

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Arsić S. Miloš

Put u nepoznato:

Identitet pojedinca i prostora u delima

Kormaka Makartija

Doktorska disertacija

Beograd, 2019.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Arsić S. Miloš

**Journey into the Unknown:
The Identity of the Individual and the
Landscape in the Works of Cormac
McCarthy**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2019.

**УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

Арсич С. Милош

**Путешествие в неизвестное:
Идентитет индивида и пространства в
произведениях Кормака Маккарти**

Докторская диссертация

Белград, 2019 года

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor:

dr Novica Petrović, van. prof. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

dr Radojka Vukčević, red.prof. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

dr Tomislav Pavlović, van.prof. Filološko-umetnički fakultet Univerziteta u Kragujevcu

Datum odbrane:

Reč zahvalnosti

Svaki tekst u kojem se opisuju predeli sadrži odlike putopisa. Putovanje kroz partikularnosti Makartijeve proze predstavljalo je višestruko zadovoljstvo i izazov, najpre zbog jednog izvanrednog pisca, a potom i zbog vanserijskih tumača njegovog dela od kojih sam, kao od iskusnijih saputnika, puno naučio i na čiji entuzijazam kroz ovaj rad želim da se nadovežem. Najdublju zahvalnost dugujem svim kolegama i ekspertima čije su minucioznost i posvećenost ovoj temi poslužile kao uzor i doprinele da se ode dalje i vidi više. Zahvaljujem se mojoj majci na podršci bez koje ovaj rad ne bi bio moguć. Puno dugujem strpljenju koje su moji prijatelji pokazivali svaki put kada bih krenuo u beskrajne monologe o Makartiju. Srdačno se zahvaljujem mentoru, prof. dr Novici Petroviću čije su sugestije i profesionalnost dodatno uobličili moje interesovanje za ovu temu. Veliku zahvalnost dugujem i članovima komisije, prof. dr Radojki Vučević i prof. dr Tomislavu Pavloviću.

Rezime

Svrha ove disertacije je da ukaže na mesto, značaj i ulogu koju u poetici savremenog američkog pisca Kormaka Makartija (Cormac McCarthy) zauzimaju pojedinac, prostor i putovanje kao pripovedne konstante, a potom i na njihovu neospornu uzajamnu zavisnost. U okviru analize biće predstavljeni i oni segmenti autorove poetike koji se posredno nadovezuju na temu rada, i koji će stoga biti na njegovoj periferiji. Ovako kompleksnoj prozi može se pristupiti iz najrazličitijih perspektiva, ali pojedinac i prostor ne samo što nužno čine zajednički imenilac svake od njih, već identitet nepojmljivih predela opisanih u Makartijevim delima u brojnim važnim aspektima ispoljava saobraznost sa podjednako zagonetnim putnicima koji se njima kreću.

Kompozicija rada je uslovljena težnjom da se ključne teme prikažu na jasan i celovit način. Rad istražuje identitet pojedinca i prostora počev od romana *Čuvar voćnjaka*¹ (1965) do scenarija *Pravni savetnik*² (2013). Odabranim delima se ne pristupa linearno, ne sledi se hronologija njihovog objavljivanja, niti su ona razmatrana pojedinačno, već u okviru tematskih celina. U osnovi ovakvog izbora nalazi se stav da je reč o identitetu čija se najvažnija svojstva ispoljavaju u kontinuitetu, tako da između pojedinačnih dela nema razlika koje bi bile dovoljno velike da iziskuju drugačiji pristup. Makartijevo književno stvaralaštvo posmatra se kao mozaik sačinjen od romana, drama i scenarija. Analiza protagonista i ravni kroz koje se oni kreću podeljena je u tri segmenta: prvi razmatra problematiku najvažnijih termina, identitet pojedinca i vrste protagonista; drugi se zasniva na tipologiji prostora podeljenog u dve osnovne celine, ljudsku i metafizičku ravan, i koji obuhvata višeznačnost doma i granice; treći analizira identitet u okviru žanrovskih i drugih konvencija jezika i stila, kao i narativnih sredstava kojima Makarti tematizuje prostor i pojedinca, uključujući tu i mitologizaciju vizija, snova i sećanja kao prostornih odrednica posebne vrste.

U najvažnije elemente koje obuhvata ova analiza identiteta spadaju bezdomnost i vrste bezdomnosti, neformljenost, marginalizovanost u odnosu na ljudsku ravan i na status u narativu; bezimenost, očuvanje i gubitak ljudskosti, sistem vrednosti pojedinca, prisustvo protagonista poreklom izvan ljudske ravni, tipove i prirodu agensâ, odnosno, sila od uticaja,

¹ *The Orchard Keeper*

² *The Counselor*

izostanak zajedništva, sukobe i nasilje, mitologizaciju i demitologizaciju pojedinca, koji je kod Makartija *svako, svaki čovek*. Kao deo analize prostora, biće razmatrani elementi onostranog, povezanost topografije prostora sa identitetom protagonista, čovekova nesposobnost da sagleda svet oko sebe i tema zatočeništva kao manifestacije nametnute prostorne ograničenosti.

U okviru razmatranja pripovednih metoda nalaze se prvenstveno nepouzdanost čoveka kao pripovedača, putovanje i kontrast između kretanja i mirovanja, naglašena vizuelnost narativa, stil i građa rečenica, izmeštanje protagoniste i radnje iz prvog plana, obilje perspektiva, izostanak direktnog uvida u psihološka stanja pojedinca, alegoričnost kao vrsta referentnosti, redefinisane žanrovskih standarda i osporavanje antropocentrizma.

U sekundarne ciljeve spada, pre svega, promovisanje pisca koji je u našoj sredini srazmerno malo poznat, ali i podsticaj da se ovom autoru pristupi na sveobuhvatniji način. Potom je potrebno da se sada već tradicionalni pristupi opusu K. Makartija, u kojima svoje utemeljenje ima, na koje se nadovezuje i kojima puno duguje i ovaj rad, preispitaju i integrišu sa novim čitanjima, da se ukaže na moguća buduća tumačenja, pogotovo iz perspektive dva primarna fenomena koja odlikuju neospornu jedinstvenost ove poetike: jezika i ideja, odnosno stila i stavova, kao i njihove sugestivnosti.

Kada višestruke tenzije i nepomirljivosti između pojedinca i predstavnika sistema vrednosti ljudske ravni prerastu u niz kompleksnih sukoba, on se otiskuje na put lišen doma i identiteta koji je imao u čovekovom svetu. Neodvojiv od bezdomnosti, put kao simbol kretanja i čovekovog života ne samo što predstavlja osnovu pripovedanja, već se odvija na javi koliko i u fantazmagoričnim prostorima snova, vizija i sećanja, van konkretnog vremena i bez prisustva žanrovskog ili drugog orijentira u koji bi se čitalac mogao pouzdati. Putovanje predstavlja vrstu narativa u čijim okvirima je svako drugo pripovedanje – pogotovo čovekovo – krajnje nepouzđano i u kojem ne samo što je čovek dosledno lišen povlašćenog položaja, već su i vrednosti jezika, istorije i mita kao referentnih sistema višestruko osporene i predstavljene kao skućene. Nakon što čovekov svet i njegovi putevi doslovno nestanu, putovanje počinje iz pograničnog područja, sa razmeđa svetova, i na ovakvom putovanju konkretan događaj ili sled događaja izmešteni su u drugi plan, dok su u prvom planu kretanje pre nego mirovanje, traganje pre nego postupno napredovanje ka konkretnom cilju. Pojedinaac je kao putnik izložen nesvakidašnjim i neobjašnjivim silama uticaja, često otelotvorenim u entitetima čije je poreklo

vezano za metafizičku ravan, koja je čoveku podjednako nespoznatljiva koliko i svet koji je napustio. U predelima u kojima je sem nasilja i smrti sve drugo podložno prolaznosti i zaboravu, taj isti pojedinac je podjednako skrajnut i kao agens ili sila od uticaja, a njegova nemoć da upravlja događajima prikazana je uporedo sa njegovom neuspehom kao pripovedača. Prisustvo ovih entiteta istovremeno pruža priliku čitaocu da iz različitih perpektiva iznova stiče uvid u identitet prostora i protagonista, kao i da se udubi u tekst. Upravo u tom kontekstu, nepomirljivosti koje se između ličnih principa javljaju u metafizičkoj ravni posebno upečatljivo izražene su u sukobima narativa, u nastojanjima protagonista da se u svojstvu pripovedača izbore za prevlast vlastite priče, odnosno, sopstvene verzije događaja. Konačno suočavanje izostaje, jer bi to značilo prevlast jednog sistema vrednosti. Nemilosrdnost i ravnodušnost sa kojom se metafizička ravan odnosi prema čoveku i njegovom podređenom položaju u opštem poretku stvari ujedno su i osnova i zaključak doslednog osporavanja antropocentričnosti, koja je neotuđiv deo Makartijeve poetike. Trajnost ljudskih vrednosti je višestruko relativizovana, kao i njihove priče i sećanja, a neformljen, bezdoman, nezreo i često bezimen pojedinac stoji u statusu *svakog* čoveka, izmešten iz težišta narativa brojnim tehnikama, od kojih je izostanak uvida u njegov psihološki život samo jedna. Identitet se ne uspostavlja direktno, fokalizacijom protagonista, dominacijom njihove perspektive ili sleda događaja, već posredno, preko saobraznosti sa prostorom. Putovanje je nadređeno radnji jer predstavlja simbol ljudskog života, dok je činjenica da kraj puta retko donosi pojedincu nešto dobro tek jedna u nizu nekonvencionalnosti.

Ključne reči: Kormak Makarti, identitet, pojedinac, prostor, putovanje, sukob, agens

Naučna oblast: Anglistika

Uža naučna oblast: Američka književnost

UDK broj:

Journey into the Unknown: The Identity of the Individual and the Landscape in the Works of Cormac McCarthy

Summary

The first and foremost aim of this thesis is to highlight the position, significance, and status of the individual, landscape and journey in the poetics of the contemporary American writer Cormac McCarthy, as well as to analyze the degree to which they are mutually dependent. The study will also cover those segments of his poetics indirectly related to the theme of this paper, which will, therefore, be placed on its periphery. This thesis reflects the view that one could pore over such a complex prose as McCarthy's from a variety of perspectives, and not only would the individual and the landscape form a common denominator for each of those, but the identity of unfathomable sceneries described in McCarthy's works would, in all the important aspects, manifest similarities with the equally enigmatic travellers who wander through them.

The paper's structure reflects a tendency to present its key themes in a clear and coherent manner. This research into the identity of the individual and the landscape encompasses works from *The Orchard Keeper* (1965) to *The Counselor* (2013). The approach to the selected works is not linear, the chronology of their publishing is not followed, nor are they analyzed separately, but within thematic segments. This choice is grounded in the conviction that the most prominent features of the identity of protagonists and landscapes are continually expressed in all of McCarthy's works, and that there are no differences between individual novels significant enough to warrant an alternative method. McCarthy's oeuvre is regarded as a mosaic where each individual novel, drama and scenario stands as a separate piece. The analysis of the protagonists and the realms through which they roam is divided into three parts: the first one examines the identity of the individual, the categories of protagonists and the issues related to the most important terminology in this context; the second one is based upon a typology of landscapes belonging to two separate worlds, the human plane and the metaphysical realm. Furthermore, the second segment includes an inquiry into the multiple meanings of homes, borders and frontiers. The third part investigates identity in the context of conventions, some but not all of which are related to genre, as well as in the context of McCarthy's vernacular and style as the narrative tools through which landscapes and protagonists are manifested, including a mythologizing of visions, dreamscapes and memories as special types of landscapes.

The most important elements of the individual's identity analyzed in this paper include numerous manifestations of homelessness, the lack of conventionally distinctive personal features, the degree to which the individual is marginalized both in the narrative and on the human plane, the recurrent motif of namelessness, the struggle for the preservation of human qualities and the lack thereof, the individual's system of values, the presence of protagonists originating from realms outside of the human one, in addition to varieties of agencies, conflicts and, finally, the creation and reexamination of myths in relation to McCarthy's individual as *every man*. The presence and elements of the metaphysical realm will also be a part of the analysis, together with connections between the topography of space and the individual's identity, man's inability to see the world around him, and the theme of spatial limitations, i.e., imposed spatial restrictions.

Within the framework of the examination of narrative strategies are the lack of reliability of human beings as storytellers, the journey motif and the contrast between moving and standing still, the pronounced visualness of the narrative, the style and sentence structure, the displacement of the protagonists and plot from the foreground and a multitude of perspectives, lack of any direct insight into the individual's psychology, allegory as a type of reference, the redefining of genre standards and bringing anthropocentrism into question.

The dissertation has secondary objectives as well, first of all to promote a writer who is still little known to our readership, but also to encourage and be a part of a more thorough and comprehensive approach to this author. Furthermore, it is necessary to reassess the mainstream approaches to Cormac McCarthy's works, to which this paper owes so much, upon which it is based and of which it is a continuation, and to integrate them with new, alternate readings; the paper also aims to point at new interpretations, especially from the perspective of the two primary phenomena that mark the indisputable uniqueness of McCarthy's poetics: his language and ideas, as well as his style, convictions and their suggestiveness.

When manifold tensions and irreconcilability between the individual and representatives of the system of values that mark the human plane escalate into a series of intricate conflicts, he sets off on a journey and thus severs the old ties of home and identity that once bound him to that plane. Detached from any specific point in time and devoid of genre or any other clues on which a reader might rely, McCarthy's roads are synonymous with homelessness, and as a symbol of

journeying and human life, they not only represent the foundation for the narrative, but also wind through waking states as much as across otherworldly sceneries of dreams, visions and memories. Journeying, therefore, stands for the sort of storytelling in which any other attempts at narration – especially those coming from men – are utterly unreliable. Not only are men in McCarthy's works continuously deprived of a privileged status, but language, history or myth as human reference systems are also shown as constricted, while any value they might hold is denied in a number of ways. Once the human world gets literally wiped out together with its roads, the individual starts his journey from a border region, somewhere in-between two worlds. It is on this journey that a specific event or a sequence of events is relegated to the background, while the foreground is reserved for movement rather than stillness, for searching rather than a gradual advance towards a tangible goal. An individual is like a passenger exposed to strange and inscrutable agencies frequently manifesting themselves through entities whose origins are more often than not connected with a metaphysical realm which is just as imponderable to the individual as the world he has just left. It is within the confines of a scenery where everything is ephemeral apart from death and violence that the individual is equally marginalized as an agency, while his lack of power to control that which surrounds him is revealed simultaneously with his failure as a storyteller. Through the presence of those entities, a reader is able to scrutinize the identity of individual protagonists and landscapes and to get immersed in the text. In this context, the irreconcilability of personal principles in the metaphysical sphere is expressed through conflicts of various narratives, i.e. through the protagonists' striving to achieve the dominance of their own version of a given story and their own view of events. The final confrontation does not take place, because that would indicate a prevalence of one system of values over another. The ruthlessness and indifference with which the metaphysical realm treats men and the inferior position of the entire human race in the overall scheme of things form both the beginning and the conclusion of a constant denial of anthropocentricity, which is one of the hallmarks of McCarthy's poetics. The durability of human values, stories and memories is repeatedly disputed, while the individual's lack of home, distinctive features, maturity and often even a name define him as *every* man, displaced from the narrative's center by a variety of techniques, the lack of direct insight into his psychology being just one of them. Identity is not established directly, through the focalization of the protagonists, through the dominance of their perspectives or through a sequence of events but indirectly, through analogies between

individuals and landscapes. As a symbol of human life, journeying is above plot and the fact that the end of the road rarely brings anything good to the individual reflects just one of the journey's unconventionalities.

