Tomasz Pilch

Streszczenie dysertacji doktorskiej pt.

Dzieła prozą Hermana Melville'a a romantyczna 'forma żywa'

Niniejsza dysertacja jest próbą ponownego otwarcia dyskusji nad tożsamością powieści Hermana Melville'a *Mardi*, *Moby-Dick*, *Pierre* i *The Confidence-Man*, to jest tych, w których autor pozwolił sobie na eksperymenty z formą. Utwory te od początku swego istnienia stanowiły problem dla krytyków i historyków literatury, gdyż łączą intrygujące i często dyskutowane myśli z formą nie dającą się sklasyfikować na gruncie istniejących koncepcji komunikacji literackiej i to, zarówno współczesnych autorowi, jak i późniejszych. Ciekawą propozycją wyjścia z impasu jest hipoteza przedstawiona przez Denise Gigante w pracy *Life. Organic Form and Romanticism* sugerująca, że pewna liczba utworów romantycznych, których struktura odbiega znacznie od zaleceń tradycyjnych koncepcji związków formy z treścią, może być wynikiem nie tyle niekompetencji lub beztroski ich autorów, co raczej wysiłków w celu urzeczywistnienia romantycznych idei organiczności w praktyce literackiej.

Gigante zwraca uwagę na fakt, że zespół intuicji jakie do dyskursu wnosi metafora organiczności dzieła sztuki, oprócz wyobrażenia statycznej formy wynikowej charakteryzującej się harmonijną współzależnością części i ich zjednoczenia w strukturze całości, zawiera również obraz dynamicznego procesu wzrostu wiodącego przez kolejne transmutacje do ostatecznej formy ujawniającej tożsamość rosnącej istoty dopiero na końcu ewolucji. Tę szczególną praktykę literacką i poetykę dzieła nazywa Gigante epigenetyczną, wskazując na jej analogiczność do jednej z współczesnych Romantyzmowi teorii powstawania istoty żywej, tzn. epigenezy, czyli wzrostu z niezróżnicowanego materiału poprzez kolejne transformacje do osiągnięcia widocznej tożsamości i samodzielności. Forma tego rodzaju dzieł w oczywisty sposób nie przystawałaby do oczekiwań krytyków oczekujących, że dzieło przeniknięte będzie jednolitą tematyką lub tożsamością, które w toku narastania tekstu stopniowo ujawniają swoją naturę. Dla krytyka, który przeoczyłby ewoluujący charakter dzieła, stanowiłoby ono ciąg słabo powiązanych epizodów różniących się wewnętrzną hierarchią oraz przynależnością gatunkową, bardziej kalejdoskop zróżnicowanych form niż jednolite dzieło. Jeśli z tej perspektywy spojrzeć na powieści takie jak wyżej wspomniane utwory Melville'a, dostrzec można wyraźną zbieżność miedzy ich strukturą a konstrukcją epigenetyczną, jak również, w reakcji krytyki współczesnej autorowi znajdziemy opinie o kształcie zgodnym z teoretycznymi przewidywaniami. Fakt, że wszystkie powyższe zjawiska i prawidłowości łączą

się i przecinają w konstrukcji powieści Melville'a wydaje się uprawdopodobniać tezę, że poetyka epigenetyczna może stanowić długo poszukiwany klucz, wyjaśniający budowę tych powieści.

Z wyjątkiem fragmentów listów oraz jednego eseju o opowiadaniach Hawthorne'a, Melville nie pozostawił systematycznej prezentacji, na podstawie której można by zrekonstruować jego ambicje i teoretyczne przekonania, a i te, którymi dysponujemy, wplecione są i ograniczone tematyką korespondencji, których są częścią. W rezultacie, przeprowadzenie odpowiedzialnej analizy stopnia wpływu idei organicyzmu na kształt powieści i ambicji autora *Moby-Dicka* możliwe jest jedynie w formie porównania elementów tworzących model organiczności z elementami tworzącymi konstrukcję tych utworów. W tym celu, pierwszy rozdział dysertacji poświęcony jest odtworzeniu źródeł oraz prześledzeniu ewolucji poglądów na temat organiczności, poczynając od ewolucji poglądów na naturę życia, organizmu oraz koncepcji wyjaśniających procesy ich powstawania, a następnie badając historię i formę w jakiej metaforyka zaczerpnięta z przeciwstawienia sobie samodzielnego, żywego organizmu i pozbawionego życia, mechanicznego konstruktu weszła do dyskursu teoretyczno-literackiego. Końcowym rezultatem tych studiów jest zestawienie cech genezy, powstawania i ostatecznego kształtu dzieła, które można by uznać za analogon ich biologicznych odpowiedników.

