolle i romanens drama, der svarer til fremtoningens og navnets tyngde (som både ”bulk” og ”king”) - hvorefter Melville blot lader ham opsluges af oceanets uendelige dyb (”ocean-perishing”, p.204)! Hvordan skal man fortolke denne skæbne?

Bulkingtons karakter finder en dobbelt betegnelse i teksten: ved det første møde beskriver Ishmael ham som ”sleeping-partner, mens Ishmael om bord på Pequod får øje på Bulkington *..standing at her helm* (p.202/kpt.23) Den første beskrivelse danner optakt til Ishmaels møde med Queequeg, hvor forestillingen om ”sleeping-partner” knyttes til en mental symbiose og interpenetration.

I sin læsning af figuren fremhæver Paul Brodtkorb Bulkington som en syntese af Ishmaels og Ahabs positioner:

Bulkington's literary existence is a kind of animatory and directive principle [...] Because his motivation resembles that of both Ishmael and Ahab, comprehending the latter's will to absolute knowledge as well as the former's compulsive mental integrity that must admit all contradictory speculations. (Brodtkorb, p.127)

Ahabs ideale fordring om absolut viden og Ishmaels erkendelse af eksistensens fundamentale relativitet og kompleksitet forenes i Bulkington som en rent symbolsk gestalt, en inkarneret motivation, der som ”sleeping partner” er forbundet med rejsens dybere drivkraft, og derfor som ”helmsman” bliver det styrende princip for rejsen. Denne drivkraft skal findes i landløshedens diktum: *But as in landlessness alone resides the highest truth, shoreless, infinite as God.*(p.203/kpt23). Bulkington er en inkarnation af den forestilling om ”landlessness”, der, som før

nævnt, lader sig læse som et fælles begreb for de to subjektive projekter, som knyttet til sjælens frihedstrang og sandhedssøgen – hvad enten denne sandhed søges i landløshedens dæmoniske frihed (Ahab), eller er selve landløsheden, som fraværet af faste bestemmelser for subjektets identitet. (Ishmael)¹⁰⁷ Bulkington kan som sådan ikke træde i karakter i romanens fortælling, da både en tilslutning til og en opstand mod Ahabs projekt ville undergrave denne dobbelte position. Hans aktuelle nærvær er således uforeneligt med hans symbolske betydning i romanen; men hans konkrete død ville samtidig undergrave hans funktion som markør for rejsens dobbelte ”direction and principle” (ibid.) Derfor må han, som en syntese af romanens subjektive ambition, forblive svævende mellem det nærværende og det fraværende, det reale og imaginære. Men som ”sleeping partner” knyttes Bulkington samtidig til drømmens univers, som et fantasme: en abstrakt idealitet, der ikke lader sig objektivere i romanens univers. Bulkington er en syntese, men en fraværende syntese. Han forbliver et fjernt, abstrakt ikon, der aldrig virkeliggøres som handlende subjektivitet i romanen, og er derved til stede i romanen som en negativ figur, som et emblem for en erfaring, der karakteriserer *Moby Dick* som overgangsværk. Med Ishmaels elegi over Bulkington lader *Moby Dick* sig samtidig læse som en gravmonument for et idealt subjektpotentiale som en real mulighed i et moderne erfaringsunivers.

¹⁰⁷ *His being expresses that "the highest truth" resides only in the condition of "landlessness" – which is to say that it either (as Ahab thinks) ,may be found within landlessness, og (as Ishmael suspects) may be landlessness itself. Like Ishmael, Bulkington finds no final answers, but like Ahab, he dies and becomes a grim "demigod", whose "apotheosis" is the chapter, as Ahab's is the book. (Brodtkorb, p.128)*