Keywords: Cormac McCarthy, identity, individual, landscape, journey, conflict, agent

Scientific field: Literature

Scientific Subfield: American literature

Sadržaj

Uvod.....	1
Skraćenice.....	6
1. Identitet pojedinca.....	6
1.1.1. Tretman pojedinca u narativu.....	7
1.1.2. Zlo.....	14
1.2. Nesvodivost protagonista na ljudsku ravan.....	16
1.3. Izostanak konkretnog identiteta – pojedinac kao <i>svako</i>	17
1.3.1. Izostanak imena.....	19
1.3.2. Funkcija umesto imena.....	21
1.3.3. Lovac kao status.....	24
1.4. Tipovi protagonista u metafizičkoj ravni.....	25
1.4.1. Vuk.....	26
1.4.2. Vatra i voda.....	27
1.4.3. Sudija Holden.....	28
1.4.4. Čigur.....	37
1.4.5. Misteriozna trojka iz romana <i>Tama najkrajnja</i>	44
1.4.6. Dvojnici.....	45
1.4.6.1. Dvojnici kao sredstvo karakterizacije.....	47
1.4.6.2. Dvojnici kao buduća verzija pojedinca.....	49
1.5. Pojedinac kao agens ili sila od uticaja.....	52
1.6. Makartijevi mitološki obrasci.....	62
1.6.1. Preispitivanje mitoloških obrazaca i njihovih referentnih okvira....	64
1.6.2. Motiv povratka.....	69
1.7. Sukob.....	72

1.7.1 Sukob sa čovekovim svetom.....	73
1.7.2 Tema zatočeništva.....	74
1.7.2.1. Prostorna ograničenost ženskih likova.....	77
1.7.3. Predstavnic i čuvari ljudske ravni.....	79
1.7.3.1. Sveštenici.....	82
1.7.3.2. Šerif Bel.....	85
1.7.4. Sukob sa ocem.....	88
1.7.5. Sukob principa.....	94
1.7.5.1. Sukob nihilizma i želje za životom.....	95
1.7.6. Sukob narativa.....	99
1.8. Sistem vrednosti pojedinca.....	102
1.8.1. Vatra, voda i kamen kao simboli vrednosti metafizičke ravni.....	108
1.8.2. Gubitak i očuvanje ljudskosti.....	112
1.9. Identitet ženskih protagonista.....	116
1.10. Smrt.....	120
2. Identitet prostora.....	129
2.1.1. Saobraznost pojedinca i prostora kao sredstvo karakterizacije.....	130
2.1.2. Odlike onostranog u prostoru.....	134
2.1.3. Bezdomnost i gubitak sveta.....	138
2.1.3.1. Tipovi izgnanstava i bezdomnosti.....	140
2.1.3.2. Gubitak doslovnim pustošenjem.....	145
2.1.3.3. Gubitak sveta postepenom promenom pojedinca.....	147
2.1.3.4. Gubitak sveta u slepilu i tami.....	149
2.1.4. Nespoznatljivost sveta.....	151
2.2. Putovanje kao pripovedanje i odraz identiteta.....	155

2.3. Definisanje i preispitivanje motiva granice.....	163
2.3.1. Vrste granica.....	164
2.3.1.2. <i>Frontier</i>	166
2.3.2. Prelaz granice.....	167
2.4. Vizije, snovi i sećanja.....	168
2.4.1. Vizije, snovi i sećanja kao unutrašnji pejzaži i sredstvo karakterizacije.....	170
2.5. Čovekov svet naspram metafizičke ravni.....	177
2.5.1. Izostanak zajedništva.....	182
2.5.2. Nasilje.....	185
2.5.3. Narušavanje ideala lovca.....	189
2.5.4. Uništavanje prirode.....	194
2.5.5. Spona između pojedinca, prirode i životinje.....	196
3. Stilska obeležja.....	199
3.1. Neodređenost forme.....	200
3.2. Položaj i uloga priče.....	208
3.3. Tretman vremena.....	216
3.4. Redefinisanje konvencija.....	222
3.4.1. Preispitivanje referentnosti bildungsromana.....	222
3.4.2. Redefinisanje vesterna.....	223
3.4.2.1. Redefinisanje identiteta pojedinca u vesternu.....	226
3.4.2.2. Motiv konačnog obračuna.....	231
4. Početak i kraj.....	234
5. Zaključne napomene.....	236
Bibliografija.....	243

Primarna literatura.....	243
Sekundarna literatura.....	243
Biografija autora.....	249
Objavljeni radovi.....	250

Uvod

„*Stvari odvojene od svojih priča nemaju smisao.*“³ (TC, 451)

U osnovi rada nalazi se analiza pozicije koju u književnoj poetici Kormaka Makartija zauzimaju pojedinac i prostor. Posmatraju se izražajnost forme, raznovrsnost rešenja, postupaka i tehnika pripovedanja kroz koje se ispoljavaju saobraznost identiteta prostora i pojedinca, uz neophodan osvrt na važnost onih književnih i vanknjiževnih uticaja koji su ovu poetiku oblikovali, poput redefinisavanja žanrovskih obrazaca. Kao što je Makarti izjavio u intervjuu R. Vudvardu (R. Woodward), „ružna istina je da knjige nastaju iz drugih knjiga, a da život jednog romana zavisi od romana koji se već napisani“⁴ (Woodward, 1992). Uzori stoga imaju ulogu u onom obimu u kojem se nadovezuju na ključne teme rada, tako da ni Makartija ne treba odvajati od uzora koji su na njega izvršili uticaj, niti je njegova dela uputno posmatrati kao izolovan fenomen. Međutim, pojedinačni pokušaji definisanja isključivo na osnovu književnih uzora ovde se posmatraju kao nedovoljni, jer je reč o delima čiji snažan vizuelni identitet velikim delom počiva na estetici filma, a potom i jer ni nauka o književnosti ne doseže na najbolji način oblasti znanja koja svoje utemeljenje nesumnjivo imaju i u filozofiji i teologiji. Iako relevantni, književni uzori u okviru kojih je nastajala Makartijeva poetika ipak predstavljaju zasebnu celinu koja je već bila predmet detaljnih razmatranja, te stoga nisu u centru pažnje ovog rada osim u onim segmentima u kojima se direktno tiču primarne teme, to jest Makartijevog tretmana prostora i pojedinca, odnosno prirode i sveta koji je stvorio čovek. U analizi identiteta pojedinca i prostora svoje mesto ima i kontrast između putovanja i mirovanja. Put ukazuje na neprestano kretanje, put je priča, narativna struktura i idejna osnova dela u kojima je radnja svedena na minimum, jer događaj nije suštinsko određenje naracije. Kroz put se u Makartijev svet uvode i pojedinac i čitalac, kroz put se prikazuje prostor. Stoga je i kompozicija ovog rada postavljena po ugledu na putovanje, a poglavlja su pozicionirana po redosledu određivanja ka mogućim zaključcima.

³ Ukoliko u bibliografiji nije drugačije naznačeno, prevodi navedenih citata pripadaju autoru rada.

⁴ „The ugly fact is books are made out of books, the novel depends for its life on the novels that have been written.“

Pored ljudske ravni, koju nam Makarti predstavlja kao egzoteričnu, postoji još jedna, šira stvarnost. Ne samo što se analiza prostora ne može zamisliti bez ukazivanja upravo na tu, sveobuhvatniju i metafizičku ravan, već su i njena priroda, njena suština i pripovedni postupci vezani za tu stvarnost bili među razlozima koji su nas naveli da se opredelimo za ovu temu. Nesvakidašnja upečatljivost opisa i nedokučivost metafizičke ravni i prirode entiteta koji je nastanjuju podjednako su intrigantni kao i način na koji ih tumače danas priznati i uvažavani tumači Makartijevog dela.

U centru pažnje nalaze se one osobenosti i srodnosti identiteta pojedinca i prostora koje ih čine klasom za sebe. Elementi od kojih je identitet sačinjen sadrže značenje samo u datim okvirima, to jest posmatraju se izdvojeno od prepoznatljivih i ustaljenih obrazaca. Raznorodnost mnoštva interpretacija dolazi do izražaja upravo kada su u njihovom fokusu pojedinac i prostor. Reč je o autoru kojem se pristupa sa različitih teorijskih pozicija, tako da tumačenja najvažnijih segmenata njegove proze mogu da se razlikuju, ali dok se perspektive razlikuju, sam predmet analize nužno mora obuhvatiti pojedinca i prostor kao supstancijalne tematske celine, ne samo po istaknutom mestu koje zauzimaju ili po tome koliko su dominantne i u kojoj meri odražavaju napredak i sazrevanje autorskog postupka, već i stoga što predstavljaju sredstvo interpretacije drugih elemenata ove poetike. Pojedinac i prostor su fundamentalni deo strukture svakog pripovedanja. S obzirom na to da put na koji se pojedinac otiskuje nosi pripovedanje i da se na tom putu stiže uvid u identitet, jedno od pitanja koje se neizbežno postavlja jeste da li je Makartijev opus suštinski zapravo narativ o narativu, o sugestivnosti i prolaznosti pripovedanja, odnosno da li zaista najdominantnije preokupacije ovog pisca i heterodijegetički narativi proizilaze upravo iz uverenja o nepouzdanosti priče? S obzirom na činjenicu da je reč o delima u kojima su i ljudsko iskustvo i jezik kao referentni sistem predstavljeni kao periferni i nepouzđani, upravo će u tom smislu jedan od izazova u ovoj analizi biti i odabir adekvatnih termina, pogotovo što konvencionalna rešenja – u koja spadaju odrednice *glavni junak* i *antiheroj* – ponekad mogu odvedu na pogrešan trag. Otuda i ključni pojmovi čija je prisutnost neophodna da bi se ukazalo na najvažnije teme rada neće biti redefinisani, već pre svega prilagođeni poetici, i to na način kojim bi se sprečile eventualne terminološke nedoslednosti.

Isticanje Makartijeve jedinstvenosti u prvi plan nužno iziskuje primeren izbor metoda tumačenja. U metode istraživanja spadaju pre svega komparativna analiza kojom se prate i

porede razvoj i tretman ključnih tema, zatim deskripcija i definisanje, kao i to da se ukazivanjem na podudarnosti, analogije i metod sinteze stavova pažnja usmeri na one relevantne motive koji proističu upravo iz analiziranih tema, odnosno, da se istakne kako pomenute teme predstavljaju ishodište za većinu drugih koje čine deo poetike Kormaka Makartija. S obzirom na obim u kojem Makartijev stil predstavlja redefinisane žanrovskog i mitskog pripovedanja, jedan od važnijih segmenata analize biće svakako i kontrast sa pomenutim vrstama narativa. Podvrgavanjem ove izuzetne književne estetike analizi sa stanovišta međusobno neusaglašenih i pojedinačnih perspektiva, ona bi bila lišena upravo onih fundamentalni elemenata bez kojih bi njen identitet bio doveden u pitanje. Ovaj identitet proističe iz referentnosti, te je stoga potrebno osmotriti načine na koje Makarti osporava i preispituje referentnost postojećih obrazaca i uspostavlja vlastitu. Kao što je to primetila Suzan Kolin (Susan Kollin), „Makarti i od svojih protagonista i od svojih čitalaca traži da preispituju vlastita verovanja, odnose među ljudima i način na koji doživljavaju sami sebe“ (2011: 158)⁵. S obzirom na to da je preispitivanje pouzdanosti čoveka kao pripovedača jedna od najvažnijih Makartijevih tema – kojom su obuhvaćeni i sukobi različitih verzija događaja – samim tim ni sagledavanje identiteta pojedinca i prostora u ovom radu neće biti lišeno preispitivanja, niti će pretendovati da bude jedino, terminološka klasifikacija neće biti neopoziva, a razgraničenja neće biti konačna. Zaključci i pretpostavke koje iz njih proizilaze zbog toga su, gde god je to bilo moguće, predstavljeni uporedo sa potencijalnim argumentima koji bi upućivali na barem jedno suprotno mišljenje. U osnovi ovakvog pristupa stoji namera da se lični stavovi najpre odvoje od stavova drugih autora, ali i da se najvažnije osobenosti Makartijeve poetike posmatraju u jasno definisanom kontekstu relevantne literature. Stoga su u odabrane bibliografske jedinice uvršteni naslovi koji su nezaobilazni u razmatranjima Makartija.

Teško bi bilo izvan Makartijeve književnosti pronaći jedinstven obrazac kojim bi se ona mogla u celosti tumačiti, budući da se ona opire jednoobraznom pristupu, pa je jedino pouzdano sredstvo analize jedne ovako složene poetike – koja je istovremeno i fenomen jezika i ideja, koja podjednako fascinira i stilom i stavovima – ona sama. Naime, svaka perspektiva poseduje kontekstualna ograničenja, a jedina koja se u kontinuitetu pokazuje kao heuristički celishodna jeste ona koja se tiče same Makartijeve poetike. Zato je posebno istaknuta namera da se ukaže na

⁵ „McCarthy requires his characters and his readers to reconstruct belief systems, human relations and understandings of the self.“

one elemente koji se nalaze u njenom središtu. Kao što ni Makartijevim protagonistima mape nisu od koristi kada se kreću prostorima unutar i izvan ljudske ravni, tako ni čitalac ne treba da traga za spoljašnjim orijentirima samo jedne vrste. Ovaj rad ne predstavlja mapu, jer je posvećen pokušaju da se identitet pojedinca i prostora tumače u okvirima celine čiji su deo i jer je mapa za Makartija tek jedan u nizu neuspešnih pokušaja čoveka da razume i definiše svet oko sebe. Imanentne teme kao što su sugestivnost i sudbina pripovedanja, sukobi, gubici, prolaznost i njima izazvano nasilje i nihilizam sasvim je moguće i legitimno posmatrati izdvojeno. Ipak, precizniji uvid u njihovo značenje dobija se tek onda kada se postave u odgovarajući kontekst karakterizacije likova i prostora. Višeslojne strategije interpretacije su neophodne jer je reč o delima čiju neospornu složenost u strukturi i formi, u plasiranim porukama i po značenju nije moguće sagledati iz samo jedne tačke gledišta. Metodološka ili teorijska konvencionalnost ili jednosmernost ne samo što nisu od prevelike koristi u slučaju ovako neobičnog pripovednog stila, već bi svaki iole svrsishodan pristup iziskivao nelinearnost u meri ne manjoj od one ispoljene u analiziranom tekstu. Piscu koji je već od prvog objavljenog dela insistirao upravo na neprimerenosti konvencionalnih sredstava tumačenja i nepouzdanosti narativa ne može se ni prići na drugačiji način.

Prvi naučni skup čija je tema bio Makarti održan je tek 1993. godine, dakle nepunih trideset godina nakon objavljivanja njegovog prvog romana, *Čuvar voćnjaka*, to jest godinu dana nakon što je postao poznat široj čitalačkoj publici zahvaljujući komercijalnom uspehu romana *Svi ti lepi konji*. Ova disertacija je svoje utemeljenje pronašla pre svega u odgovarajućem teorijskom kontekstu tradicije izučavanja Makartija na koji se nadovezuje, a jedan od ciljeva predmetne analize jeste da se na osnovama dosadašnjih tumačenja otvori prostor za nova, alternativna čitanja. Problematika koju analiziraju autori radova priloženih u spisku literature u osnovi ima pojedinca, prostor, narativne tehnike i osobnosti stila. U tom smislu, pravci istraživanja Kormaka Makartija nisu imali uticaj na izbor teme, jer njen cilj nije da se ostvari teorijska ravnoteža. Tek se pažljivim iščitavanjem kompletnog Makartijevog opusa otkrivaju estetska i tematska celovitost koju bi bilo veoma teško, ako ne i sasvim nemoguće, sagledati iz izolovanih pojedinačnih perspektiva. U osnovi kompleksnog pripovednog stila kao što je Makartijev nalazi se skup postupaka koji za cilj imaju da usmere čitaoca ka tome da događaje percipira na nove i različite načine. Kvalitet književnog dela prepoznaje se i po tome u kojoj meri nagrađuje svako naredno i svako pažljivo čitanje, zbog čega ni namera ovog istraživanja

nije da se nametne jedna perspektiva koja bi sputala drugačija sagledavanja, već i da se ukaže na njihovo mnoštvo. Ipak, bogatstvo mogućih pristupa podrazumeva i dozu opreza, pogotovo u slučajevima pojedinačnih ili linearnih tumačenja, koja bi u ovom kontekstu mogla biti disonantna. Iako među citiranim autorima nema onih čija je perspektiva privilegovana, analiza identita u pojedinim poglavljima podrazumeva osvrt na stavove eksperata koji se tretiraju kao važni: tako u poglavlju o osobenostima Makartijevih mitoloških obrazaca komparativna analiza obuhvata razmatranja Džozefa Kembela kao autoriteta u ovoj oblasti. Odabir stručne literature zasnovan je na kriterijumima kao što su celovitost i kompatibilnost zapažanja citiranih autora i njihova tematska srodnost sa predmetom disertacije. Analizu identiteta potrebno je smestiti u odgovarajući teorijski kontekst, koji bi dvostruko osvetlio namere predmetnog rada: ne samo kroz stavove koji su u saglasju sa onima na kojima ovaj rad počiva, već su njime obuhvaćene i pažljivo odabrane tačke gledišta čija je svrha da spreče eventualan redukcionički pristup ili dispartna prisvajanja mišljenja drugih autora.

Poglavlja koja slede sadrže razmatranja čiji zaključci svoje uobličenje dobijaju kroz odgovore na određena pitanja. Pre svega, u kom obimu identitet pojedinca definiše njegova nesposobnost u nastojanjima da sagleda sve aspekte prostora koji ga okružuje, da ga mapira i o njemu pouzdano pripoveda koristeći se višestruko ograničenim referentnim sistemima ljudske ravni kao što je jezik? Koja je važnost motiva putovanja i traganja u prostorima u kojima ljudsku ravan od metafizičkih predela odvajaju različite vrste granica i pograničnih područja? Da li su vizije, snovi i sećanja istovremeno i deo metafizičke ravni i odraz varljivosti narativa? Koji je status radnje u ovakvom pripovedanju, kakvi se sve tipovi protagonista javljaju i koja je priroda njihovih sukoba? Šta nam o statusu pojedinca govori njegova uloga kao agensa ili sile od uticaja? Kojim narativnim tehnikama se pisac služi da bi prikazao identitet i šta otkriva analiza saobraznosti pojedinca i prostora? Kakav efekat se postiže postupkom u čijim okvirima čovekovo poimanje stvarnosti nije prikazano direktnim uvidom u njegova psihološka stanja i do koje mere i kojim sredstvima Makarti ukazuje na nedostatke direktnih vidova pripovedanja, kao i koja je uloga radnje i događaja u naraciji? Koliko ova pripovedna strategija duguje žanrovskim konvencijama, a koliko ih redefiniše? Konačno, koliki je domet načela i sistema vrednosti pojedinca u makartijevskim predelima?