Jeśli przedmiotem analizy uczynimy ostateczny kształt, w którym dzieło dociera do czytelnika, dyskurs krytyczny zostaje zwykle ograniczony do rozważań nad organicznością lub mechanicznością formy. Kształt, w jakim postrzegane jest to pierwsze zjawisko w XIX wieku pozostaje pod większym lub mniejszym wpływem definicji organizmu Immanuela Kanta, który widział wzajemne zależności między częściami składowymi oraz pomiędzy nimi, a całością jako przypadek, gdy każda z części zarówno służy reszcie konstrukcji, jak i jest jej celem. W efekcie, w bycie tego rodzaju, funkcje, potrzeby i cele definiowane są i zabezpieczane w zgodzie z logiką wewnętrzną całości. Przypadki, gdy którykolwiek z organów wyłamuje się z owej wewnętrznej logiki rozpatrywane są w pojęciu monstrualności.

Przeciwieństwem organicznej jest struktura mechaniczna, którą od tej pierwszej odróżnia fakt, że logika rządząca zestawianiem części, definiowaniem ich funkcji i celów pozostaje zewnętrzna w stosunku do każdorazowego wyniku. Inaczej niż w organicznej, w mechanicznej strukturze, części składowe nie wynikają z potrzeb pozostałych elementów konstrukcji ani same ich nie wymagają, ale są arbitralnie dodawane lub usuwane zgodnie z potrzebami lub celami ich twórcy, zewnętrznymi w stosunku do nich. Inaczej niż w formie

organicznej, elementy składowe nawet jeśli działają wewnątrz tej samej struktury, pozostają od niej niezależne, pracując niejako 'obok' pozostałych.

Kantowska definicja, mimo dużej intelektualnej precyzji z jaką zbiera różne intuicje dotyczące różnicy między maszyną a organizmem, nie wyczerpuje wszystkich aspektów, które stanowiły przedmiot namysłu Romantycznej dyskusji nad tożsamością procesu twórczego i jego efektu. Jeśli spojrzeć na popularne rozróżnienia teoretyczne między organicznym a mechanicznym w literaturze rzuca się w oczy, że bardziej niż efektem interesują się one procesem dojścia do niego. Już w 1759 roku Edward Young pisząc o dziele oryginalnym, przedstawia je jako coś, co nie zostało wykonane przy użyciu „sztuki i trudu" pisarza, ale urosło samo, jak roślina. Uwzględnienie tego aspektu zjawiska organiczności spowodowało konieczność włączenia go do dyskursu krytyczno-literackiego. W. A. Schlegel w *Wykładach o Sztuce Dramatycznej i Literaturze* i S. T. Coleridge w *Krytyce Szekspirowskiej*, gdy piszą o różnicy między organicznym a mechanicznym, wydają się traktować kształt organiczności jako nie wymagający dyskusji i koncentrują się na opisie pochodzenia, którego wynikiem jest różnica między oboma typami kompozycji. Postrzegając formę organiczną jako wynik działania logiki kompozycyjnej umiejscowionej wewnątrz dzieła (odwrotnie niż w przypadku struktury mechanicznej, która jest wynikiem logiki zewnętrznej), obaj krytycy stają wobec konieczności sformułowania koncepcji twórczości, która byłaby zgodna z taką wizją natury zjawiska. Konsekwencją jest opis procesu tworzenia wolny od jakichkolwiek odwołań do świadomości, woli lub kontroli autora, który w związku z tym, wydaje się być całkowicie autonomiczny, zarówno jeśli chodzi o kształt, cel, jak i napędzającą go energię.