ENGLISH SUMMARY

The topic of this paper, **“Patterns of Movement – the Fate of the modern Subject in Herman Melville’s *Moby Dick*”**, is the relationship between narration and subjective identity in Herman Melville’s novel *Moby Dick* (1851). My analysis will focus on the novel’s two protagonists, the vindictive captain Ahab, and the narrator Ishmael, as representing the two basic structuring principles of the novel’s composition: Ahab is the driving force of the plot, which unfolds around Ahab’s project; the narrative desire of the novel becomes, then, a reflection of the captain’s desire for vengeance, which drives forward the story and the journey. Ishmael is the structural principal of the novel’s discourse, in that the novel’s narrative unfolds from the narrator’s point of view, as a creation of Ishmael’s consciousness. My thesis is that these two subjective perspectives express the outlines of the aesthetic form and experience of *Moby Dick*. An experience, which defines the novel as a work of transition, founded upon a romantic conception, but pointing towards a modern, American experience. The main theoretical perspective is the historical-philosophical genre theory for the novel as the narrative art-form of modernity, that Georg Lukács sets forth in his *Theory of the Novel*. This perspective will be complemented with a contextually based reading of the American traits of the novel’s form. *Moby Dick* is widely recognized as an American Epic”, as a product of the 1800-mid-century epoch of the “American Renaissance”, where the rapid modernization of the American society developed a search for a genuine American, cultural identity. A paradigmatic foundation for this project is formulated in R.W.Emerson’s transcendentalist philosophy, whose most important implication is the romantic apotheosis of the subject as “self-reliant”: as a transcendental unity, essentially unbound from the determinations of heritage and social conventions. Many readings interpret *Moby Dick* as containing an inner, “moral truth” about modern America, but my point is, that such readings neglect the radically modern experience of the novel, that implicates a subversion of the metaphysic premises of this conception.

The first chapter, **“Georg Lukács og romanens historiske væsen” (“GL and the Historical Nature of the Novel”)** will provide a summary of Georg Lukács’ genre theory, where Lukács defines the novel as the narrative art-form for configuring the experience of the epoch of modernity. An epoch, where the loss of a transcendental principle ascribing unity and meaning to existence has left the subjective consciousness estranged from a surrounding, objective reality, which no longer provides any answer to the questions of subjective identity and destiny. The novel evolves out of this modern rupture as a biographical form in that it takes its narrative shape and perspective from the modern subject’s identity project. With the loss of rootedness in a metaphysical order, the

subject has become an isolated gestalt, suffering from a “transcendental homelessness”, and its life thus becomes a journey, in search of its innermost truth of itself. Such a truth is not accessible, and the novel becomes a “resignated form”; but at the same time, the novel is, through its narrative, capable of providing a representation of modern life as an immanently meaningful totality. The historical form of the novel can thus be described as a “ironic totality”, characterized by its unique ability to mediate the modern aporia between the subjective desire for a totalizing representation of existence, and the inevitable contingency of any representation.

The main theoretical points are illustrated analytically in the second chapter, **“Rejsens labyrint” (“The Labyrinth of the Journey”)**. The narrative movement of *Moby Dick* is closely related to the oceanic voyage, and the chapter investigates the novel’s aesthetic treatment of the journey, as metaphor for modern life, as well as a constitutive figure for the mythology underlying the American identity project. The sea is in *Moby Dick* symbolically opposed to the land, as two existential modalities. Where the country life is connected with the constraining, limiting reality of modern life, the oceanic mode connotes an expansion of the individual’s scope of vision and freedom of movement. Hereby a paradigmatic difference between the European and the American novel of the 19th century is alluded: Both are widely concerned with the problematic life of the subject in a modern world. But whereas the European novel perceives of the subject as a socially dependent being, the identity project of the American subject takes place in a progression of the social boundaries, in close relation to a romantic perception of freedom. But the ocean is at the same time symbolically connected to the topography of the West through a multitude of similes, and the hunt for the whale also becomes the hunt for America, as the realization of an abstract ideal of absolute (self-) knowledge. But in *Moby Dick*, this ideal is revealed as a Narcissistic projection of an abstract, inner phantasm. The correspondence between inner and outer reality is lost, and the subject is trapped in a mind, which can no longer discover the kernel and destiny of its being in the texture of the world. A world, that appears as a surface of inscrutable signs, which don’t conceal a metaphysical substance, but an abyss of non-meaning. The homeless Ishmael and the amputated Ahab are thus “ontological orphans”, beings exposed in a world, that has become a “barren maze”, a place void of immanent meaning and purpose. Therefore the journey has lost its teleological and emancipatory connotations, and has become an empty, circular movement of discrete, fleeting moments, void of progression and knowledge.

The following chapters provide two comparative interpretations of the novel’s protagonists.

The third chapter, “**Ned i malstrømmen – Ahab og det mytiske genkomst**” (“**Into the Maelstrom – Ahab and the Return of Myth**”) describes how Ahab is symbolically presented in *Moby Dick* as an epic hero of tragic grandeur and heroic individuality, that gives direction and meaning to the journey, as a mythic quest for ideal truth and full being. Hereby, Ahab represents the return of myth - but this mythological interpretation has lost its foundation in the novel’s modern world, and Ahab’s figure therefore becomes a modern Prometheus turned into a Narcissus, in that Ahab’s quest for vengeance is shown to be based on a solipsistic devotion to a purely mental reality. The ship’s journey under Ahab’s command becomes a constant affirmation of the split between inner and outer reality, and a display of the fatal consequences of the denial of this split. And the driving force of the novel’s plot is revealed as a death-drive, that doesn’t enlighten an inner meaning of human existence, but turns out as an entropic malstroem-movement, narrowing and emptying the space of experience and existence.