Skraćenice

(Bibliografski opis korišćenih izdanja navedenih dela priložen je u bibliografiji.)

- TOK – *The Orchard Keeper* (1965)
- OD – *Outer Dark* (1968)
- CoG – *Child of God* (1973)
- TGS – *The Gardener's Son* (1975-76)
- S – *Suttree* (1979)
- BM – *Blood Meridian* (1985)
- TS – *The Stonemason* (1994)
- APH – *All the Pretty Horses* (1992)
- TC – *The Crossing* (1994)
- CoP – *Cities of the Plain* (1998)
- NCOM – *No Country for Old Men* (2005)
- TSL – *The Sunset Limited* (2006)
- TR – *The Road* (2006)
- TCS – *The Counselor* (2013)

1. Identitet pojedinca

„... bili su vrlo mali i kretali su se vrlo sporo u tom nepojmljivo velikom krajoliku.“ (BM, 55)

Zaokružen prikaz identiteta pojedinca nužno obuhvata najrelevantnije specifičnosti koje u kontinuitetu obeležavaju celokupan Makartijev opus, kao što su tretman i mesto pojedinca u narativu, uloga entiteta koji poseduju status protagonista uporedo sa čovekom, alegoričnost, analiza ravni kroz koje se pojedinac kreće i razlike u njegovoj funkciji u tim ravnima,

referentnost koju u kontekstu ove poetike dobijaju termini kao što su *glavni junak* i *antiheroj* i odnos prema žanrovskim obrascima. Da bi analiza bila potpunija, takođe je potrebno ukazati na one elemente identiteta koje Makarti izmešta u drugi plan, kao što su društveni status i nacionalna pripadnost, ali i druge odlike pojedinca koje ga određuju u ljudskoj ravni. Svrha ovakvog postupka nije da pomenute odlike predstavi kao periferne, već da ukaže na podelu koju Makarti pravi između dve ravni, od kojih je jedna ljudska i skućena, a druga je metafizička i sveobuhvatna.

1.1.1. Tretman pojedinca u narativu

Jedan od preduslova za razumevanje identiteta pojedinca jeste jasno isticanje najvažnijih razloga zbog kojih odrednica *glavni junak* nije u potpunosti kompatibilna sa poetikom kao što je Makartijeva. Ovakva kvalifikacija ne znači da je reć o terminu koji je izravno nepodoban, već da ga je potrebno posmatrati u kontekstu predmetne poetike, u kojoj su neuklapanje u prepoznatljive žanrovske obrasce i nesvodivost na ljudsku ravan dve posebno uočljive odlike u odnosu između pripovedanja i protagonista. Drugim rećima, termin *glavni junak* je konkvencionalna teorijska konstrukcija koja ne odgovara svakoj referentnosti podjednako. Specifićna referentnost kao što je Makartijeva iziskuje termine koji bi bili primereniji, kao što je *pojedinać*, koji će u ovom radu biti korišćen u pokušaju da se uspostavi produktivna distanca u odnosu na podrazumevana i jedinstvena određenja pojma *glavni junak*.

Makartijev pojedinac je atipićan najpre u pogledu tretmana koji ima u narativu – ako bi se status protagonista određivao po obimu i kontinuitetu u kojem su fokalizovani, onda šerif Ed Tom Bel (Ed Tom Bell), Kala Holm (Culla Holme), Džon Vesli Retner (John Wesley Rattner) i Robert Mekavoj (Robert McEvoy) *nisu* glavni junaci. Narativ *Krvavog meridijana* direktno prati bezimenog protagonistu oznaćenog kao Kid samo do kraja četvrtog poglavlja. Džon Grejdi Kol (John Grady Cole) umire pre završnice romana *Gradovi u ravni*⁶ u kojem je on uz Bili Parhama (Billy Parham) jedan od dvojice, uslovno rećeno, centralnih protagonista, ali je potisnut u drugi plan znatno ranije, skoro na polovini ovog dela. Povrh toga, Bili Parham nije protagonista koji upravlja zbivanjima ili usmerava radnju. Dok je dvoboj u kojem Eduardo smrtno rani Džon Grejdi Kola direktno prikazan, Luelin Mos (Llewelyn Moss) ne samo što je ubijen pre kraja, već

⁶ *Cities of the Plain*

i u sceni koja izostaje. U tom pogledu posebno je intrigantan slučaj protagoniste romana *Dete božije*⁷. Naime, iako je Lester Balard (Lester Ballard) neprestano u centru pažnje – uz to još i iz različitih perspektiva, to jest, u čak osam izdvojenih narativa – ovaj roman je zapravo najmanje o njemu, a najviše o problematičnosti i nepouzdanosti pripovedanja i osporavanju ljudskog sistema vrednosti u nazadnim provincijskim pustošima kakav je okrug Sevier u državi Tenesi. Ben Telfer (Ben Telfair) je u drami *Zidar*⁸ samo formalno centralna ličnost, jer i drugi protagonisti i sve što im se događa potiskuju Bena u drugi plan. Kao što je navedeno na uvodnim stranicama ove drame, još u scenskim uputstvima, „događaji koji se odvijaju na sceni ne slažu se sa njegovom [Benovom] verzijom“ (TS, 6). Iako je on Telfer, dakle onaj koji „pošteno pripoveda“, Ben je osporen upravo kao pouzdan pripovedač, a dešavanja kojima prisustvujemo nisu onakva „kakovima ih je on zapamtio“ (TS, 6). Mimetička naracija preko jednog glavnog lika ili jedinstvenog pripovedača kod Makartija je izuzetak a ne pravilo, posebno što se u romanima kao što su *Put*⁹ i *Gradovi u ravni* javljaju po dve, a u romanima *Čuvar voćnjaka* i *Nema zemlje za starce*¹⁰ po tri centralne ličnosti. Upoređivanjem različitih perspektiva čitalac ne stiže do spoznaje likova, već do spoznaje o sukobljenosti različitih verzija događaja i nepouzdanosti pripovedanja. Pojedinaac je tek jedan od činilaca u narativu koji, prema Dajen Lus (Dianne Luce), ispoljava vlastitu autonomiju¹¹ (2009: 62). Ovakva policentričnost ne podrazumeva i antropocentričnost, naprotiv, Makartijevi protagonisti ne pripadaju isključivo ljudskoj ravni niti se samo po njoj kreću.

Dodatan izazov predstavlja i činjenica da direktan uvid u psihološka stanja protagonista dosledno izostaje, što ih na prvi pogled čini još udaljenijim. Ovakav postupak predstavlja tek deo potrage za angažovanim čitaocem. Izostatak direktnog uvida u psihološka stanja protagonista predstavlja nagoveštaj da ona nisu primarna i da narativ nije usmeren prema njima. U nastavku će biti reči o tome da pojedinac u Makartijevim delima poseduje status *svakoga*, a njegovo ime upućuje na funkciju, fazu ili tip pre nego na nedvosmislen identitet. Osvrnimo se, stoga, za trenutak na nekoliko zapažanja koja ukazuju na vrednost koju ovakav postupak poseduje. Džej Elis (Jay Ellis) sasvim ispravno zapaža da se Makarti ne uzda toliko ni u radnju niti u same

⁷ *Child of God*

⁸ *The Stonemason*

⁹ *The Road*

¹⁰ *No Country for Old Men*

¹¹ „... a narrative with its own autonomy“

protagoniste, tako da retko direktno opisuje njihov unutrašnji život i uglavnom ne pribegava standardnim tehnikama psihološkog uvida kao što su pripovedanje iz prvog lica, unutrašnji monolog, slobodan indirektni govor, pa čak i neposredne konotacije na psihologiju od strane pripovedača¹² (Ellis, 2006: 1-5). Dajen Lus navodi kako Makarti u poređenju sa većinom modernista jeste nenametljiv i suzdržan kada treba prikazati psihologiju likova, ali ta ista psihološka dimenzija je itekako važna čak i onda kada nije u prvom planu; ona dodaje kako psihologija protagonista, iako bitna, ipak nije faktor koji pokreće Makartijeva dela¹³ (2009: ix). Međutim, ima i manje umerenih stavova: dok Verin Bel (Vereen Bell) za uvid u svest Makartijevih protagonista tvrdi da upadljivo izostaje¹⁴, a za Rinti Holm (Rinthy Holme) da je „doslovce lišena misli“¹⁵ (Bell 1983: 38-39, 35), Denis Donohju (Denis Donoghue) odlazi korak dalje, jer po ovom autoru Makartijevi protagonisti ne poseduju više od najelementarije svesti, sposobnost koordinacije pokreta i žeđi za nasiljem¹⁶ (Donoghue 1993: 5-10, prema Ellis 2006: 39). Ipak, pomenuta psihološka stanja protagonista saobrazna su prostoru u kojem ih zatičemo kao indirektan uvid u njihov unutrašnji život. Iako smrt Kale Holma nije eksplicitno prikazana, njegovo putovanje završava se u krajoliku koji poseduje obeležja pakla, dok se za Lestera Balarda kaže da bi pronašao i još mračnije oblasti, samo da ih je bilo (CoG, 24). Slično tome, sudija Holden ili Anton Čigur (Anton Chigurh) kroz svoje propovedi ukazuju na to kakvim se verovanjima povode.

Identitet pojedinca formiran je i na osnovu toga u kojoj meri on predstavlja agens ili silu od uticaja. Prema Nortropu Fraju (Northrop Frye), održivost statusa *glavnog junaka* zavisi od sposobnosti protagoniste da oblikuje vlastitu sudbinu i upravlja događajima: „Ako nije superioran ni u odnosu na druge ljude, niti u odnosu na svoje okruženje, junak je jedan od nas (...) na ovom nivou (...) pojam ‘junak’ teško je održiv“ (2007: 44). Makartijev pojedinac ne samo što nije superioran u odnosu na svoje okruženje, ne samo što je suštinski inferioran silama sudbine i podređen nesagledivim pustošima koje ga okružuju, već ni u pripovedanju ne poseduje

¹² „McCarthy relies more on setting than on plot, or even character (...) McCarthy’s general rule against direct psychology (...) a style that refuses (usually) to indulge in standard psychological techniques, such as first person, interior monologue, free indirect discourse, or even direct indications of psychology by a narrator.“

¹³ „It is true that McCarthy is subtler and more reticent about his characters’ psychology than many modernists, but the psychological dimension is always a significant factor, even when it is not foregrounded (...) The psychology of the characters, while important, is usually not the engine that drives McCarthy’s works.“

¹⁴ „characters who are strikingly devoid of consciousness“

¹⁵ „virtually without thoughts“

¹⁶ „McCarthy characters possess little more than a brain stem, an ability of motor coordination – and violence.“

povlašćen status. Prema Džej Elisu prostor apsolutno nije svestan čovekovog prisustva u njemu, a kamoli ljudskih emocija, što za cilj ima da se sa veće distance ukaže na stanje u kojem se čovek nalazi¹⁷ (2006: 2). Na ovaj način dovodi se u pitanje centralna pozicija ne samo pojedinca već i čoveka uopšte, to jest, ponovo se osporava antropocentrizam. Jedna od najvažnijih odlika Makartijeve proze jeste to da je čoveku uskraćena sposobnost da tumači i rečima opisuje svet oko sebe, čime se u pripovedanju otvara prostor za nove i divergentne perspektive. Iako su ključni trenuci u životu pojedinca nesumnjivo značajni i za narativ, reč je o poetici u kojoj čovek zauzima samo deo drevnog poretka za koji se u ovom radu uporedo koristi termin *metafizička ravan*, tako da ni njegovo rođenje, niti njegova smrt, a konačno ni njegov život, ne predstavljaju granice kojima je narativ uokviren. Ovakav pojedinac ne samo što nije glavni već, kako ćemo videti, nije ni junak ili, kako Marion Silder (Marion Sylder) kaže Džon Vesli Retneru, „Ti bi voleo da si neki prokleti heroj. Slušaj, da ti kažem, heroja više nema“ (TOK, 226).

Čovekovim svetom dominira nedostatak zajedništva među ljudima koji proizvodi otuđenost, pa je upravo ova neosporna i dosledna izdvojenost protagonista od zajednice sledeći važan razlog zbog kojeg je *pojedinac* primereniji termin. *Pojedinac* upućuje na odvojenost od ljudske ravni, više od *glavnog junaka*, a Makartijev protagonista je po pravilu otuđen, izdvojen u zasebnu celinu u delima u kojima su, kao za istoimenog protagonistu romana Satri (Suttree), „sve duše usamljene“ (S, 553); Kala Holm za sebe kaže da je „bez srodnika na svetu“ (OD, 215), a njegova sestra da su za nju svi stranci (OD, 29). Protagonisti su posredstvom usamljenosti prikazani kao jedan od fragmenata šire slike o potpunom izostanku zajedništva, sa kojim je termin *pojedinac* ponovo kompatibilniji od termina *glavni junak*. Sukob pojedinca sa čovekovim svetom nije usmeren ka dihotomiji protagonista-antagonista, već ka razotkrivanju nepostojanosti sveta, čovekovoj nesposobnosti da pojmi stvarnosti i istine izvan njega samog, a posebno perifernom položaju koji u širem poretku zauzimaju ljudska vrsta, njena nastojanja i međusobni sukobi. Dženifer Mekmejen (Jennifer McMahon) i Stiv Caki (Steve Csaki) u uvodu studije *Filozofija vesterna*¹⁸ ističu da je „jedna od junakovih trajnih karakteristika: samoća. Kao što će ljubitelji vesterna potvrditi, junaci ovog žanra su, sem retkih izuzetaka, usamljene figure“¹⁹

¹⁷ „Those descriptions of a world oblivious to human movement, let alone feeling, simply indicate the human condition from a distant view.“

¹⁸ *The Philosophy of the Western*

¹⁹ „one of the hero’s perennial features: solitude. As fans of the western will attest, western heroes are, with rare exception, lone figures.“

(McMahon & Csaki 2010: 3). Iako će Makartijev odnos prema vesternu biće razmatran u zasebnom poglavlju, potrebno je napomenuti da je *pojedinač* termin koji je u ovom kontekstu izabran zbog njegove usamljenosti, a potom i zbog sličnosti koje po pitanju usamljenosti deli sa žanrom kakav je vestern. Usamljenost nije uvek stvar izbora. Tako Džon Vesli Retner ostaje i bez Artura Ounbija (Arthur Ownby) i bez Siltera, i za sebe kaže da su ga svi napustili (TOK, 240).

Kao što odrednica *glavni junak* ne govori dovoljno o Makartijevim protagonistima, tako bi bilo podjednako neprimereno označiti ih kao neku vrstu *antiheroja*. Pogledajmo iz kojih je sve razloga *antiheroj* kao određenje nepodesno u istoj meri u kojoj je to i *glavni junak*. Oba termina su sugestivna, jer čoveka i po pitanju pripovedne perspektive i po pitanju ispravnosti načela kojima se rukovodi u kontinuitetu smeštaju u središte pažnje. *Pojedinač* je umesto *glavnog junaka* i *antijunaka* odabran da bi se ovakvim terminološkim određenjem relativizovale dihotomije protagonista-antagonista i dobro-zlo, jer su one u Makartijevim delima redefinisane, to jest, njihova konvencionalna referentnost se dosledno osporava. Čovek je u Makartijevim delima nepouzdan i kao pripovedač i kao svedok događaja, pa samim tim ni *antijunak* kao odrednica ne odgovara svrsi, jer protagonisti se kreću prostorima u kojima su i moral i sistem vrednosti ljudske ravni izmešteni na samu periferiju zbivanja i poseduju tek sekundaran značaj. Jedno od najvažnijih osobina čoveka kao vrste u Makartijevim delima jeste da je on deo priče koju ne vodi, ne upravlja zbivanjima već naprotiv, ona upravljaju njime. Ako bi on bio klasifikovan kao glavni junak ili antiheroj, bilo bi to povinovanje konvenciji koja je u datom kontekstu necelishodna. Makartijevi protagonisti nisu antiheroji, kao što nisu ni heroji. Prema Vilijamu Branonu (William Brannon), „heroja nema, jer svi su likovi opisani kao ljudi sa nedostacima koji se otiskuju na brojna putovanja, koja se neumitno završavaju neuspehom“²⁰ (Brannon 2003: 21). Tako termin *antiheroj* na više načina navodi na pogrešan trag, pogotovo ako se u sukobu pojedinca sa zajednicom koristi da bi se načela i principi zajednice prikazali kao moralno središte od kojeg se *antiheroj* udaljava. Poglavlja o sukobu i moralnim vrednostima pojedinca takođe ukazuju na stepen moralne poroznosti ljudskog sveta, čije je zajedništvo Makarti prikazao kao opsenu.