Pytaniem, na które żaden z krytyków nie udziela odpowiedzi jest relacja między ostatecznym kształtem dzieła, a takim ewolucyjnym procesem twórczym. Gdyby epigenetyczny charakter tworzenia rozumieć literalnie, dzieło powstawałoby w sposób podobny do embriogenezy, tzn. wychodząc z niezróżnicowanej masy osiągałoby, a zarazem ostatecznie ujawniało swoją tożsamość dopiero na końcu łańcucha kolejnych transmutacji, zastępujących jedna drugą, aż do finalnego kształtu, który może być równie odmienny od kolejnych etapów ewolucji swojego kształtu jak dorosła postać zwierzęcia lub rośliny odmienne są od pośrednich etapów swojego rozwoju. Pytaniem zasługującym na szczególną uwagę byłaby kwestia czy owa epigenetyczna ewolucja odbywać się ma w głowie pisarza, jak w łonie matki przed porodem (takiej metafory używa choćby P. B. Shelley w *Obronie Poezji*), którym byłoby zapisanie finalnej wersji na papierze, czy też tekst przedstawiony czytelnikowi ma być zapisem całego procesu wzrostu, od początku do końca. Wynikiem tej pierwszej wersji byłaby forma organiczna jaką opisuje Kant, natomiast ta druga, odmienna w kształcie, byłaby zapisem

autonomicznej embriogenezy postępującej w kierunku końcowego kształtu i mogłaby zostać uznana za ową teoretycznie możliwą „formę żywą," o której pisze Gigante.

W twórczości Hermana Melville'a prawdopodobnym przykładem takiej kompozycji wydaje się być trzecia powieść, *Mardi*. Zaczyna się ona podobnie jak jej dwie poprzedniczki (*Typee* i *Omoo*, omawiane w rozdziale II dysertacji) jako udramatyzowany fragment biografii autora, jednak wkrótce zaczyna zmieniać swoją postać uwalniając się najpierw z ograniczeń biografii autora i stając egzotyczną powieścią przygodową na południowym Pacyfiku, którego znane rejony zostają w kolejnej transformacji zastąpione przez fikcyjny archipelag Mardi. Po krótkim pobycie na wyspie króla Medii, główny bohater Taji wyrusza w wędrówkę-poszukiwanie utraconej tajemniczej ukochanej, Yillah, co wkrótce staje się pretekstem do przemiany powieści w podobny do *Podróży Guliwera* ciąg filozoficzno-kulturowych doświadczeń, gdy na kolejnych wyspach Taji i jego towarzysze napotykają coraz bardziej fantastyczne społeczności, które jednocześnie coraz bardziej przypominają satyrycznie opisane fragmenty kultury współczesnej Melville'owi. W kolejnej transmutacji, powieść zmienia się w alegoryczną krytykę politycznych i cywilizacyjnych realiów rzeczywistości XIX wieku by na koniec zatracić ostrość i realność alegorii zmieniając się w symbol losu człowieka. Powieść kończy się w kształcie jednoznacznie wskazującym na mitotwórcze ambicje autora, pozostawiającego czytelnika z opowieścią-symbolem na miarę mitu wygnania z raju. W konsekwencji kolejnych zmian gatunku powieści, nie może być mowy, ani o jednorodnej tematyce przenikającej całą powieść, ani miejscu akcji, płynnie ewoluuje również tożsamość głównego bohatera. Rezultatem jest struktura niwecząca wszelkie próby sklasyfikowania na gruncie powszechnie obowiązujących kanonów sztuki powieściopisarskiej, na której połamią sobie zęby wszyscy współcześni krytycy literaccy – przeoczając najprawdopodobniej epigenetyczny charakter kompozycji, dostrzegają jedynie achronologiczny, chaotyczny „misz-masz" („hodge podge," termin użyty przez recenzenta bostońskiego *Post*), napisany bez planu (*Saroni's Musical Times*) i jednoczącego „motywu" (*Holden's Dollar Magazine*). Konkludując analizę *Mardi*, rozdział III stawia, jak się zdaje dość mocno uprawdopodobnioną tezę, że w strukturze tej powieści można rozpoznać wyraźne ślady epigenetycznego modelu opisanego przez Gigante, co jednocześnie stanowiłoby rozwiązanie tajemnicy niekonwencjonalnej formy tej powieści.

Rozdział IV rozpoczyna się od dyskusji nad możliwymi przyczynami rozdzielenia dwu eksperymentalnych powieści, tzn. *Mardi* i *Moby-Dick'a*, konwencjonalnymi powieściami *Redburn* i *Biały Kubrak*. Tradycyjnie tłumaczy się ten fakt, z jednej strony koniecznością uzdrowienia finansów rodzinnych nadszarpniętych przez finansową porażkę *Mardi*, a z drugiej,