In the final part of my analysis will return to the novel’s ambivalent conception of myth.

In *Moby Dick*, the world is experienced as relativistic universe of competing subjective interpretations, and in spite of its loss of objective validity, the myth maintains a great impact as a mode of interpretation, that recognizes man’s desire for totality. And it is by creating a myth, a fantasy of restoring the lost totality of human existence, that Ahab, in spite of his obvious lunacy, manages to implement his monomaniac interpretation as the ruling version of reality, that determines the fate of the journey. Ahab thus becomes a trans-historical figure, who combines the epic and mythic hero with a figure of modern, totalitarian power, alluding the modern transformation of myth into ideology. This leads, finally, to a critique of Lukács’ romantic idea of the striving towards a restoration of a metaphysical totality as the only possible driving force for human existence – and the form of the novel. And in the following chapter “**Call me Ishmael**”, I analyse Ishmael as a subjective position opposed to this idealistic logic of Ahab’s project. The narrator Ishmael is the sole survivor of the shipwreck, and the chapter focus on the symbolic relation between survival and narration in Ishmael’s character: Ishmael not only survive in order to narrate, but also by narrating, in that his mode of narration reflects a mode of experience, which transcends the logic of Ahab’s monomaniac idealism. Ishmael is seeking a position of flexibility, gaining an equilibrium with the world. In the Conclusion, I summarize the main points of the paper, and conclude on the ambivalent relationship of the two protagonists, which determines the modern, aesthetic form and experience of *Moby Dick*.

LITTERATURLISTE

- Alain-Miller, Jacques: "The Panoptic Device". Pp. 3-29 in: *October*. vol.41. 1987.
- Arndal, L.S., Olsen, S., Ravn, K. (ed.): *Epik, tid og ironi i Georgs Lukács' "Theorie des Romans*. Forlaget Prometheus, Århus 1992.
- Axelsen, Jens (ed.), *Engelsk-dansk Ordbog*. Gyldendal, København 1988.
- Brodtkorb, jr., Paul: *Ishmael's White World. A Phenomenological Reading of "Moby Dick"*. Yale University Press, New Haven 1965.
- Bowen, Merlin: *The long Encounter – Self and Experience in the Writings of Herman Melville*. University of Chicago Press, Chicago 1960.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1992.
- Cayne, S. & Lechner, D.E.: *New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language*. Lexicon Publications, Inc., Danbury 1992.
- Chase, Richard: *Herman Melville*. The Macmillan Company, New York 1949.
- Davis, R.M. & Gilman, W.H. (ed.): *The Letters of Herman Melville*. Yale University Press, New Haven 1960.
- Dryden, Edgar A.: *Melville's Thematics of Form – The Great Art of Telling the Truth*. The John Hopkins Press, Baltimore 1968.
- Emerson, R.W.: *Selected Essays*.(ed. L.Ziff) Penguin Books, New York 1982.
- Feidelson, Jr., Charles: *Symbolism and American Literature*. University of Chicago Press, Chicago 1953.
- Fiedler, Leslie: *Love and Death in the American Novel*. Criterion, New York 1960.
- Franklin, H. Bruce: *The Wake of the Gods – Melville's Mythology*. Stanford University Press, Stanford 1963.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, Princeton 1971.
- Fussell, Edwin: *Frontier – American Literature and the American West*. Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1965.
- Gilmore, Michael T. (ed.): *Twentieth Century Interpretations of "Moby Dick"*. Prentice-Hall, Inc., New Jersey 1977.
- Hegel, G.W.F. (1831): *Innledning til estetikken*. H.Aschehoug & Co., Oslo 1986.
- Hawthorne, Nathaniel (1849), *The Scarlet Letter*. Bloomsbury, London 1995.