²⁰ „No heroes exist since all the characters are depicted as flawed people who pursue multiple journeys that inevitably prove fruitless.“

Prisustvo antiherojskog u kontekstu Makartijeve poetike upućuje na stepen gubitka ljudskosti, psihološku nedorečenost i fizičku nedovršenost čoveka kao vrste, što su samo neke u nizu odlika identiteta koje pojedinca čine nekonvencionalnim. Iako je naveden u vezi sa nedostatkom uvida u psihološka stanja protagonista, motiv neoformljenosti ili nedovršenosti u ovom kontekstu dobija još jednu dimenziju, jer je pojedinac i fizički neoformljen, čime se posredno ukazuje i na nedovršenost njegove ličnosti. Fizička nedovršenost nekad se ispoljava kroz nezrelost, kao kod Kida ili drugih protagonista koji su još uvek adolescenti²¹, a nekada kroz fizičke nedostatke, kao kod Roberta Mekavoja, koji nema nogu, kod dona Alfonse, koja nema prst, ili kroz nedostatak čula, posebno vida i sluha. Zato je motiv slepila u Makartijevim delima tako čest. U romanu *Krvavi meridijan*²² neoformljenost se graniči sa gubitkom prepoznatljivih fizičkih svojstava u obe ravni. Džuel Glenton (Joel Glanton) i pripadnici njegove bande su u pustošima „delovali nematerijalno (...) poput patrole osuđene da jaše po kakvoj drevnoj kletvi“ (BM, 138), dok u čovekovom svetu nemaju čak ni odraz: „iza šanka se protezalo ogledalo, ali je odražavalo samo dim i utvare“ (BM, 294), dok su u romanu *Satri ljudi* svedeni na „bezlične siluete u agoniji“ (S, 219) i „izgnanike lišene telesnosti“ (OD, 237). Jahač kojeg Bili i Bojd sreću u pustinji najpre je ugledao njihove odraze, a njegovim saputnicima se od braće Parham učinilo da su priviđenje (TC, 484).

Termin *antiheroj* stoga je takođe neophodno prilagoditi kontekstu. Uprkos tome što D. Lus tvrdi kako je istinsko zlo u čoveku²³ (Luce 2009: 34), i mada pojedini protagonisti nesumnjivo poseduju odlike autentičnih negativnih junaka, i premda nije sporno da je „zlikovac deo samog junaka“ (Fraj 2007: 248), koliko god da je veliko zlo koje kod njih prepoznajemo, to je zlo ipak samo deo jedne šire ravni u onoj istoj meri u kojoj je i pojedinac koji to zlo nosi u sebi. Čovek i njegovi nedostaci nalaze se na periferiji šireg sveta i većeg zla. U prilog tome govori i činjenica da Makarti ne samo što ne pruža, nego i ne pokušava da ponudi bilo kakvo opravdanje za zlo koje čini pojedinac, nijednom ne interveniše u pokušaju da ljudskom zlu podari smisao osim onog po kojem je ono neotuđivi deo drevnijeg poretka.

²¹ Makartijev pojedinac je često sasvim mlad: Robert Mekavoj ima sedamnaest godina na početku scenarija *Baštovanov sin*, Džon Grejdi Kol u romanu *Svi ti lepi konji* ima šesnaest godina, koliko ima i Bili Parham u romanu *Prelaz*, itd.

²² *Blood Meridian*

²³ „The genuine evil in this environment is revealed to be man...“

Na jednoj strani nalaze se protagonisti koji u sebi nose tek klicu antiherojskog, kao što su na primer Luelin Mos ili Kid²⁴, otac u romanu *Put*, šerif Bel i Džon Grejdi Kol – oni su neka vrsta nesavršenog ili atipičnog junaka koji „u tkanju svog srca nosi oštećenje“²⁵ (BM, 271). Šerif Bel i Ounbi predstavljeni su kao pozitivni protagonisti, čije su mane ispoljene kroz zablude i nesnalaženje vezane za prošlost i sadašnjost sistema u kojem žive. Međutim, u drugoj krajnosti imamo Glentona, čije su „oči u tamnim dupljama bile užarena težišta ubistva“²⁶ (BM, 198), dok je njegova pratnja sastavljena od onih „čiji se um raspao od zlodela u kojima su učestvovali“ (BM, 276) i koji su na ivici da budu čudovišta. Takvi su i nekrofil Lester Balard i ubica i otac novorođenčeta Kala Holm, čija je bliskost zlu neosporna: „uvelom granom iscertavao je u prašini simbole nekog drugog sveta (...) sedeo je na jednom panju na proplanku i neprestano ga tesao nožem (...) on i sekira spojeni u silueti ubice“ (OD, 24, 27). Za razliku od Lestera Balarda, Kala Holm ne izaziva saosećanje, jer čitalac i te kako ima razloga sluti da je ovaj protagonista rodoskrvnik već u fabuli, pre nego što radnja uopšte i počne, kada mu „senka u kojoj stoji plavi stopala kao tamna mrlja“ (OD, 13). Tretman ovako upadljivog zla postaje posebno intrigantan tek kada se uzme u obzir činjenica da su sukobi u koje Kala Holm stupa sa predstavnicima i čuvarima ljudske ravni uzrokovani upravo onim prekršajima koje on nije počinio, odnosno zlom koje mu zajednica uvek iznova greškom pripisuje. Zlo koje potiče iz metafizičke ravni prevazilazi čoveka i u svetu ljudi ne može ni da se pojmi, a kamoli da se kazni. S tim u vezi, antijunak je u uobičajenom smislu određenje koje upućuje na odnos pojedinca prema zajednici, prema čovekovom svetu, ali zlo Kale Holma nije takvo, niti ga zajednica kažnjava zbog toga što je rodoskrvnik i što pokušava da ubije vlastito dete. Do koje mere je čovekovo zlo podređeno opštem poretku prepoznaje se i u slučaju protagoniste kakav je Kenet Retner (Kenneth Rattner), koji je opisan kao entitet spojen sa „tamom najkrajnjom“ (TOK, 25), jer koristi priliku kada se ruši kafana *Zelena mušica*²⁷ da opljačka tela postradalih. U opisu pogubljenja (NCOM, 53) u romanu *Nema zemlje za starce*, doživljaj šerifa Bela očigledno govori u prilog tome da je zlo kakvim ga pojmi čovek nedovoljno da opiše metafizičko zlo, kao što i kazna kakva je pogubljenje predstavlja samo još jednu manifestaciju čovekove kratkovidosti kada je veće zlo u pitanju. Ovakvu nesvakidašnjost Makartijevih protagonista uočio je i Medison S. Bel (Madison

²⁴ U originalnom tekstu *kid* je napisano malim slovom, jer upućuje na bezimenost, ali za potrebe ovog rada ono će biti pisano velikim slovom.

²⁵ Sasvim u skladu s tim, Bili Parham ne prolazi regrutaciju u romanu *Prelaz*, jer ima „šum na srcu“ (TC, 652).

²⁶ Reč je o još jednoj aluziji na Bibliju, (Luka, 11:34).

²⁷ *Green Fly Inn*

Smartt Bell): „Uprkos tome što je roman *Svi ti lepi konji* prvo delo Kormaka Makartija u kojem se javlja pravi, konvencionalan glavni junak, sadržaj je izrazito antiherojski“²⁸ (2000: 9). Iako poseduju pojedinačne osobine antiheroja, protagonisti romana napisanih nakon *Krvavog meridijana* zaista jesu bliži statusu junaka kada se uporede sa protagonistima Apalačkog ciklusa, kod kojih se negativnost ispoljava neposrednije. Nema sumnje da je u tom pogledu M. Bel u pravu, jer Džon Grejdi Kol naspram Kale Holma i Lestera Balarda zaista deluje kao gotovo tipičan književni lik, pogotovo za vestern. Da bi distanca od određenja *junak* i *antijunak* bila potpuna, potrebno je pogledati i kako Makarti pristupa zlu kao temi.

1.1.2. Zlo

„Toliko sam se nagledao ljudske zlobe da ne znam više zašto Bog nije ugasio sunce i otišao.“ (OD, 198)

Nema sumnje da zlo kao tema ima važno mesto u Makartijevim delima, jer na tu činjenicu ukazuju mnogi stručnjaci. D. Kačens (D. Cutchins) tvrdi da se „Makarti u svojim romanima dosledno vraća fenomenu zla“²⁹ (2009: 164). Petra Mandik (Petra Mundik) ne samo što je u tom pogledu još ekslicitnija kada govori o „preokupaciji temom zla“³⁰ (2016: 2), već za roman *Krvavi meridijan* kaže kako „ne uspostavlja dihotomnu opoziciju između prirodnog i moralnog zla, već sugerše da je svako postojanje na ovoj planeti puno nasilja, patnje i brutalnosti“³¹ (2016: 20). Pored toga što je sasvim tačna, ova tvrdnja upućuje na nešto mnogo važnije, na to da je reč o piscu koji centralne teme, samim tim i zlo kao jednu od njih, ne posmatra iz dihotomnih perspektiva. Iako jedan od mogućih pristupa podrazumeva analizu zla i različitih vidova u kojima se ono ispoljava, u ovom segmentu rada o zlu se govori u kontekstu identiteta pojedinca.

U romanu *Svi ti lepi konji* kaže se da je „zlo realna stvar. Kreće se na sopstvenim nogama. Možda će jednog dana doći tebi u posetu. Možda je već došlo“ (APH, 192). Zlo je i u statusu protagoniste, čime je na još jedan način izdvojeno od postojanja isključivo u ljudskoj

²⁸ „Despite the fact that *All the Pretty Horses* is the first Cormac McCarthy novel to feature a proper, conventional hero, the content is very much antiheroic.“

²⁹ „McCarthy consistently returns (...) to questions of evil...“

³⁰ „McCarthy’s writing reveals a preoccupation with evil.“

³¹ „the novel establishes no dichotomous opposition between natural and moral evil, suggesting that the condition of all life on earth is one of violence, suffering, and brutality.“

ravni. Zlo koje potiče od čoveka je odvojeno od univerzalnog zla oličenog u entitetima čije je poreklo izvan čovekovog sveta, kao što su trojica vesnika uništenja iz romana *Tama najkrajnja*³². Zlo je oličeno u protagonistima, ali ne samo u njima: ono je deo krajolika u kojem „živi nešto zlonamerno“ (BM, 111), i u kojima i sunce i zvezde deluju zlokobno.

Zlo prevazilazi i ljudsko pripovedanje, odnosno čoveka kao pripovedača. Nesposobnost pojedinca da sagleda svet oko sebe, pogotovo dogmatičnih pojedinaca kao što su sveštenici, samo je jedan od uzroka njegove nepouzdanosti kao tvorca priče. Samim tim pod sumnju se dovodi i način na koji čovek vidi, doživljava i opisuje zlo. Prema profesoru iz drame *Voz*³³ propoved teško da može i postojati ako u osnovi nema pretpostavku o postojanju zla (TSL, 69).

Ljudsko zlo je za širu stvarnost vezano i svojim poreklom: „U čoveku može postojati izvesno zlo. Ali mi ne mislimo da je to njegovo vlastito zlo. Odakle ga je dobio?“ (BM, 111). Ono prati čoveka od čina stvaranja: „Zlobu ćeš da nađeš kod najsitnije živuljke, ali kad je Bog stvar'o čoveka, đavo mu je bio odma' pored“ (BM, 22). U navedenom citatu prepoznaju se dva značenja: najpre da je zlo poreklom iz ravni izvan ljudske, a potom da mu je značenje odredio sâm čovek u skladu sa vlastitim mitovima, čija referentnost nije dovoljna, o čemu sasvim rečito govori epizoda iz romana *Put* u kojoj se otac seća kako radnici ubijaju zmije, „nemajući leka za zlo već samo za predstavu zla što je sami stvorili“ (TR, 192).

Nije svako zlo svodivo na ljudsku ravan, posebno ne ono koje može da preživi hiljadu godina samo od sebe (BM, 22) i koje prevazilazi sve granice koje je postavio čovek. Uprkos svojim zastrašujućim posledicama, zlo u čoveku je tek čestica. U sceni u kojoj se bori sa Kenetom Retnerom, kod Sildera se javlja „snažna i neporeciva svest o prisustvu zla“ (TOK, 34-35) u Retneru. Dok su članovi Glentonove bande obeleženi ljudskim zlom jer su željni moći, pohlepni i krvožedni, ravan izvan ljudske nastanjuje starije, iskonsko zlo. Karakterizacija pojedinca, pored ostalog, sprovedena je i kroz njegov odnos prema vrstama zla sa kojima se sreće. Kao što ni pojedinac nije isključivo središte narativa već samo deo jedne šire, metafizičke ravni, tako ni zlo u njemu nema centralni položaj jer je ljudsko i deo je većeg zla. Prema

³² *Outer Dark*

³³ *The Sunset Limited*

Džordžu Gileminu (George Guillemin), „zlo (...) izvire iz pastoralnih predela (...) i ruga se svakoj podeli na dobro i zlo (...) zlo ostaje neodređeno i endemsko“³⁴ (2004: 55).

Prisustvo zla ne treba shvatiti kao nagoveštaj tipizirane dihotomije sa dobrim. Kraj romana *Nema zemlje za starce* je u gotovo svim svojim aspektima krajnje nekonvencionalan, a dobro ne pobeđuje zlo jer ne postoji jasna podela na dobro i zlo. Gledano iz perspektive zasnovane na sukobima protagonista i antagonista, stiče se pogrešan utisak da šerif Bel i Čigur napuštaju narativ u vidu neke vrste antiklimaksa, bez konačnog obračuna. Očekivati konačnost ili povoljan ishod u bilo kom od njegovih vidova, pa čak i kroz oružani sukob, značilo bi ograničiti se isključivo na ljudsku ravan. Čovek je deo sveta, a samim tim i njegovo poimanje dobra i zla, kao i njegovo dobro i zlo, samo su deo, nekad sasvim periferan, jedne sveobuhvatnije stvarnosti. Stoga ni narativ nije usmeren na to da dobro i zlo prikaže iz perspektive čoveka i da se iz tog ugla njima podari opravdanje ili podrška, već nešto sasvim drugo – da se ukaže na ljudsku ograničenost.

1.2. Nesvodivost protagonista na ljudsku ravan

Prethodno navedene nekonvencionalnosti samo su uvod u još jednu, podjednako važnu, a to je da pojedinac otiskivanjem na put napušta ljudsku ravan i prelazi u domen u kojem on dobija šire značenje. Ljudska ravan je zapravo predstavljena samo kao deo jedne veće stvarnosti, a principi otelotvoreni u prirodi stariji su i sveobuhvatniji od onih u čovekovom svetu. Izmeštanjem pojedinca iz ljudske ravni menja se i njegov status, u smislu da ga više ne definišu ni društveni položaj niti sredina iz koje potiče, a pogotovo ne nacionalna pripadnost, jer heroja, po rečima Džozefa Kembela, predstavljaju „muškarac ili žena koji su u stanju da se izbore sa svojim ličnim i lokalnim istorijskim ograničenjima i poprime opštevažeće, normalne ljudske odlike“ (2004: 31). Beli profesor u drami *Voz* svom crnom sagovorniku kaže to isto, samo drugim rečima: „Onaj ko radi samo ono što se od njega očekuje nikada neće biti heroj“ (TSL, 4).

Iako pojedinac postaje *svako* kada prevaziđe vlastitu lokalnost u vremenu i u prostoru, njegov prvobitni identitet, onaj koji počiva u čovekovom svetu, nastavlja da utiče na njega i nakon otiskivanja na put, kada sreće protagoniste čija je pripadnost metafizičkoj ravni očigledna.

³⁴ „The evil irrupting from within the pastoral world of *Outer Dark* mocks the very distinction between good and evil (...) the sense of evil remains vague and endemic.“

Dok pojedinac poseduje početno utemeljenje u ljudskoj ravni, alegorični likovi kao što su Čigur, sudija Holden, koji je „izdvojen iz tog ništavila“ (BM, 117), i trojica vesnika smrti iz romana *Tama najkrajnja*, koji za sebe kažu kako ih „ništa ne vezuje za ovu stvarnost“ (OD, 241), pripadaju nekom drugom svetu. Oni su za ljudsku ravan vezani samo posredno, i upravo zato ispoljavaju naizgled nespojive osobine: donosioci uništenja koje Kala Holm sreće na granici svetova istovremeno su i „sablasi“ i „opipljivi kao kamen“ (OD, 239), kao što je sudija Holden „čovjek kao i drugi“, ali je istovremeno i „teški duh“ (BM, 91). Na isti način Čigur i Holden su ujedno i neverovatni i ubedljivi, odnosno, čitalac pred sobom ima likove čije postojanje sasvim izvesno izgleda nemoguće, ali koji su predstavljeni tako uverljivo da deluju realno koliko i nestvarno. Ovakve protagoniste pojedinac sreće u izrazito alegoričnim predelima, koji su im saobrazni po tome što istovremeno sadrže odlike kako realnog tako i izrazito nerealnog, kao u sceni u kojoj se Glentonova banda prvi put sreće sa sudijom Holdenom u podnožju vulkana i u potpuno nestvarnim okolnostima. Holden i Čigur deluju nedokučivo svakome ko bi ih tumačio u ljudskoj ravni, jer im je značenje u toj ravni samo nagovešteno: njihovim doslovnim svođenjem na status ljudskih protagonista oni bi se spustili na ljudsku ravan i time neumitno obezvređili. Reč je o delima u kojima je teško orjentisati se prema njihovoj krajnje svedenoj radnji, dok njihove protagoniste treba posmatrati kao alegorije, to jest, personifikacije ili otelotvorenja kompleksnih ideja ili načela. Alegoričnost protagonista nadovezuje se i na alegoričnost prostora, koji je takođe lišen obeležja lokalnog ili nacionalnog, a mitologizacije pojedinca, prostora i vremena teku naporedo. Važnost alegorije u Makartijevim delima prepoznali su mnogi stručnjaci. Za Džona Vanderhajda (John Vanderheide) „estetska i idejna konzistentnost kompletnog Makartijevog opusa proizlazi iz rigorozno razvijane, a ipak diskretno primenjivane alegorijske perspektive“³⁵ (2009: 32). Prema istom autoru, „moglo bi se reći da su mimetički principi na površini, ali da je infrastruktura sva sazdana od alegorije“³⁶ (2008: 107). U tom pogledu, vreme se tretira na isti način kao i pojedinac i prostor. Samim tim što je radnja u drugom planu, jači je utisak bezvremenosti, a samim tim i trajnosti likova, jer se ne insistira na događajima već na principima koje protagonisti oličavaju.