niesprecyzowanym wpływem prozy Nathaniel'a Hawthorne'a, którego Melville spotkał w momencie, gdy 6. powieść była prawie ukończona. Gdyby jednak uznać, że ilość elementów fabularnych dzielonych przez zakończenie *Mardi* i początek *Moby-Dick'a* uprawdopodobnia hipotezę, że 6. powieść jest kontynuacją 3., możliwym wytłumaczeniem powrotu do typu pisarstwa, któremu Melville w tym momencie swojej kariery okazywał nieskrywaną pogardę (tzn. *Redburn* i *Biały Kubrak*) mogłaby być teza, że ponowne podjęcie wędrówki-poszukiwania przerwanej na końcu *Mardi*, jest znalezienie rozwiązania problemu kompozycyjnego jakim kończy się powieść 3. Jak się zdaje wędrówka, która napędza fabułę *Mardi*, musi zostać przerwana, gdyż z jednej strony, wobec złożoności świata, poszukiwanie jego sensu w postaci jakiejś jednorodnej formuły okazuje się niemożliwe, a z drugiej, jeśli pisarstwo jest poszukiwaniem przez Melville'a sensu przy pomocy epigenetycznego eksperymentu pisarskiego, aby odnaleziony sens był sensem poszukiwanego, a nie poszukującego, epigenetyczna ewolucja musiałaby się odbywać pod kontrolą rzeczywistości, a nie autora, co na pierwszy rzut oka wydaje się niemożliwe. Rozwiązaniem pierwszego problemu mogłaby być konstrukcja świata proponowana przez Hawthorne'a w jego opowiadaniach, według których złożoność świata jest jego immanentną cechą, w związku z tym niemożliwe i nieuprawnione jest poszukiwanie jego zrozumienia na drodze redukowania złożoności w kierunku jednorodności. Takie źródło inspiracji tłumaczyłoby pojawienie się po słynnym pikniku w górach Berkshire, na którym Melville spotkał Hawthorne'a, nowych metafor opisujących problemy napotykane przez usiłowania rozumienia świata jak choćby słynna biel Moby Dick'a. Rozwiązaniem drugiego problemu mogłoby być oparcie kompozycji na symbolu romantycznym, który w związku z tym, że oczekiwało się od niego, że nie będzie figurą retoryczną pod kontrolą pisarza, a raczej przebłyskiem prawdy o przedmiocie ujawnionym, odkrytym samoistnie, co pozwalałoby oczekiwać, że tego rodzaju struktura ujawniałaby naturę rzeczywistości głosem jej samej. Powyższe pytania stanowią szkielet analizy, która ma na celu ustalenie czy prawdopodobnym jest, że taka właśnie mogła być geneza przekształcenia już istniejącej opowieści o rywalizacji kapitana z oficerem w próbę ustalenia prawdy wieloryba. Dodatkowym skutkiem takiego spojrzenia na dzieło jest uprawdopodobnienia tezy, że powieść 6. jest kontynuacją poszukiwań napędzających powieść 3., a zatem jej epigenetyczne początki znajdują się poza strukturą ograniczoną okładkami książki, w procesach i ambicjach, które urodziły się w okresie pisania *Mardi* i najwyraźniej nie wygasły po jej zakończeniu.

Przedmiotem analiz rozdziału VI jest 7. powieść Melville'a, *Pierre*. Jej historia wydaje się być powtórzeniem wydarzeń, które doprowadziły do powstania kilku poprzednich dzieł. Podobnie jak *Redburn* i *Biały Kubrak* zrodziła się prawdopodobnie z planu zarobienia