- Hetherington, H.D.: "Early Reviews of *Moby Dick*. Pp.1-19 in: M.R.Stern (ed.): *Discussions of "Moby Dick*. D.C.Heath & Co., Boston 1960.
- Higgins, B & Parker, H. (ed.): *Herman Melville: The Contemporary Reviews*. Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Horkheimer, M. & Adorno, T.W. (1944): *Oplysningens dialektik*. København, Gyldendal 1972.
- Horsford, H.C.: "The Design of Argument in *Moby Dick*." Pp.67-87 in Vincent, H.P. (ed.): *The Merrill Studies in "Moby Dick"*. Charles E. Merrill Publishing Company, Columbus 1977.
- Hyldgaard, Kirsten: *Fantasien til afmagten*. København, Museum Tusulanum Forlag 1998.
- Kazin, Alfred: "An Introduction to *Moby Dick*. Pp.52-60 in: M.R.Stern (ed.): *Discussions of "Moby Dick*. D.C.Heath & Co., Boston 1960.
- Kaul A.N.: *The American Vision – Actual and Ideal Society in Nineteenth Century American Fiction*. Yale University Press, New Haven 1963.
- Kermode, Frank: *The Sense of an Ending*. Oxford University Press, Oxford 1966.
- Levin, Harry (1958): *The Power of Blackness*. Alfred A. Knopf, New York 1976.
- Lukács, Georg (1916): *Die Theorie des Romans*. Sammlung Luchterhand, Berlin 1971.
- Matthiessen, F.O. (1941): *The American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Melville*. Oxford University Press, New York 1966.
- Melville, Herman: "Hawthorne and his Mosses." Pp. 2201-12 in: Baym, Nina (ed.): *Norton's anthology of American literature*. Norton, New York 1995 (4th ed.).
- Melville, Herman (1851): *Moby Dick*. Penguin Books, London 1986.
- Melville, Herman (1849): *White-Jacket*. Northwestern University Press, Chicago 1970.
- Miller, J.Hillis : *Topographies*. Stanford University Press, Stanford 1995.
- Moretti, Franco (1994): *The Modern Epic*. Verso, London 1996.
- Nietzsche, Friedrich (1888), *Om sandhed og løgn i amoralsk forstand*. ????
- Olson, Charles: *Call me Ishmael: A study of Melville*. Jonathan Cape, London 1967.
- Poulet, Georges (1956): *Studies in Human Time*. The John Hopkins Press, Baltimore 1970.
- Praz, Mario (1933): *The Romantic Agony*. Oxford University Press, Oxford 1954.
- Richardson, R.D.: *Myth and Literature in the American Renaissance*. Indiana University Press, Bloomington 1978.
- Schopenhauer, Arthur: *Schopenhauer* (ed. Thomas Mann). Martins Forlag, Ringsted 1964.
- Shelley, Percy B.: *Poetical Works*. Oxford University Press, London 1957

- Smith, B. & Smith, D.W.: *The Cambridge Companion to Husserl*. Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Stanonik, Janez: *Moby Dick: The Myth and the Symbol*. Ljubljana University Press, Ljubljana 1962.
- Stern, Milton R. [1] (ed.) (1960): *Discussions of "Moby Dick"*. D. C. Heath and Company, Boston 1968.
- Stern, Milton R. [2] (1957): *The Fine Hammered Steel of Herman Melville*. University of Illinois Press, Chicago 1968.
- Tanner, Tony [1]: *The American Mystery. American Literature from Emerson to DeLillo*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Tanner, Tony [2] (1971): *City of Words: American Fiction 1950-70*. Jonathan Cape, London 1976.
- Tanner, Tony [3]: *The Reign of Wonder*. Cambridge University Press, Cambridge 1965.
- Tocqueville, A. de (1835-40): *Lighed og frihed – uddrag fra "Demokratiet i Amerika"* (ed. P.A.Jørgensen). Forlaget i Hårby, Hårby 1978.
- Tygstrup, Frederik [1]: *Erfaringens fiktion*. Forlaget Tiderne Skifter, København 1992.
- Tygstrup, Frederik [2]: "Konstruktion og åbenbaring." Pp. 59-85 in *På sporet af virkeligheden*. Gyldendal, København 2000.
- Tygstrup, Frederik [3]: "Romanteori og epistemologi." Pp 55-79 in Arndal, L.S., Olsen, S., Ravn, K. (ed.), *Epik, tid og ironi*. Forlaget Prometheus, Århus 1992
- Vincent, Howard P. (ed.): *The Merrill Studies in "Moby Dick"*. Charles E. Merrill Publishing Company, Columbus 1969.
- Whitman, Walt (1855): *Leaves of Grass*. The Viking Press inc., New York 1959.
- Zizek, Slavoj: *Tarrying with the Negative*. Duke University Press, Durham 1993.