1.3. Izostanak konkretnog identiteta – pojedinac kao *svako*

³⁵ „The aesthetic and ideational consistency of McCarthy’s entire output follows from a rigorously developed, yet discretely deployed allegorical outlook.“

³⁶ „One could say that on the surface, the mimetic principle takes pride of place, but the infrastructure is all allegory.“

„Šta je tačno za jednog čoveka, reče sudija, tačno je za mnoge.“ (BM, 103)

Pojedinac poseduje status *svakog čoveka*. On ne samo što se ne nalazi uvek u prvom planu pripovedanja, već je i lišen konkretnog identiteta. Kao i vatra, pojedinac postaje „prvi što je bio i poslednji što će biti“ (BM, 223), dakle *svako*, u smislu *svaki* čovek. Bili Parham u samoj završnici romana *Gradovi u ravni* sebe opisuje na sledeći način: „Ja nisam ono što misliš da jesam. Ja nisam ništa“ (CoP, 1037). U romanu *Krvavi meridijan* „svaki čovek obitava u svakom drugom“ (BM, 129), a Kid je još neoformljeni četrnaestogodišnjak koji je i po izgledu lišen prepoznatljivih svojstava, „kao krojačka lutka“ (BM, 155). Kada sudiji Holdenu kaže „Ti nisi ništa“, odgovor koji dobija je: „Govoriš veću istinu nego što si svestan“ (BM, 299). Uprkos razlikama koje između protagonista postoje, njihov status *svakoga* ponavlja se gotovo bez izuzetka: Lester Balard je „svako od nas, božije dete“ (CoG, 6), Satri je „sin milosrđa“ (S, 519), za koga su „sve duše jedna duša“ (S, 499) a „jedan čovek kao svi ljudi“ (S, 508). Kala Holm „nije ništa, ne zna ništa, nema ništa“ (OD, 242), a Robert Mekavoj nije ni bolji ni gori od bilo koga drugog (TGS, 67). O njemu znamo veoma malo, a posebno ne saznajemo detalje vezane za njegovu istoriju. On se „ne razlikuje od ostalih“ (OD, 244), a D. Lus za Kalu Holma tvrdi da je *everyman*, dakle, *svako* (Luce 2009: 79). U romanu *Prelaz*³⁷ pominje se „priča o usamljenom čoveku koji predstavlja sve ljude“ (TC, 700). Upitan da li je doktor, otac u romanu *Put* odgovara da je „ništa“ (TR, 66), a kada ih Ilaj pita „Šta ste vi?“, otac i sin „nemaju kako da odgovore na ovo pitanje“ (TR, 165). Lovokradica u romanu *Satri* ne pita istoimenog protagonistu „Ko si ti“, već „Šta si ti?“ (S, 347). Kada Bili Parham pita starca koji mu prepričava svoj san da li je to bio on u snu, ovaj mu odgovara: „To nisam bio ja. Podsećam te na moj argument o zajedničkim istorijama“ (CoP, 1022), a za čoveka u snu kaže kako je „njegova istorija ista kao moja ili tvoja“ (CoP, 1030). Džon Grejdi je već na samom početku romana *Svi ti lepi konji*, u hodniku sa portretima, označen kao prvi i poslednji, kao nastavljajući niza pustolova. Jedna od naznaka da je Luelin Mos takođe *svaki čovek* jeste i broj hotelske sobe u kojoj ga ubijaju članovi kartela – 117. Naime, u knjizi Otkrivenja 1:17 stoji: „Ja sam prvi i poslednji“.

Pojedinac je *svako* u obe ravni, u onoj koja za nas predstavlja prividnu realnost, ali i u snovima, vizijama i sećanjima. On gotovo po pravilu sadrži upravo navedeno određenje da je univerzalan i svestremen nosilac sudbine i apsolutnih načela sa kojima se izjednačava nakon

³⁷ *The Crossing*

izmeštanja iz ljudske ravni: „Govorio si mi da principi mogu biti samo apsolutni inače nisu principi“ (TS, 124). Samim tim „put koji odabere jedan od nas postaje put svih drugih. Nema odvojenih putovanja, jer nema ni izdvojenih ljudi koji bi se na njih otisnuli. Svi su ljudi jedan“ (TC, 465). Ono što važi za pojedinca, važi i za priču o njemu, jer „pravilno saslušane, sve su priče kao jedna“ (TC, 452). Makartijevi protagonisti su „poput bića iščaranih iz čistog kamena, ostavljenih bez imena, stopljeni s prikazama samih sebe da lutaju halapljivi i ukleti i nemi (...) po okrutnim pustošima u vremenu pre nego što su imena postojala i kad je svako bio sve“ (BM, 158).

1.3.1. Izostanak imena

„Da li će bezimenost u kojoj sve nestaje progutati i nas?“ (TS, 104)

Nedorečenost identiteta pojedinca iskazuje se podjednako kroz imena i njihovu simboliku, kao i kroz izostanak imena. Poput svih drugih ključnih motiva u Makartijevim delima, ni uskraćivanje imena likovima nikad se ne sprovodi uvek na samo jedan način. Tako, na primer, roman *Čuvar voćnjaka* otvara opis Keneta Retnera, protagoniste čije ime nam se otkriva tek pred Retnerovu smrt. Sasvim slično tome, Vilijam Čejfi (William Chaffee) je u okviru odeljka *dramatis personae* scenarija *Baštovanov sin*³⁸ naveden kao „Mladi čovek“, i na samom početku ostaje bez imena, koje saznajemo tek u poslednjoj sceni dela, kada dolazi u posetu Marti Mekavoj. Ako izuzmemo *dramatis personae*, ime Roberta Mekavoja takođe saznajemo tek uveliko nakon početka, delom i zbog toga što ga drugi protagonisti, kao na primer gospođa Greg (Gregg), oslovljavaju sa „dečko“. *Tama najkrajnja* počinje pokušajem ubistva još neimenovanog deteta, protagoniste bez identiteta, koje je za majku „bezimen teret u stomaku“ (OD, 5) u podjednako nesagledivoj realnosti u kojoj „imena umiru sa onima koji su ih dali“ (OD, 244). U poslednjem susretu sa tajanstvenom trojkom, Kala Holm za svoje dete kaže „Ne treba sve da ima ime“ (OD, 181). Ono ostaje bez imena i pôla sve do kraja romana, dok ime njegovog oca saznajemo nakon nekoliko uvodnih scena, kada Rinti Holm naziva svog brata po imenu. Kada Kala Holm predstavniku vlasti u sceni hapšenja kaže kako se zove, ne samo što ga pitaju da li je Indijanac, već ne umeju ni ime da mu napišu. K. Volš (K. Walsh) ispravno je primetio da „na svom najfundamentalnijem nivou, imena ukazuju na to šta neko ili nešto jeste, kome pripada, a

³⁸ *The Gardener's Son*

možda čak i odakle dolazi“³⁹ (Walsh 2009: 111). Tipično za Makartija, ne samo što imena likova saznajemo kasno, već i drugi važni detalji vezani za identitet pojedinca u početku ostaju skriveni. Satrijevo ime, Kornelijus, saznajemo uveliko nakon početka, kada on dolazi da poseti Džimija, dok „na vratima u dnu hodnika gde je nekad živeo nema imena“ (S, 488). Starac koga čovek i dečak sreću u romanu *Put* ovako govori o svom imenu: „Ne bih smeo da vam poverim svoje ime. Mogli biste da uradite nešto s njim. Neću da iko priča o meni (...) Ja bih mogao da budem bilo ko“ (TR, 175).

Na svom putu u nepoznatno pojedinac prelazi u ravan izvan ljudske, a pri tom prelasku menjaju se njegov status i njegovo ime. Tako se način na koji glavnog protagonistu oslovljavaju u romanu *Satri* menja u zavisnosti od toga sa koje strane granice svetova se nalazi, to jest ujak Džon mu se obraća sa Badi (Buddy), majka ga zove Badiboj (Buddy Boy), drugovi Jangblad (Youngblood): „Kao što i njegovo ime ukazuje, njegova je priroda izmešana od gareži i drveta“⁴⁰ (Luce 2009: 269). Različita imena kojim protagonisti nazivaju Satrija, posebno u kontrastu sa imenom koje ima, govore nam ne samo o tome kako ga oni doživljavaju, već posredno osporava ovakav njihov doživljaj. Bendžamina Telfera niko ne zove po imenu. Tako je za očevu ljubavnicu, Meri Viver (Mary Weaver), on „dete“ (TS, 106). Za glavnog protagonistu romana *Svi ti lepi konji* se kaže: „Prezime Grejdi sahranjeno je s tim starcem onog dana kad je severac isprevrtao poljske stolice po uveloj travi groblja. Dečak se prezivao Kol“ (APH, 7). Kada dečak u romanu *Put* ugleda nepoznatog čoveka, on pita oca „Ko je to?“, a otac mu odgovara: „Ne znam. Ko je iko?“ (TR, 50).

Ime poseduje naročitu težinu u slučaju onih protagonista za koje od početka i s puno razloga slutimo da ne pripadaju čovekovom svetu, pa je tako Holden sudija, naravno u sasvim specifičnom kontekstu. On je podjednako nekodučiv u obe ravni, ali njegovu funkciju sudije posebno je teško odrediti po merilima kakva se koriste u čovekovom svetu. Upravo zato se članovi Glentonove bande pitaju „Šta on sudi?“ (BM, 124). Čigur je u tom pogledu još dvosmisleniji. Alegoričnost likova i na ovaj način dospeva u prvi plan, i protagonisti upravo iz ovog razloga često ili nemaju imena, ili su ta imena u funkciji simbola ili nagoveštaja njihove

³⁹ „At their most fundamental level, names give an indication of what something or someone is, who they belong to, and perhaps even where they came from...“

⁴⁰ „His name suggests his mingled nature, soot and tree...“

prirode, stupnja razvoja, jer oličavaju status pre nego konkretnu ličnost⁴¹. Identitet ne počiva na osnovama koje je stvorio ili imenovao čovek, jer se u ljudskoj ravni sve zasniva na funkcijama, a ne na imenima.

1.3.2. Funkcija umesto imena

Sukob identiteta koji pojedinac poseduje u ljudskoj ravni i izvan nje posebno se jasno uočava u onim scenama u kojima on stupa u interakciju sa predstavnicima zakona, sa kontrolorima, čuvarima i ideolozima čovekovog sveta. Bili Parham u romanu *Prelaz*, Džon Grejdi Kol u romanu *Svi ti lepi konji* ili Luelin Mos u romanu *Nema zemlje za starce* nemaju lična dokumenta dok ih ispituju vlasti koje su deo čovekovog sveta, dakle, pojedinac u ljudskoj ravni poseduje drugačiji identitet. Tipičan predstavnik čovekovog sveta je usredsređen na funkcije i odražava hijerarhiju koja ne važi u drugim ravnima. Obezvređenost ovih funkcija ispoljava se i kroz činjenicu da su mnoge od njih zapravo lažne: kapetan Vajt (White) je samozvani kapetan, Glenton nije pravi oficir, kao ni Kenet Retner, niti je meksički predstavnik zakona ono za šta se izdaje: „Kapetan. Ili šta je već bio. Takve tamo zovu madrina. Nije čak ni pravi službenik zakona“ (APH, 289). Džejsma Grega (James Gregg) njegovi zaposleni takođe oslovljavaju sa „kapetane“ (TGS, 63), dakle, čin je i u ovom slučaju podjednako lažan. Posebno neodređen predstavnik vlasti je čovek kojem odvođe Kalu Holma nakon što je prespavao noć u tuđoj kući.

U čovekovom svetu funkcija je surogat identiteta i postoji umesto imena, od kojeg je važniji društveni status. Upravo stoga je posebno oštar onaj kontrast koji postoji između pojedinca, skrajnutog na margine, i elitnog dela ljudske ravni, koji najčešće ili ne vidimo ili je prikazan posredno. Tako je, na primer, u romanu *Svi ti lepi konji* pomenuti kontrast posebno snažno izražen na primeru imanja *Prečista Gospa*, na kojem porodica Roča (Rocha) živi u izobilju, i seljaka koji tavoru u najgorem siromaštvu, dok je u romanu *Satri* otac istoimenog protagoniste pripadnik društvene elite o kojoj ne znamo ništa. U ovom potonjem delu jedan od predstavnika zakona obraća se glavnom protagonisti sledećim rečima: „Čovek živi svoj život (...) bilo da je šerif u malom gradu ili predsednik države ili klošar“ (S, 190). Način na koji se uspostavlja identitet koji pojedinac poseduje u ljudskoj ravni prepoznaje se na primeru Todvajna

⁴¹ Rolins u jednom trenutku Džimija Blevinsa (Jimmy Blevins) zove Blivet, što je „žargonski izraz za (...) neprijatan i teško rešiv problem“ (APH, 47)

(Toadvine) iz romana *Krvavi meridijan*: „Glava mu je bila čudno uska (...) Na čelu je imao žigosana slova HT, a ispod njih, gotovo između očiju, slovo F, i te oznake su bile iskošene i drečave kao da su žig držali predugo. Kad se okrenuo (...) mali je opazio da (...) nema uši“ (BM, 14). Slova HT znače *Horse Thief*, dakle Todvajn je kradljivac konja, određuje ga funkcija. Uši nema jer je u vremenu u kojem se *Krvavi meridijan* dešava odsecanje ušiju bilo jedan od uobičajenih načina kažnjavanja za kriminalce, što nam govori i slovo F: *felon*, ili prestupnik. U scenariju *Pravni savetnik* centralni protagonist nema ime, već je nazvan po funkciji kroz koju se ispoljava barem dvostruko značenje: on je najpre pravni *savetnik*, a potom i predstavnik i deo ideologije čovekovog sveta i zakona ljudske ravni. Stoga je i njegov meksički kolega ujedno i njegov jezički ekvivalent, jer nije *pravni savetnik* nego *abogado*, to jest, advokat.

Na svom putu kroz metafizičku ravan, pojedinac prolazi određene faze, a prostor kojim je okružen i protagonisti koje sreće saobrazni su tim fazama i upravo njih odražavaju. Stoga treba ukazati na važnu konstataciju Džordža Gilemina da su „protagonisti Makartijevih romana pre tipovi nego realistično razvijeni likovi“⁴² (2004: 25), pri čemu Dž. Gilemin pod tipom protagoniste ne misli na književne arhetipove junaka i antijunaka. Pojedince treba tumačiti prema pomenutim fazama, koje se nekad odnose na uzrast – Kid u *Krvavom meridijanu* počinje kao *dete*, tokom adolescencije on je *Mali*, a pripovedač ga naziva odraslim *čovekom* tek u samoj završnici romana, kada ga sudija Holden ubija – a nekad na status, kao što je Holden sudija, a glavni protagonisti romana *Put* su otac i sin.

Pripadnici čovekovog sveta predstavljaju funkcije pre nego definisane likove: oni su sveštenici ili raspopi, šerifi, advokati, sudije⁴³, likvidatori (NCOM, 135)⁴⁴, beskućnici, glumci, kasapi, strvoderi (BM, 43), kavgadžije⁴⁵, posrednici⁴⁶, savetnici⁴⁷, prostitutke, čistači cipela, vlastelini⁴⁸, kotlokrpe⁴⁹, verski fanatici⁵⁰, regrutni oficiri (BM, 32)⁵¹, goniči stoke⁵², radio-

⁴² „McCarthy’s figures are types more than realistically developed characters.“

⁴³ Sudiji iz romana *Svi ti lepi konji* takođe ne znamo ime.

⁴⁴ Luelin Mos tako naziva Karsona Velsa u romanu *Nema zemlje za starce*.

⁴⁵ U romanu *Svi ti lepi konji* reč „cuchillero“ je prevedena kao „kavgadžija“.

⁴⁶ „Alcahuete“ na španskom znači „posrednik“ u romanu *Gradovi u ravni*.

⁴⁷ „Trujaman“ je termin kojim Bili Parhama oslovljavaju u sceni kada dolazi da kupi Magdalenu, a jedno od značenja je savetnik ili prevodilac.