pieniędzy przy pomocy tekstu napisanego zgodnie z oczekiwaniami krytyków i czytelników. Podobnie jak w przypadku pisania *Moby-Dick'a*, przemyślenia zrodzone w trakcie pisania uniemożliwiły kontynuowanie pracy w założonym kierunku i zmusiły pisarza do porzucenia wcześniejszych planów i podążenia za intuicją artystyczną. Inaczej niż w przypadku *Moby-Dick'a* a podobnie jak w *Mardi*, modyfikując wcześniejszy projekt, Melville nie przerobił całości od początku, żeby uzyskać koherentny tekst, a raczej kontynuował pisanie pozostawiając wcześniej napisane rozdziały w strukturze całości. W rezultacie powieść, szczególnie od momentu przemiany młodego patrycjusza w pisarza obdarzonego misją opisania prawdy, bardziej przypomina zapis procesu epigenetycznego wzrostu świadomości autora niż bohatera-pisarza, będącego jego wytworem i narzędziem. Fakt, że Melville porzuca swój oryginalny projekt mimo tego, że w owym okresie wydaje się on mieć kluczowe znaczenie dla jego kariery pisarskiej wskazuje jak ważne dla niego musiało być odkrycie, jakiego dokonał pisząc planowany romans z elementami gotycyzmu. Tekst powieści pozwala przypuszczać, że w trakcie rozważań nad nietrwałością kształtu w jakim postrzegamy i rozumiemy rzeczywistość, dostrzegł on kolejny aspekt ludzkich usiłowań dotarcia do prawdy, na tyle ekscytujący, że jak Ahab zdecydował się ulec faustowskiemu pragnieniu wiedzy zakazanej człowiekowi. Melville'owi przychodzi do głowy, że skoro jedynym głosem stwórcy wszechrzeczy jaki człowiek może napotkać w kakofonii głosów tworzących ludzkie poznanie jest cisza, źródeł kształtu rozumienia należy szukać wewnątrz a nie na zewnątrz jaźni. Pomysł, nawet jeśli trafny, okazuje się jednak niewykonalny, gdyż, jak uświadamia sobie narrator śledzący poczynania tytułowego bohatera, niemożliwe jest zstąpienie poniżej powierzchni jaźni – jak nieskończony palimpsest pozwala ona na zrywanie kolejnych warstw, jednak na miejscu zerwanej zawsze znajdujemy następną. W perspektywie otwartej przez *Pierre*, uniwersum dostępne świadomości jawi się jako dwuwymiarowa płaszczyzna rozpięta między równie niedostępnymi żywiołami: oślepiającym milczeniem świata i nieprzeniknionymi mrokami podświadomości.

We wszystkich powieściach przed *Pierre*, w których Melville mierzył się z jakimś problemem, napotykając go, zwykł rozszczepiać centralną jaźń na bohaterów reprezentujących różne podejścia do napotkanej trudności, co pozwalało na przebadanie każdego z nich w izolacji od reszty. Pisząc swoją 7. powieść, pisarz pozostaje wierny strukturze gotyckiej wspierającej się na pojedynczym bohaterze nawet poza punktem, gdy gotycyzm ustępuje miejsca epistemologii psychiki. W rezultacie, ewoluująca fabułą zmuszona jest godzić coraz bardziej skonfliktowane podejścia wewnątrz jednej i tej samej jaźni, co piętrzy narastające trudności na drodze postępującej fabuły do momentu, gdy dalszy postęp okazuje się niemożliwy. *Pierre*

kończy się śmiercią wszystkich bohaterów w wyniku splotu wypadków w niewielkim stopniu tylko uzasadnionym bezpośrednio poprzedzającymi zdarzeniami, w decydujących scenach epilogu wracając do porzuconej wcześniej konwencji gotyckiej.

Kompozycja tej powieści, choć wyraźnie bardziej epigenetyczna niż tradycyjna, wydaje się poprzez swoje nieoczekiwane zakończenie pozbawiona owoców dotychczasowego wzrostu. Jeśli hipoteza niemożności dokończenia ewolucji problematyki *Pierre* z powodu nieodpowiedniej konstrukcji centralnego bohatera jest prawdziwa, mogłaby tłumaczyć powrót do tematyki w opowiadaniach, które zostały napisane bezpośrednio po 7. powieści. Powraca w nich Melville do problemu konfrontacji człowieka z tajemnicą świata, jednak tym razem prowadzi badanie w ulubionej postaci studium różnych postaw wobec tematu. Wynikiem tych badań wydają się wnioski do jakich dochodzi w ostatnim z cyklu opowiadaniu „Weranda." Formułuje w nim stanowisko nieufności w stosunku do kakofonicznej postaci percepcji, obdarzając zaufaniem jedynie ciemność, paradoksalnie odsłaniającą prawdziwą naturę rzeczy.

Tak pojęta anty-epistemologia wydaje się być osnową, w którą Melville wplata fabułę ostatniej, 10. powieści *The Confidence Man* [mąż zaufania], analizowanej w rozdziale VI. Ta, najbardziej chyba eksperymentalna z jego kompozycji, składa się z kilkunastu epizodów powiązanych jedynie miejscem i czasem akcji oraz, sugerowaną przez tytułową grę słów, domniemaną jednością bohatera. Jednak cechą powieści, z której wkrótce zdaje sobie sprawę każdy uważny czytelnik, jest niemożność ustalenia jej ostatecznego charakteru. Czy powieść jest jedynie zbiorem regionalnych obrazków, czy też za zasłoną kolejnych słabo powiązanych konwersacji skrywa się opowieść o wybitnym oszuście, grupie oszustów, szatanie, czy bóstwie igrającym z człowiekiem, nie jest możliwe do ustalenia z obiektywną pewnością, gdyż każda sugestia napotyka swoją antytezę, która z kolei wkrótce podziela los tej pierwszej i tak, aż do końca. Jakby parafrazując symbolizm *Moby-Dick'a* i *Pierre*, powieść zaczyna się w niezróżnicowanej bieli, z której wyłania się pozbawiona cech szczególnych postać ubranego na biało zwolennika chrześcijańskiej *caritas*, po czym rozpada się na wszystkie składowe kolory, które z kolei, zbiegają się w wielokolorowej postaci kosmopolitanina, by wreszcie zniknąć wraz z całą arlekinadą w mrokach nocy.

Gdyby przyjąć za prawdopodobną tezę, że *The Confidence-Man* nie jest niezależnym dziełem, ale ostatnim etapem epigenetycznego procesu poszukiwania prawdy dostępnej dla człowieka rozpoczętego w *Mardi*, uprawnionym byłoby poszukiwanie klucza do tej powieści w poprzedzających go kompozycjach. Szczególną rolę w takich rozważaniach musiałoby zająć ostatnie opowiadanie z tomu *Opowieści z Werandy*, pt. „Weranda." Jest ono o tyle ważne, że według historyków literatury zostało napisane jako wstęp do problematyki opowiadań

tworzących ten tom, a zatem prawdopodobnie nie powstało ze spontanicznego odruchu, ale w wyniku kalkulacji i chęci narzucenia kształtu interpretacji reszty. Jednocześnie, według zachowanych źródeł, utwór ten powstawał w tym samym czasie, co *The Confidence-Man*, a więc, mógłby być traktowany również jako wstęp do ostatniej powieści Melville'a. W takim przypadku, oglądana z tej perspektywy symetryczna gra tematyką i towarzyszącymi jej kolorami sprawia, że trudno byłoby uznać tę kompozycję za wynik spontanicznego dryfowania kształtowanego przez ewoluującą intuicję. Sytuacja jednak zmienia się, gdy zgodzimy się dopuścić możliwość (sugerowaną przez więzy łączące konstrukcje poprzedzających kompozycji) istnienia nieprzerwanego procesu epigenetycznego wzrostu jednoczącego w jedną strukturę chronologiczną *Mardi*, *Moby-Dick'a*, *Pierre*, „Bartleby, the Scrivener," „Benito Cereno," „Werandę" i *The Confidence-Man*. W takim ujęciu, ostatnia powieść Melville'a, choć rozpatrywana w odosobnieniu jako niezależna struktura nie wydaje się być tworem epigenetycznym, nabywałaby cech takiej kompozycji przez swego rodzaju „dziedziczenie" jako zwieńczenie procesu twórczego o takim charakterze.

Wnioskiem, który wydaje się wypływać z zebranego materiału jest istnienie szczególnego rodzaju struktury dostrzegalnej w wybranych utworach. W sposób podobny do embriogenezy, kształtuje ona powstawanie poszczególnych tekstów w formie linearnego narastania, które w miarę wzrostu rozpada się na kolejne transmutacje dzieła, redefiniując każdorazowo wstecznie charakter wytworzonej dotąd całości, aż końcowe sceny ujawnią jego ostateczną tożsamość. Jednocześnie kolejne utwory układają się w podobny ciąg epigenetyczny dyktowany i kształtowany zarazem przez intuicję, a napędzany poszukiwaniem prawdy i właściwego jej środka wyrazu.

Tomasz Pikk

Tomasz Pilch

Summary of doctoral dissertation

Herman Melville's prose works and the Romantic 'living form'

Due to the fact that Melville never thought of himself as of a theoretician, he neither cared to leave a precise description of the origins of his texts, nor of the process of their taking shape. In consequence, a critic trying to identify and understand the elements converging to participate in the process of writing and the exact trail blazed by the progressing work has to rely on the evidence largely circumstantial in nature. Nevertheless, on the basis of Melville's remarks scattered across his correspondence as well as traces left in the structure and subject matter of his plots, one can identify with fairly acceptable accuracy the models of writing that dominated in his fiction. Such models were two: on the one hand, a sort of travel narratives, trying to captivate by offering participation in the author's experience that is exotic for the reader, and, on the other, fiction using textual reflection of reality as a platform to search for reality's sense.