⁴⁸ U originalu romana *Tama najkrajnja* on je *squire*.

⁴⁹ „Tinker“ u romanu *Tama najkrajnja*.

⁵⁰ U romanu *Dete božije* pominju se dve grupe zavađenih fanatika, Belih kapa (Whitecaps) i Plavih kljunova (Bluebills), organizacija nalik Kju-kluks-klanu.

evanđelisti. U sceni dvoboja u romanu *Gradovi u ravni* Eduardo naziva Džon Grejdi Kola udvaračem i proscem, što je podjednako neprimereno kao i bilo koja druga od pomenutih funkcija, jer se značenja koja tim dvema rečima pripisuju dvojica učesnika dvoboja znatno razlikuju. Identitet ovih ljudi zasnovan je na ulogama koje imaju u čovekovom svetu, i jasno je da u Makartijevim mitološkim obrascima ovakvi protagonisti mogu da imaju samo sporedne uloge. Pojedinaac ulazi u sukob sa njima jer nema funkciju: za razliku od Džon Grejdi Kola, protagonisti sa kojima stupa u kontakt – kao što su Alehandra Roča (Alejandra Rocha), Alfonsa i Hektor Roča (Hector Rocha) – imaju jasno utvrđen status u svom svetu. Međutim, prelaskom u ravan izvan ljudske menjaju se i funkcije, tako da se umesto šerifa, oficira, službenika i carinika, koji predstavljaju striktno čovekov svet u svim njegovim ograničenjima, pojavljuju pustinjaci (BM, 18), odmetnici⁵³, lovci, hodočasnici (BM, 8), tragači (APH, 11), sudije i putujuće družine glumaca, proroka i pokajnika (TCS, 19). Funkcije se u ravni izvan ljudske bitno razlikuju. Posebno dobar primer predstavljaju dvojica sagovornika u drami *Voz*. U okvirima ljudske ravni, njihov status deluje jasno: jedan je profesor, drugi bivši robijaš. Međutim, u teško spoznatljivim predelima kroz koje ih vodi njihov dijalog, prvi je predstavljen kao onaj koji sumnja, *doubter*, a drugi kao propovednik i onaj koji postavlja pitanja (TSL, 67). To još nije sve, jer profesor je u više navrata opisan, manje ili više posredno, kao pali anđeo. U sceni u kojoj oblači jaknu, ovaj status nagovešten je time što je jakna crna, kao neka vrsta krila, a profesor je prilikom prvog pokušaja da ode oblači u širokom zamahu u kojem obe ruke istovremeno uvlači u rukave (TSL, 6), kao da hoće da odleti. Povrh toga, crni propovednik mu u jednom trenutku kaže: „Sediš za mojim stolom mrtav za boga kao što su pali anđeli“ (TSL, 71). Ovakav status daleko je od načina na koji obojicu protagonista sagledavamo isključivo na osnovu statusa koji imaju u ljudskoj ravni. U *Krvavom meridijanu* hodočasnici su ljudi koji traže boga ili neki viši smisao, ali završavaju kao žrtve masakra. U romanu *Put* par glavnih protagonista predstavljeni su nam kao neka vrsta hodočasnika već od sna kojim roman počinje. Gledano iz ravni čovekovog sveta oni pokušavaju da prežive, ali gledano iz šire perspektive, cilj njihovog traganja je ljudskost. Međutim, u oba prethodna slučaja radi se o odrednici koja direktno ukazuje na putovanje. Sasvim u skladu s tim, najstariji član porodice Telfer je zidar, što je određenje koje mu pripisuje

⁵¹ Čovek sa kojim se Kid sreće u uvodnim poglavljima romana *Krvavi meridijan* i koji ga, uslovno rečeno, regrutuje za paravojsku kapetana Vajta.

⁵² U originalu romana *Svi ti lepi konji* oni se zovu *vaqueros*.

⁵³ Kao odmetnici u više navrata pominju se Mos i čistač cipela iz romana *Gradovi u ravni*.

ljudska ravan. Ali starac svoju struku nikada ne naziva zidarstvom, već kaže da mu je to „zandat“ (TS, 96), što tu struku izdvaja iz ljudske ravni i daje joj dublje značenje. On za sebe kaže da je *journeyman*, što je status koji upućuje na zanatliju koji je plaćen po danu posla. Tako je u okrivima referentnih vrednosti kakve vladaju čovekovim svetom on zidar, ali izvan tog sveta njegov status označen je terminom *journeyman*, dakle, on je takođe vrsta putnika.

1.3.3. Lovac kao status

Povezanost pojedinca sa onostranim diskretno je nagoveštena još dok je on u ljudskoj ravni. Već u prvoj sceni u kojoj se pojavljuje, Luelin Mos je prikazan kao lovac, što je status koji u sebi očigledno sadrži svojstva primordijalnog. Mos je samim tim *svaki* čovek koji lovi: „Na stenama je bilo piktograma urezanih pre možda hiljadu godina. Crteži ljudi koji su bili lovci kao i on“ (NCOM, 8). Mos je u ulozi lovca čiji plen ne bi trebalo da bude torba s novcem, jer je ona odraz ljudskih vrednosti, a činjenica da je u ljudskoj stvarnosti on u sasvim drugačijem statusu, da je zavarivač, samo dodatno ističe kontrast statusa u dve ravni i sponu koju lovac poseduje sa prirodom. Sličan postupak postoji i u *Krvavom meridijanu*: „na stenama iznad njih urezani piktografi konja, pume, kornjače“ (BM, 127). Bili Parham prikazan je kao lovac u oba romana Granične trilogije u kojima se pojavljuje: u romanu *Prelaz* lovi lukom i strelom, i tom prilikom ugleda piktogram: „Drevni petroglifi na stenju predstavljali su ljude i životinje i sunca i mesece (...) koji kao da su bili bez ikakvog referenta u ovom svetu, mada su ga nekad možda i imali“ (TC, 443); u romanu *Gradovi u ravni* oko njega su „drevni piktogrami među stenjem, urezane figure životinja i meseca i ljudi i izgubljeni hijeroglifi čije značenje niko ne može znati“ (CoP, 792), a „ispod piktograma lovaca i šamana, logorskih vatri i pustinjaških ovaca na graničnim stenama, sve to uklesano u kamen pre hiljadu i više godina“ (CoP, 909). Satri je neka vrsta lovca na praistorijski riblji svet u opustošenoj reci Tenesi sve do poslednjeg pasusa romana: „negde u sivoj šumi pored reke je lovac“ (S, 568). Iako donekle parodiran, Džon Vesli Retner je takođe traper. Neodvojan od puške, Lester Balard kreće se poput lovca kroz šumu, pored „oborenih monolita između drveća i puzavica kao tragova neke iščezle ljudske rase“ (CoG, 26).

Ipak, čak ni u statusu lovca čoveku nije data prednost u odnosu na životinju. Vučica u romanu *Prelaz* upućuje na drevno dvojstvo lovca i plena, a samim tim i života i smrti. Njenim dolaskom u prvi plan ističu se upravo razlike dva sveta: suprotno veštom i lukavom plenu na koji su navikli lovci kakva je vučica, ona po prelasku u ljudsku ravan zatiče samo tupe krave i obilje

prepreka koje je postavio čovek a ne priroda, kao što su ograde, žice, stubovi, asfaltirani putevi i pruge. Gotovo identičan motiv postoji na početku romana *Nema zemlje za starce*, u sceni u kojoj Čigur pri ulasku u ljudsku ravan ubija najpre čuvara te ravni, Lamarovog zamenika Haskinsa, a potom i Bila Virika (Bill Wyrick), pneumatskim pištoljem na vazdušni pritisak, čime svodi svoju žrtvu na životinju, na lak plen – ubija ga kao egzekutor a ne lovac, kao što vučica ne lovi krave već ih istrebljuje. Ovakav smisao posebno je istaknut kroz Čigurovo oružje, pištolj koji se i koristi u klanicama. Malkina iz scenarija *Pravni savetnik* je i po imenu i po svojoj funkciji između lovca i egzekutora. Ne samo što je nazvana po životinji koja lovi miševе, već i na vratu ima tetovažu mačke, a vreme provodi u društvu dva geparda. Za lovca ona kaže sledeće: „Lovac u srcu nosi čistotu koja ne postoji nigde drugde. Po meni, lovca ne određuje toliko ono što se oko njega dešava koliko ono što je izbegao da postane“ (TCS, 183). Drugim rečima, identitet lovca pogotovo se ispoljava kroz kontrast, ne toliko sa plenom, već više sa običnim ljudima, jer upravo je ta običnost ono što je lovac po Malkini uspeo da izbegne.

1.4. Tipovi protagonista u metafizičkoj ravni

U metafizičkoj ravni uočava se prisustvo entiteta čije je utemeljenje u čovekovom svetu tek posredno, jer status protagoniste kod Makartija nije rezervisan isključivo za čoveka već i za otelotvorenja principa i simbole kao što su lovac, životinja, vatra, voda, smrt i grad. Prisustvo smrti kao jednog od protagonista i njena blizina jasno se osećaju u Makartijevim delima. Upravo zbog toga što je u romanu *Satri* smrt centralna tema, ona je ujedno i jedan od likova koji pohode košmare i vizije, „bleda figura čiji hirurzi slobodno hodaju svetom poput vas ili mene“ (S, 109). Putnik nije ni centralni niti jedini protagonista Makartijevih mitskih prostora, jer „oni koji putuju po pustinjskim krajevima zbilja se sreću s bićima koja nadilaze svaki opis“ (BM, 255). Kada Tobin u *Krvavom meridijanu* kaže Kidu da „bog progovara iz najmanjih stvorova“ (BM, 115), on je u pravu, s tim da je Tobinova perspektiva, kao bivšeg sveštenika, svedena na hrišćansku referentnost, po kojoj je bog izvor ustrojstva sveta. Drugim rečima, Tobin je svestan onostranog porekla entiteta o kojima govori, ali je dogmatičan i tumači ih iz perspektive referentnosti čija je vrednost u Makartijevim delima dosledno osporavana. Centralne teme i motivi Makartijeve poetike nisu prikazani isključivo kroz sudbine pojedinaca već, kao u slučaju romana *Čuvar voćnjaka* i *Satri*, čitavih gradova poput Noksvila, koji predstavlja odraz čovekovog sveta, i stoga ima važnu ulogu uporedo sa svim ostalim, pa i ljudskim protagonistima. Status koji Makarti

dodeljuje čoveku može se naslutiti već po prirodi entiteta sa kojima čovek deli stvarnost, zbog čega će u nastavku o tim entitetima i njihovim najupečatljivijim predstavnicima biti više reči.

1.4.1. Vuk

„...stare ceremonije, stari protokoli...“ (TC, 331)

Životinja u metafizičkoj ravni predstavlja lovca, i kao simbol slobode ona je lišena upravo onih fizičkih svojstava koja su tipična za ljudsku ravan: tako se jastrebovi „ustreme na plen iz pravca suprotno od sunca. Kao da su bez senke“ (NCOM, 37), a vukovi se u *Krvavom meridijanu* „šunjaju oko dovratka i rastapaju se u magli po ulicama“ (BM, 59), nečujni „kao da su od dima“ (BM, 120). U romanu *Prelaz*, u ulozi protagoniste javlja se vučica, koju Bili Parham uspeva da uhvati tek kada postavi zamku u vatru, odnosno u zgarište ugasle vatre kao neku vrstu praga onostranog. Vuk deli brojne sličnosti u pogledu statusa sa vatrom i vodom, jer pripadaju istoj ravni i vezuje ih ista nedokučivost. Poput vatre i vode, i „vuk je stvoren kao što je i svet stvoren“ (TC, 353). U istom romanu, na gotovo identičan način opisani su srna i lane, „kao stvorenja pobačena iz potpuno drugog sveta“ (TC, 332). Za vukove se kaže „da su delovali kao da pripadaju nekom drugom svetu“ (TC, 310). Kada Bili Parham razmišlja o vukovima, on ih vidi kako „jure u belini tog visokog sveta, savršenog za njihovu svrhu, kao da ih je neko pitao za savet tokom njegovog stvaranja“ (TC, 338). Oboje su lovci, svako u svojoj ravni, ali ponovo nema sumnje koja ravan je *visoka*, zagonetnija:

Rekao je da je vuk stvorenje višeg reda i da zna ono što čovek ne zna (...) ljudi vide (...) samo dela vlastitih ruku ili samo ono čemu daju ime i što u govoru razmenjuju, onaj međusvet za njih je nevidljiv. (TC, 353)

U upravo navedenom odlomku jasno se prepoznaje mesto koje je čoveku namenjeno u drevnom poretku koji, kao ni entitete koji ga nastanjuju, čovek ne može da shvati, pogotovo ne služeći se sistemom znakova vlastite ravni:

Vuka je nemoguće spoznati, a ono što uhvatimo u zamku samo su zubi i krzno. Nema tog čoveka koji može da pojmi šta je pravi vuk. Vuk ili ono što vuk zna. To je isto kao da pitamo šta kamenje zna. Ili drveće. Ili svet. (TC, 352)

Životinje su u statusu protagonista i posredno, posredstvom određenih sličnosti koje dele sa čovekom. Uz lik Luelina Mosa često se pominje jedna ptica: „jastreb-ribolovac prolete nad jezerom“ (NCOM, 29, 76). U romanu *Satri* jedne do drugih zatičemo gotovo identično opisane „pse i izgladnele skitnice“ (S, 163).

1.4.2. Vatra i voda

„Jer dva zla učini moj narod: ostaviše mene, izvor žive vode, i iskopaše sebi studence, studence isprovaljivane, koji ne mogu da drže vode.“ (Isaija, 2:13)

Vatra je obeležje trajnog, a njena alegoričnost se ogleda i u tome što se pojedinačno predstavlja kao opšte – kao što je pojedinac *svako*, na taj isti način i „vatra predstavlja sve vatre, i prvu što je bila i poslednju što će biti“ (BM, 223). U ravni izvan ljudske, ona se nalazi u statusu entiteta sa kojima čovek deli drevni poredak:

Plamen se ljuljao na vetru, žar se raspaljivao i tamneo (...) kao srčano bilo nekog živog stvora rasporenog na tlu pred njima, posmatrali su vatru koja ipak u sebi sadrži nešto od samih ljudi, pošto su inače bez toga ništavniji, odvojeni od svog porekla, izgnanici. (BM, 223)

Vatra je jedan od stalnih saputnika Glentonove bande, posebno kada je „bleštavo besnela kao živi stvor (...) činilo se da ta vatra menja svoj položaj, čas je ovde, čas tamo, povlačila se, ili neobjašnjivo pomerala“ (BM, 92, 112). S obzirom na to da ne pripada isključivo ljudskoj ravni, vatra poprima i ukazuje na svojstva onostranog, koja je iz te ravni izdvajaju. Ona podjednako prožima čoveka, prirodu i mitske protagoniste, bilo da je u pitanju „usamljeno drvo zapaljeno u pustinji“ (BM, 281), vuci koji love antilope, čiji se „dah blede pušio na hladnoći kao da je u njima gorela neka vatra“ (TC, 310), ptice koje „u gnezdištima liče na sveće u mahovini“ (BM, 9) ili entiteti koje je još teže svrstati, jer ili su „u izgnanstvu od ljudskih vatri“ (BM, 195) ili su kao sudija Holden, koji je „kročio kroz vatru, a plamen ga je uzdigao kao da su na neki način od istog elementa“ (BM, 91). Trojicu vesnika smrti iz romana *Tama najkrajnja* Kala Holm redovno sreće pored vatre, i jedan od njih mu kaže: „Volim dobru vatru. Nikad se ne zna šta nas sve čeka“ (OD, 241).

Pojedinac deli pripovedni prostor ne samo sa predelima kroz koje se kreće, već i sa protagonistima koji ne pripadaju u potpunosti svetu ljudi, što je samo još jedan od razloga zbog kojih ustaljeni terminološki orijentiri kao što je *glavni junak* deluju neubedljivo. Čovek ne upravlja zbivanjima ni u vlastitom svetu, a pogotovo ne u prirodi. Umesto toga, čovekovom sudbinom upravljaju teško opisive sile koje on u svojoj kratkovidosti tumači samo po odlikama koje one poseduju u ljudskoj ravni. Težište narativa ravnomerno je raspoređeno na prostor, simbole i raznovrsne individualizovane aktere, od kojih je čovek samo jedan:

U neutralnoj surovosti tog terena, svim pojavama zaveštana je čudna izjednačenost, ništa, ni pauk ni kamen ni vlat trave, nije moglo položiti pravo na prednost. Sama jasnoća tih odredaba lažno je predstavila njihovu prisnost, jer oko zasniva celinu na nekom svojstvu ili delu, a ovde ništa nije bilo blistavije ni od čega drugog, ništa zasenjenije, i u optičkoj demokratiji takvih krajolika svako povlašćenje je plod hira, a čoveku i steni podaruje se neočekivana srodnost. (BM, 225-226)

1.4.3. Sudija Holden

Prilikom tumačenja složenih i alegoričnih entiteta u Makartijevim delima, na raspolaganju nam stoje određene pravilnosti. Upravo to je razlog zbog kojeg ćemo se, u pokušaju da sagledamo širi smisao protagonista koji očigledno ne potiču iz ljudske ravni, rukovoditi pomenutim pravilnostima, posebno u slučaju onih entiteta koji u svet čoveka ulaze u ljudskom obličju, kao što su Čigur, sudija Holden i tri neznanca iz romana *Tama najkrajnja*.