The first of the models apparently organized his creative energy in the process of writing of his first two novels, i.e. *Typee* and *Omoo*, exploiting the author's experience gathered during his ramblings in the exotic parts of the South Pacific archipelagoes, as well as the 4th and the 5th, i.e. *Redburn* and *The White Jacket*, which dramatize, respectively, the memories of the trials of the first contact of an inexperienced youth with the harsh realities of sailors' life, and the hardships and hazards of life in the American 19th-century navy. The compositions of these texts were thus shaped by the real events selected from the life of the author as well as (as it is attested to by his letters) his anticipations of what would make a saleable fiction. One of the most important voices in the Romantic debate on the criteria of aesthetic classification of literary production was Edward Young's study *Conjectures on Original Composition*. In his study, Young focuses upon a distinction between the imitation and the original, describing the former as "a sort of Manufacture wrought up by those Mechanics, Art, and Labour, out of preexistent materials not their own," and the latter as being "of a vegetable nature," since it "rises spontaneously from the vital root of Genius," and, therefore, "it is not made" but "it grows" (12). In accordance with Young's definitions, the popular travel narratives from Melville's pen should thus be regarded as basically *imitations* of extra artistic realities, brought to existence by the author's labor and art, and, therefore, mechanical manufactures rather than vegetative, i.e. organic growths.

An attempt to apply the same intellectual explanation of how a work takes shape to the analysis of the remaining novels in Melville's cannon, i.e. *Mardi*, *Moby-Dick*, *Pierre*, and *The Confidence-Man* brings results that have ever been a matter of controversy. On the one hand, the critics were quick to recognize the originality, universality, and depth of vision advanced by these novels, on the other, they have ever found it difficult to do justice to the artistic form in which it is presented, routinely criticizing it as incohesive and incomprehensible, a disfigurement spoiling the allure of the whole. The resulting mixture of the admirable with the contemptible tasks every critic wishing to compliment the author on the power of intellect evinced by his vision with the necessity to find reasons to excuse the alleged deficiency of form. The problem is further intensified by the fact that there is evidence suggesting that the peculiarities of these compositions were not an effect of writing quickly, carelessly, or of patching and re-patching the structure using the left-overs salvaged from some former attempts, but that it was possibly a fully conscious choice – in the text of *Pierre*, clearly anticipating criticism of his work then still in progress, Melville's mouthpiece, the narrator addresses the reader directly defiantly admitting his awareness of nonconformity of his work and refusal to comply with the recognized conventions – he exclaims:

> Among the various conflicting modes of writing history, there would seem to be two grand practical distinctions, under which all the rest must subordinately range. By the one mode, all contemporaneous circumstances, facts, and events must be set down contemporaneously; by the other, they are only to be set down as the general stream of the narrative shall dictate; for matters which are kindred in time, may be very irrelative in themselves. I elect neither of these; I am careless of either; both are well enough in their way; I write precisely as I please. (244)

A constructive re-opening of the problem and an interesting suggestion of a solution to this and similar structural enigmas from the period of Romanticism is offered by a hypothesis of Denise Gigante discussed in her *Life. Organic Form and Romanticism* that certain "formless [...], ostensibly unwieldy, works of literary Romanticism" should be regarded "as living forms," which, therefore, cannot be made sense of if one does not approach them as effects of what Gigante terms "epigenesist poetics" (46). The idea that the relation between the author and the text should be viewed as analogous to that between the mother and the embryo growing within her womb, i.e. not built from outside but growing of itself "from the inside out" (111), developing out of its own momentum, in a way independent of the conscious will of the author,

treating the latter as an instrument necessary to acquire material existence rather than the source of its origin, more as a birthplace than a fathering power, suggests the necessity of a completely different approach to the interpretation of the work of literature.

One of the theoretical consequences sanctioned by modelling the process of writing as an analog of embryogenesis is allowing for structures which are not only an effect of the process of growing but also its record. A literary interpretation of such compositions on the grounds of the traditional approach, which views the text as a synchronic structure predesigned by its author in a way similar to how a picture is visualized in the painter's imagination before it actually comes into existence on the canvas is bound to fail. All that it is likely to record will be a chaotic and senseless chain of events devoid of any frame-structure that would from the beginning grasp all components in a network imparting sense and significance to each and every one. To identify and follow the process of formation of sense of such structures, the critic must be prepared to view them as records of a series of transmutations akin to embryogenesis. As an embryo, whose consecutive stages grow on the basis rather then from their predecessors, and whose identity is revealed only at the end, when it has reached maturity, the epigenetic composition leads to the target sense attained at the end of the process, retroactively redefining itself at every turn till the final identity is revealed at the end.