Za određenje sudijinog identiteta i njegovu pripadnost metafizičkoj ravni, najpre je važno uočiti vreme i mesto na kojem ga sreće Glentonova banda:

Onda smo oko podne tog dana nabasali na sudiju na kamenu, tu u toj divljini sam samcit. Nijednog drugog kamena, samo taj jedan. Irving reče da ga j dono sa sobom. Ja reko da j to granični kamen da njega samog izdvoji iz tog ništavila. (BM, 117)

Granica je uspostavljena u tri tačke: prostoru, vremenu i statusu. Sudija se pojavljuje u podne, doba dana koje predstavlja granicu, sedi na „graničnom kamenu“ koji ukazuje na deobu prostora i „izdvojen je iz ništavila“, dakle nije deo čovekovog sveta, nije smrtnik. U sceni u kojoj

Kid zaredom propušta tri prilike da ga ubije, Holden je ponovo opisan kao bestelesni entitet, poreklom iz neke druge stvarnosti:

Bili su to sudija i maloumnik (...) prilazili su po pustinjskoj zori kao stvorenja čija se suština jedva i dotiče sa svetom u celini, figure su im čas bile hitre i jasne, čas nejasne u začudnosti istog tog svetla. Kao stvari koje od samih svojih predznaka postaju višeznačne (...) toliko opterećene značajem da im se oblik rastapa. (BM, 255)

Pojedinac luta nepoznatim predelima u statusu izgnanika na sličan način na koji entiteti iz metafizičke ravni dodiruju čovekov svet, a nekada to čine u paru: sudija i njegov maloumni saputnik Džeјms Robert (James Robert) „posrtali su zajedno (...) u vrhunskom stupnju izгона“ (BM, 255), jasno označeni kao deo onostranog. Sudijin identitet podjednako je zagonetan u obe ravni: „Kakve god bile njegove prošlosti, on je bio nešto potpuno drugačije od njihovog zbira, a nije postojao ni sistem po kome bi se on razdelio natrag na svoja polazišta, jer nije hteo tamo da ide“ (BM, 280). Scena u kojoj Holden posećuje Kida u zatvoru u San Dijegu ne razlikuje se od sna o sudiji koji sledi, jer sudija deluje podjednako nestvarno na javi koliko i u snu, a samim tim i njegov identitet slično se manifestuje u obe ravni.

Iako su protagonisti i u ljudskoj ravni i izvan nje predstavljeni putem imena i funkcija koje oličavaju njihov status, u čovekovom svetu ovakva obeležja ipak su nepostojana i nedovoljna za uspostavljanje identiteta. Prelaskom u metafizičku ravan, pojavljuju se entiteti čija imena i funkcije ostavljaju sasvim suprotan utisak, bitno se razlikuju od onih u čovekovom svetu i upućuju na to da više nije reč o običnim ljudima. Holden je pre svega sudija, jer u nekim stvarima presuđuje, to jest, rukovodi se zakonima, iako ne ljudskim, odnosno, rukovodi se nekim skupom pravila. Pored toga što sudi, on je i *Holden*, dakle on nešto sadrži, nešto je u njemu. Holdenova funkcija sudije poprima sasvim posebno značenje u naglašeno fantazmagoričnim prostorima i okolnostima, u nestvarnim pustošima i košmarima, kada govori o igri života. U ljudskoj ravni, ova njegova funkcija potpuno je neprimenljiva, a Holdenovim saputnicima je nejasna. Kao sudija, Holden samo navodno predstavlja i zastupa ideologiju čovekovog sveta, ali propoveda neku drugu, sasvim suprotnu ljudskim zakonima:

Moralni zakon je izum čovečanstva da bi se jaki lišili prava u korist slabih. Istorijski zakon ga podriva na svakom koraku. Ni tačnost ni pogrešnost moralnog

stanovišta ne može se dokazati nikakvim apsolutnim ispitom. Pogibija čoveka u dvoboju neće se potom smatrati dokazom greške u njegovim stavovima. Samo njegovo sudelovanje u takvom iskušenju dokaz je novog i šireg stava (...) Čovekova taština lako može biti beskrajna po opsegu, ali njegovo znanje ostaje nesavršeno, odluke o životu i smrti, o tome čega će biti a čega neće, nadmašuju sva pitanja prava. Izborima takvih razmera obuhvaćena su sva niža pitanja, moralna duhovna prirodna. (BM, 228)

U navedenom odlomku vidi se i do koje mere Holden uspostavlja distancu u odnosu na čoveka, što prestavlja još jedan nagoveštaj da on ne pripada ljudskoj ravni. U sceni u kojoj Kid sanja Holdena, njegovo ime i funkcija ovako su opisani: „gledao je sitnim svinjskim očima (...) u kojima je ovo dete (...) moglo pročitati svu silu odluka za koje se ne odgovara sudovima čovekovim, video je svoje ime, koje niotkud drugde uopšte nije mogao da dešifruje“ (BM, 280). Ovo je jedini dokaz u čitavom romanu da niko osim sudije, uključujući tu i čitaoca, ne zna kako se Kid zapravo zove. Sudija, na primer, zna ime raspopa Tobina, ali on Kida nikada ne oslovljava po imenu. Umesto toga, on ga zove „mali Palikuća“ (BM, 89), jer je Kid na početku romana zapalio hotel. Na taj način, tajna Kidovog pravog imena šifrovana je u sudijinim očima kao odraz njegove nedokučive prirode. Na drugoj strani, na pitanje „Šta je to što Holden sudi?“ direktno je dat samo jedan odgovor, ponovo u snoviđenju, a san o sudiji i kovaču novca je san o vrednostima koje sudija propoveda:

Tog drugog čoveka nikad nije uspeo da vidi u celini, ali je delovao kao zanatlija koji obrađuje metal. Sudija ga je zaklonio senkom dok je ovaj čučao i bavio se svojim poslom, ali je bio falsifikator koji je radio čekićem i kalupima, možda pod nekom optužbom i u izgnanstvu od ljudskih vatri, udarao je čekićem kao da mu pretpostavljena sudbina kroz čitavu njegovu noć postaje neki kovani novčić za zoru koja nikad neće stići. Upravo taj krivotvoritelj novca, s rezaljkama i dletima, želi da se umili sudbini, zato od hladne šljake, sirove u topioničarskom loncu, stvara lice koje će ostaviti dobar utisak, sliku koja će toj preostaloj valuti podići vrednost na tržištu gde ljudi razmenjuju dobra. To je ono što sudija sudi, a noć se ne okončava. (BM, 281)

Kao što na javi, u podnožju vulkana gde je sačekao Glentonove lovce na skalpove, sudija od ćumura, šalitre, mokraće i sumpora mesi „đavolji patišpanj“ (BM, 122) i tako ni iz čega pravi

barut kao sredstvo neposrednog uništenja, on je tako i u snovima u društvu entiteta koji proizvodi lažne vrednosti, koje uništenje izazivaju posredno.

Ipak, ni entiteti koji očigledno potiču iz metafizičke ravni nisu bez svojih nedostataka. Šta nam govore manjkavosti sudije Holdena? Slično Čiguru, Holden je agens ili sila od uticaja visokog reda, ali ne i najvišeg, o čemu naročito svedoče njegove slabosti. On se i sam povinuje metafizičkim zakonima koje sprovodi. Naravno da ovakav entitet poseduje slabosti, ali se i u tom segmentu ponovo izdvaja od ljudske ravni. Iako gorostas, Holden je „beo i bezdlak, kao džinovsko odojče“ (BM, 302), deluje krhko, a odaje utisak i da nije preterano hrabar. Već nam Holdenov status govori da mu je uloga ne samo da sudi, već i da je kao deo stvarnosti višeg reda dužan da i lično sledi pravila igre koja ga prevazilaze, a ranjivosti koje očigledno poseduje upućuju upravo na to.

Onostranost pomenutih entiteta uočava se i u spoljašnjem izgledu, kojim se jasno daje do znanja da alegorični likovi ljudsku ravan prevazilaze i doslovno. Holden ne samo što je velikog rasta⁵⁴, on je i „ogromna gnusoba u vidu sudije“ (BM, 222), govori sve poznate jezike, vrstan je strelac, „zna dobro da igra (...) I ćemane. Nema boljeg na svetu da svira ćemane i šlus“ (BM, 115), poseduje nadljudsku snagu, „sve zna, čega god se uhvati, sve radi valjano“ (BM, 114), „pored svega ostalog, on je i crtač, dorastao zadatku“ (BM, 129). U poslednjoj sceni, u kojoj sudija pleše, vidi se da ne ume da stane, da „nikad ne spava (...) nikad neće umreti“ (BM, 302), da će postojati zauvek. On ne pokazuje znakove starenja, a lice mu je i na kraju romana, mada prolazi skoro trideset godina, „neobično mladalačko“ (BM, 10). Upravo time što upadljivo nadmašuje ljudsku ravan, sudija pokazuje da je izvan nje. Prema P. Mandik (P. Mundik), „sudija se tako mnogo razlikuje od svih ostalih likova u ovom romanu, jer to što on predstavlja uveliko prevazilazi ograničenja pojedinačne ličnosti“⁵⁵ (2016: 56). Na ovako ispravnu tvrdnju sasvim primereno nadovezuje se i Dž. Kent (J. Cant): „Ovakva sveobuhvatnost upućuje na zaključak da bi se sudija mogao protumačiti kao metafora same kulture, ili radije jedne sasvim konkretne kulture, one kulture koja se razvila iz posebnog skupa pretpostavki“⁵⁶ (Cant 2013:171). Kada

⁵⁴ „Šank je bio tako visok da da nije svako mogao čak ni da se nalakti na njega, ali je sudiji sezao tek do struka...“ (BM, 11)

⁵⁵ „The judge is like no other character within the novel because he embodies far more than can be contained within the limitations of an individual personality.“

⁵⁶ „This comprehensiveness indicates that the judge may be read as a metaphor for culture itself, or rather a specific kind of culture, a culture developed from a particular set of assumptions.“

Glenton sreće sudiju, Holden sedi „na kamenu nasred najveće pustinje (...) k'o da čeka kočiju“ (BM, 116-117), kod sebe nema ni kap vode, niti mu je potrebna: „prekrstio noge, smešk'o se dok smo prilazili (...) nije čak im'o ni čuturu“ (BM, 116-117). Braun je za sudiju pomislio da je priviđenje kada ga je prvi put video (BM, 116). Sudija je sveprisutan, jer svaki član Glentonove bande tvrdi da ga je bar jednom negde već sreo, svako na različitom mestu (BM, 116). Holden u kontinuitetu ispoljava svojstva onostranog. Vatra mu ne može ništa: „sudija je sedeo uz vetar od vatre, gô do pojasa, i sâm nalik kakvom velikom belom božanstvu (...) kao neki veliki teški duh kročio je kroz vatru, a plamen ga je uzdigao kao da su na neki način od istog elementa“ (BM, 88, 91). On uništava i dok popisuje, kada lomi predmete koje je prethodno uneo u svoju beležnicu, „zadovoljan svetom, kao da su se pri postanju poštovali i njegovi saveti“ (BM, 129). Sudijino onostrano poreklo prepoznaje se i u činjenici da se u snovima, kao i na javi, pojavljuje podjednako naglo i neobjašnjivo kao što i nestaje: „kad je otvorio oči, sudije nije bilo“ (BM, 278). Za sebe tvrdi sledeće: „Šta god na ovom svetu postoji bez mog znanja, postoji bez mog pristanka“ (BM, 181). Nepripadanje ljudskoj ravni ogleda se i kroz gubitak ljudskosti, jer sudija je i kanibal.

Što se tiče odeće kao činioca identiteta, Komanči nose oklope i opremu iz svih ratova, a Jume odeću belaca. Ali ni Glenton i njegova banda nisu ništa bolji ni drugačiji, među njima ima toliko različitih nacija da su oni *svi ljudi*, što je status u kojem ih, pored ostalog, objedinjuje i način na koji su odeveni. Holden je potpuno go u sceni u kojoj je njegova onostranost najnaglašenija, kada hoda go kroz pustinju sa maloumnim Džejsom Robertom.

Pojedinca kao što je Kid važno je sagledati iz perspektive odnosa sa Holdenom. Suprotnosti između ova dva lika očigledne su već u njihovom izgledu. Za Kida se kaže da „nije krupan, ali ima velike zglobove, velike šake“ (BM, 8). Kod sudije je sasvim suprotno, to je „ogroman čovek u ogrtaču od voštanog platna (...) Bio je ćelav kao jaje, nije imao ni traga od brade, nije imao obrve, a ni trepavice. Prebacivao je dva metra visine (...) Sitne šake“ (BM, 10). Na suprotnosti koje Kid i Holden ispoljavaju veoma detaljno ukazuje i P. Mandik:

Jasno je da se Kid i sudija u kontinuitetu opisuju kao suprotnosti. Ovakav kontrast uspostavljen je počev od potpunog nepoklapanja njihovog fizičkog izgleda (...) Kidovo lice je 'dečije, netaknuto ispod ožiljaka', a oči su mu 'neobično bezazlene'. Suprotno tome, sudijino lice je 'spokojno i neobično mladalačko', a oči su mu 'sitne, svinjske i bez

trepavica'. Ako su oči ogledalo duše, onda Kidov izgled sugerira da ispod ožiljaka on još uvek poseduje čistu nevinost, dok sudijin izgled upućuje na krajnju suprotnost; iako ima lice deteta, njegove oči otkrivaju njegovu svinjsku prirodu.⁵⁷ (2016: 96)

Kid, pre svega, nije tipičan protagonista za žanr kao što je vestern, sa kojim *Krvavi meridijan* nesumnjivo deli puno dodirnih tačaka, pa samim tim postoji više razloga zbog kojih se ne bi moglo reći da on i sudija Holden stoje u očekivanom odnosu protagoniste i antagoniste. Da bi Holden bio antagonist, potrebno je da postoji protagonista koji bi mogao da mu bude ekvivalent u ljudskoj ravni. Sudija ne može da bude adekvatan antagonist isključivo Kidu, jer nisu slični ni po uticaju ni po statusu, što se vidi i u suprotnostima koje između njih postoje. Holden se ponekad prema Kidu čak odnosi poput očinske figure, što u jednom trenutku i sam kaže: „Zar ne znaš da bih te voleo kao sina?“ (BM, 277). Ovim pitanjem sudija daje do znanja Kidu ne samo to da mu Kid nikad nije ni bio ravan, već da je sudija u svakom pogledu superioran Kidu, to jest, „detetu“, i da predstavlja sistem vrednosti koji je Kid odbio da sledi. Ako je životni put Kida usmeren ka tome da se suprotstavi sudiji i pobedi ga, onda kraj romana i njegov epilog upućuju ne samo na neuspeh ljudskih nastojanja, već i na njihovu mitsku cikličnost. Sudija nije suprotstavljen samo pojedinačnim likovima, već svakome – kao što je i Čigur protivnik svima, a ne samo Luelinu Mosu, tako da zbog toga nema puno onih koji su preživeli susret sa njim. Potpuno je izvesno da se u ljudskoj ravni, kojoj pripada i pojedinac, teško može pronaći dostojan protivnik Holdenu, odnosno, neko ko bi jednom ovakvom entitetu mogao ravnopravno da parira. Umesto toga Holden je, baš kao i Čigur, antagonist ljudskom rodu, životu, čovekovom pripovedanju i percepciji stvarnosti. Zato svi članovi Glentonove bande bez izuzetka bar jednom stupaju u neku vrstu nesuglasice ili neslaganja sa sudijom, on je taj koji osporava ljudsku logiku i izruguje se ljudskim zakonima iz perspektive sudije koji sledi drugačije zakone i očigledno ih propoveda bolje nego što bi to činio sveštenik. Posebno je indikativno to što je jedini protagonista koji se gotovo u svakom trenutku javlja kao suprotnost sudiji raspop Tobin. On je ipak ražalovani ideolog ljudske ravni, i stoga je u neprekidnom sporu

⁵⁷ „It is clear that the kid and the judge are constantly portrayed in opposition to one another. This opposition is established in the inverse physical descriptions of the two antagonists (...) the kid's 'face is curiously untouched behind the scars, the eyes oddly innocent'. Conversely, the judge's face is 'serene and strangely childlike' and he possesses 'small and lashless pig's eyes'. If the eyes are windows into the soul, then the kid's countenance suggests that beneath the scarred interior he still possesses pure innocence, while the judge's appearance suggests the very opposite; although he has the face of a child, his eyes betray his swine-like nature.“

sa sudijom, koji očigledno ne pripada čovekovom svetu. Drugim rečima antagonizam postoji, ali svakako nije konvencionalan i jednoobrazan.