The evidence of awareness and eulogy of such a method of writing may be found in *Mardi* where there is a scene in which the characters discuss the history of writing of a certain epic poem, the greatest in the history of the archipelago. The critic is likely to recognize here a description that sounds familiar to every biographer and student of Melville's art, of a writer who starts writing without plan, hoping apparently to wake up his genial powers. Once these powers are awakened, they transform him from being "his own master" into "a mere amanuensis writing by dictation" (596). The spontaneous character of the process, independent of the author's rational control or even comprehension, as well as the fact that it progresses out of its own momentum, fueled and steered by what hides within, beyond the reach of the author's conscious self, makes it a near-perfect reflection of the description left by Young of the "vegetable" thing that "rises spontaneously" and "is not made" but "grows" of its own.

However, Young's *Conjectures*, though fundamental for the recognition of the possibility of an epigenetic organization of the components making up a composition, are not enough to fathom fully the figures produced by Melville's art. What Young neglects to discuss is the situation when the epigenetic process of growth does not stop at the end of one work but continues over the works that follow. The comparative analysis of *Mardi*, *Moby-Dick*, *Pierre*, *The Piazza Tales* (i.e. "Bartleby," "Benito Cereno," and "The Piazza"), and *The Confidence-*

Man seems to justify a surmise that Melville's experimental novels are not separate narratives but consecutive stages of one intellectual quest. If such corollary is legitimate, of all the above-mentioned experimental novels only *Mardi* might indisputably be read as a stand-alone construction, whereas the interpretation of the remaining elements of the series would require the knowledge of what has been accomplished before. For example, to grasp and follow *intentio auctoris* throughout the labyrinthian edifice of *Moby-Dick*, the critic would have to make allowances for the fact that its roots are not to be found within this text but in the finale of its predecessor.

The above hypothesis might admit some more light into Melville's artistic biography and the origins of some of his works. It could offer an interesting and more rational explanation of the phenomenon of changing artistic goals in the midst of a process of composition. There is evidence suggesting that it happened during the writing of *Mardi*, *Moby-Dick*, *Pierre*, and possibly also *The Confidence-Man*. Traditional criticism, analyzing these texts as separate self-enclosed entities, found it difficult to explain the reasons for changing the original intentions at given points and initiating the transformations into such particular shapes rather than some other figures. However, if the texts are viewed as a record and effect of mental evolution, taken up whenever circumstances offered a way out of the dilemma left unsolved by the preceding composition, it might offer a proposition of an explanation of such problems as that why it was the story of the whale rather than that of a novice on board of a ship or a sailor on board of a navy frigate that underwent the transformation and what exactly might have been the role played in this process by Hawthorne's art. It could also possibly offer a more convincing answer why instead of continuing a gothic tale of the original *Pierre*, Melville returns to the epistemological investigations that cost him so much already. Finally, the possibly shallow regional tale of *The Confidence-Man* might turn into one of the great experiments with searching for a voice to man's cognitive humility rather than arrogance when the critic views its ostensibly chaotic kaleidoscope with *Pierre* and "The Piazza" in hand.

If the above argument is correct and legitimate (and in the case of such intuitive spontaneity like Melville's nothing seems really certain), Melville's literary experiments with the novel as an apparatus and laboratory of epistemological investigation should be ranked with such few artistic enterprises as "Jubilate Agno" as evidence that Young's hypothesis of the possible potential of a literary work to develop as an independent being endowed with life and using its alleged originator as an amanuensis merely putting down on paper what is neither initiated nor controlled by himself might not have been just one more academic theoretical speculation but a prophetic recognition of the spirit of the artistic age still to come.

For the same reasons, the author of *Mardi* would be the most talented and creative co-inventor and practitioner of the ideas discussed and popularized by Young, Schlegel brothers, Coleridge, Carlyle, and Schelling, a brother-writer to Blake and Smart, a brother-thinker to Nietzsche, and his experimental novels a predecessor to similar epigenetic cycles like *Cantos* by Ezra Pound.

Tomasz Pilch