S obzirom na to da čovek nema povlašćeno mesto u pripovedanju, postaje očigledno da izrazito alegorični protagonisti kao što su Čigur i Holden poseduju još jednu značajnu funkciju u narativu, koja se sastoji od uvođenja nove perspektive. Svaki na svoj način, dvojica pomenutih entiteta pružaju uvid u događaje iz vlastitog ugla, čime ti događaji poprimaju nova značenja. Beležnica koju Holden sa sobom nosi je neka vrsta sudijine Biblije ili zakonika. Značaj Holdenove perspektive uočava se prevashodno u njegovim propovedima, s tim da se, kao sušta suprotnost Tobinu, sudija prema onima koji u njegove propovedi poveruju i podrže ih, naravno, odnosi s prezirom:

Knjige lažu, kazao je.

Bog ne laže.

Ne, reče sudija. On ne laže. A ovo su njegove reči.

Podigao je parče stene.

On govori kroz kamenje i drveće, kroz kosti stvorova.

Beskućnici u ritama klimali su jedni drugima i ubrzo su priznali da je u pravu taj učeni čovek, da je sve što kaže tačno, a to je sudija podsticao sve dok nisu postali prave pristaše novog poretka, na šta im se u brk podsmehnuo da su budale. (BM, 109)

Posebno je važna sličnost između upravo citirane scene i sudijinog suočavanja sa velečasnim Grinom, jer svi koji odluče da poveruju sudiji kao pripovedaču bivaju kažnjeni za svoju lakovernost, bilo da im se lično sudija ruga da su budale ili narativ to čini umesto njega. Zaista, baš kao i neverovatna smesa koju umeša u sceni ispod vulkana, svaka sudijina priča i propoved su svojevrsni „đavolji patišpanj“ (BM, 122). Način na koji se sudija ophodi sa onima koji se odluče da mu poveruju direktno nas navodi na zaključak da bi i Kid prošao isto tako da je bez zadržke postao sudijin sledbenik. Nema sumnje da je u pitanju protagonista čija će suštinska obeležja i identitet dugo biti predmet polemika i nedomica među stručnjacima. Upravo su ovakav Holdenov nastup i navedena propoved razlog zbog kojeg čovekova navodna sposobnost da

sagledava svet u kojem živi i upravlja vlastitom sudbinom iz sudijine perspektive deluje posebno zagonetno:

Čovek koji veruje da su tajne sveta zauvek skrivene živi u misteriji i strahu. Sujeverje će ga odvesti u propast. Kiša će sprati postignuća njegovog života. Ali čovek koji se posveti nalaženju niti reda u tom zamršenom tkanju, samom će tom svojom odlukom preuzeti odgovornost nad svetom i samo će preuzimanjem takve odgovornosti ostvariti način da upravlja sopstvenom sudbinom. (BM, 181)

Kao da daje neku vrstu izvitoperene nagrade, Holden se izruguje onima koji mu veruju i podržavaju ga, i istovremeno zastupa stav koji se kroz celokupan Makartijev opus neprestano poriče: da je čovek u stanju da vidi dalje od svog sveta, da ga razume i utiče na događaje u njemu. Namera koja se krije iza Holdenovih propovedi je proračunata, smišljena laž. Kao neprijatelj čoveka i umešni obmanjivač, sudija destabilizuje ljudski svet na svaki mogući način, a njegove propovedi, posmatrane iz ove perspektive, posredno se nadovezuju na temu ljudske ograničenosti. Konačno, zar poricanje ljudske ograničenosti nije način da se ona produbi? Ovakva sudijina perspektiva je važna, jer se iz nje stiče novi uvid u identitet pojedinca i prostora:

Istina o svetu, rekao je, glasi da je sve moguće. Da ga niste gledali od rođenja, čime se za vas ispostila njegova začudnost, videli biste ga onakvim kakav jeste, domišljat trik lažnog iscelitelja, grozničav san, trans naseljen himerama kojima nema ni analogona ni precedenta, lutajući karneval, putujuća propoved u šatri čije je krajnje odredište, posle mnogih razapinjanja na mnogim blatnjavim poljanama, nezamislivo užasno i kobno. (BM, 223)

Svet poseduje osobine snoviđenja i opsene, koja dosledno obeležavaju makartijevski prostor. Povrh toga što je u ovakvoj stvarnosti prema sudiji sve moguće, prepoznaje se poredak u kojem čovek, ma koliko tajanstveni bili Holdenovi iskazi o njemu, ponovo ima podređeno mesto. Uništenje i nasilje su neotuđivi delovi stvarnosti u kojima čovek spremno učestvuje. Stiče se utisak i da sudija bolje poznaje čoveka nego što čovek poznaje samoga sebe, a misterija protagonista kakav je Holden posredno otkriva identitet koji poseduje pojedinac. Naime, Holdena takođe nije moguće sagledati u kontekstu hrišćanskih, nacionalnih ili lokalnih mitova, kao ni u kontekstu žanrovskih standarda, a posebno ne prema književnim uzorima.

Isticanje nepouzdanosti narativa postoji i u slučaju sudije, jer Holdenova doživljavamo na osnovu utiska koji on ostavlja na svoje saputnike, a način na koji je prikazan predstavlja deo izrazito nekonvencionalne strategije pripovedanja, u kojoj je validnost svakog zapažanja sporednih likova barem delom dovedena u pitanje. Sudija je pripovedač, neko ko unosi sve u svoju beležnicu pre nego što uništi dokaze. Njegova konfrontacija sa Kidom daleko je od pojednostavljenog odnosa protagoniste i antagoniste jer oličava suprotnost dva načina viđenja mita o kauboju kao heroju sa granice, jedan Kidov, koji u njega želi da se uklopi, i drugi sudijin, koji nameće svoju perspektivu.

O neuklapanju identiteta pojedinca u referentnost mitova, posebno hrišćanskih mitova, već je bilo reči. U sceni u kojoj bivši sveštenik Tobin opisuje kako ih je sudija spasao od Indijanaca jasno se uočavaju obeležja hrišćanskih mitova: Holden ih vodi ka grotlu vulkana, a na „stenama od lave“ (BM, 120) iza sebe ostavlja otiske kopita i sve zaudara na sumpor (BM, 122). Pa ipak, u Tobinovo tumačenje sudije treba sumnjati isto koliko i u Grinovo, jer najnetačnije definicije sudije Holdenova daju upravo sveštenici, jedan sadašnji, Grin, i jedan bivši, Tobin. Čovek nije u stanju da tumači onostrane entitete, a perspektive iz kojih se posmatra sudija saobrazne su neznanju, neprosvećenosti i ciljevima njegovih saputnika, koji su se otisnuli na put da bi ubijali i pljačkali. Izvan čovekovog sveta prestaju da važe podele koje je on sam uspostavio, pa tako Meksikanci i Komanči, naizgled izdvojeni od belaca kao svet za sebe i kao nepoznanica, zapravo ne samo da nisu toliko različiti, već prema Teriju Viteku (Terry Witek) „tradicionalne dihotomije postaju verzije jednog istog principa: beli ljudi krvožedni su isto koliko i Indijanci i, u jednom istaknutom primeru, jedan belac i jedan crnac imaju ista imena“⁵⁸ (2000: 84).

Iako je prema Edvinu Arnoldu (Edwin Arnold) jasno da je sudija Holden satanski protagonist⁵⁹ (1999b: 62), to ne samo da je neprecizno, već nije ni neophodno odgovoriti na pitanje da li je sudija Holden demon. Dž. Kent tako tvrdi da „Sudija oličava beskrajna i uzaludna nastojanja empirijskog razuma da zameni Boga“⁶⁰ (Cant 2013:174). Sigurno je da Holden nije demon po hrišćanskom obrascu, jer ni status ni značenje ne može dobiti iz konteksta iz kojeg ne

⁵⁸ „Traditional dichotomies become versions of the same principle: white men and Indians are equally murderous, and, in one pointed example, a white man and a black man bear identical names.“

⁵⁹ „clearly satanic“

⁶⁰ „Judge represents the endless futile quest of empirical reason to replace God.“

potiče. Makarti najviše osporava upravo prepoznatljivost i sugestivnost žanrova i mitova. U tom pogledu Dž. Kent se izrazio sasvim ispravno:

Ono što Makarti napada u *Krvavom meridijanu* jeste gnoza, vera u obrasce znanja i verovanja koji se oslanjaju na validitet koji nikako ne može postojati. Ovo je još jedna u nizu njegovih najkonstantnijih tema, ideja o tome da su sistemi spoznaje, uključujući tu i sam jezik, koje primenjujemo sa ciljem da prenesemo naše iskustvo sveta, u suštini nedovršeni, nepostojani i mitski, izdvojeni od sveta za koji tvrde da mogu da objasne.⁶¹ (Cant 2013: 170)

Brojni su nagoveštaji da je sudija nešto više, drugačije i kompleksnije od demona. Grupa koja ga pronalazi ima dvanaest ljudi, on je trinaesti (BM, 118), dakle, kao Hrist i „apostoli nove vere“ (BM, 120), sudija propoveda u parabolama. Prema Dž. Elisu, „sudijino znanje seže daleko izvan podele na dobro i zlo“⁶² (2006: 3). Članove Glentonove bande karakterišu zla obeležja čovekovog sveta kao što su želja za moći, novac, ubijanje i pljačka. Čovek je sekundaran kao i zlo koje čini, uvek podređeno primarnom zlu, kome je Holden svakako blizak. U sceni u kojoj Holden gotovo ritualno ubija indijansko dete koje je prethodno čuvao tri dana, ukazuje da ovaj lik predstavlja neko drevno zlo koje u sebi sadrži simboliku i metodičnost nepoznate čoveku.

1.4.4. Čigur

„*Sto mu davola, ko ste vi?*“ (NCOM, 216)

Upravo se u ovom pitanju, kojim neimenovani bos narko kartela dočekuje Čigura, koji mu vraća torbu s novcem u završnici romana *Nema zemlje za starce*, uočava koliko je neuspešan i neprecizan svaki pokušaj čoveka da vlastitim merilima objasni entitet koji višestruko prevazilazi svaku ljudsku spoznaju. Kao što ni sudija Holden ne može biti đavo, jer je takva kvalifikacija isuviše dihotomna i pojednostavljena da bi mogla da obuhvati entitet koji se ne uklapa u ljudsko viđenje podele na dobro i zlo, tako ni Čigur, kako ćemo videti, nije smrt. Tvrdnju o postojanju metafizičke ravni i analizu protagonista koji iz nje potiču potrebno je

⁶¹ „What McCarthy attacks in *Blood Meridian* is gnosis, the faith in systems of knowledge and belief that claim a validity that cannot ever exist. This is another of his most consistent themes, the notion that the intellectual grids, including language itself, that we deploy in order to mediate our experience of the world are incomplete, provisional, mythic, distinct from the world that they purport to define.“

⁶² „The judge’s knowledge reaches so far beyond good and evil...“

potkrepiti opisima tih entiteta i dokazima o njihovoj pripadnosti. Da bi ovakav prikaz bio potpuniji, nužno je pored sudije Holdena osvrnuti se i na lik Antona Čigura, posebno u načinima na koje se ispoljava njegova pripadnost ravni izvan ljudske. Kao što sudija Holden poseduje ljudsko obličje ali je lišen ljudskosti, tako se ni za Čigura ne može reći da izvesno pripada čovekovom svetu samo zato što mu je pojavnost u nekim aspektima slična ljudskoj.

Za razliku od sudije Holdena, koji se već po izgledu primetno razlikuje od svih ostalih protagonista, Čigur je gotovo neupadljiv, „srednje visine, srednje građe“ (NCOM, 252). Na ovoj osobenosti njegovog izgleda insistira se tim pre što se ona pominje gotovo usputno, i to tek u završnici romana. Čigur je uprkos tome itekako nestvaran, ali ta njegova odlika manje je sadržana u njegovom izgledu nego što je to slučaj kod Holdena. Kao i Holden, Čigur takođe prevazilazi ljudsku ravan: njega je nemoguće uhapsiti ili ubiti, nema porodicu, poreklo, uvek je u pokretu, i u svakom pogledu ga je teško uklopiti u čovekov svet. Istu tvrdnju iznosi i Dž. Kent, koji kaže da „Čigura ne treba posmatrati kao ljudsko biće: on je jedan u nizu alegorijskih likova koje je Makarti utkao u svoja prethodna dela, a sudija Holden je prvi takav lik“⁶³ (Cant 2006: 56). Čigur ne poseduje konvencionalna obeležja niti jasno definisanu ulogu u svetu, nije deo nijedne prepoznatljive celine ili konteksta, a o njemu samom ne znamo ništa od onoga što bismo očekivali da znamo. Nagoveštaja da se radi o posebnoj vrsti entiteta ima u izobilju. Holdenova ranjivost nije skrivena od pažljivog čitaoca, jer ma koliko da je neosetljiv na vatru, sudija se boji izlaganja suncu i lako izgori. Za razliku od sudije, Čigur ne samo što je neosetljiv na vremenske prilike – „Bilo je hladno napolju i on nije imao jaknu, ali kao da to nije primećivao“ (NCOM, 51) – već je njegova neuništivost izvesnija. Posle saobraćajne nesreće u kojoj je on jedini preživeli, „jedna kost na ruci mu je virila kroz kožu i on na to uopšte nije obraćao pažnju“ (NCOM, 252) i to je ujedno i jedina posledica. Ne pokazuje ni znake umora: „Disao je nimalo zadihan kao da je upravo ustao iz fotelje“ (NCOM, 170). Čigur ne poseduje sva morfološka svojstva ljudskog bića:

Skoro kao da je duh.

Skoro kao ili stvarno duh?

Ne, On je tu negde. Voleo bih da nije. Ali jeste. (NCOM, 259-260)

⁶³ „Chigurh is not to be read as a human being: he is another of those allegorical figures that McCarthy has woven into previous texts, the judge being the first among them.“

Ne pokazuje bol, ljudske osobine i emocije, nema senku⁶⁴ i „ne ostavlja trag (...) na bilo kakvom tlu“ (BM, 44). On je podjednako nematerijalan i u sceni u kojoj Karla Džin (Carla Jean) sahranjuje majku: „Sve vreme dok je duvao vetar i dok je govorio sveštenik ona je imala osećaj da je neko posmatra. Čak se dva puta okrenula“ (NCOM, 218). Karson Vels (Carson Wells) ovako je opisao Čigurovo učešće u obračunu u Igl Pasu: „Izašao je na ulicu i pobio sve (...) i onda se vratio u hotel. Kao što bi neko drugi otišao po parče papira ili neku sitnicu“ (NCOM, 130). Nasuprot tome, za žanr tipični protagonisti očigledno pripadaju ljudskoj ravni, jer imaju i odraz i senku. U sceni u kojoj Karson Vels ulazi u kancelariju biznismena iz Hjustona, kaže se kako se „čovjek nije ni okrenuo da ga pogleda. Gledao ga je u staklenom zidu u kome se dobro video“ (NCOM, 120). Dok je Mos u sceni u kojoj prelazi granicu sa Meksikom očigledno u životnoj opasnosti, kod Čigura ni izbliza nije tako. On je metodičan kada sebe leči i čisti svoje rane, isto kao i kada radi bilo koju drugu stvar, bez uzdaha bola, bez grimase, bez jednog znaka ljudskosti: „sem malo znoja na čelu, kod njega se nije mogao primetiti nikakav drugi trag napora“ (NCOM, 141-142), iako ga Mos ranjava posebno ubojitim oružjem: „Sačma broj deset (...) Barutno punjenje svakog metka posedovalo je razornu snagu ravnu (...) nagaznoj protivpešadijskoj mini“ (NCOM, 74, 170). Po svemu sudeći, snažan dokaz o Čigurovom nepripadanju čovekovom svetu jeste posebno upečatljiv susret sa Mosom u hotelskoj sobi u Igl Pasu:

Cela soba je polako pulsirala. U vazduhu se osećao neki čudan miris. Kao neka strana kolonjska voda. Pomalo kao miris nekog leka (...) Čovek ga ni ne pogleda. Odavao je utisak kao da ga se sve ovo ne dotiče. Kao da je sve deo njegove svakodnevne rutine (...) Plave oči. Mirne. Tamna kosa. Nešto egzotično bilo je u njemu. Nešto van Mosovog dotadašnjeg iskustva. (NCOM, 96)

Slično sudiji Holdenu, Čigurov odlazak je podjednako misteriozan i iznenađan kao i njegovo prvo pojavljivanje. U sceni u kojoj šerifa Bela zovu u vezi sa pištoljem kojim je ubijena Karla Džin, za Čigura se kaže kako je „nestao, i od tada niko za njega nije čuo“ (NCOM, 247). Kada predaje torbu sa novcem, Čigur sebe izdvaja iz ljudske ravni kada svom budućem poslodavcu kaže sledeće: „Ja rukovodim time ko dolazi i ko ne dolazi“ (NCOM, 216). Kada se u

⁶⁴ „Pomisli da je čovek možda mogao da primeti njegovu senku na drugom zidu hodnika, senku koja se slabo videla, ali se opet mogla primetiti.“ (NCOM, 170)

romanu *Gradovi u ravni* kaže kako „onaj pravi, najstrašniji neprijatelj postaje besmrtn“ (CoP, 937), to kao da se ni na koga ne odnosi toliko jasno kao na Čigura, koji je, kao i sudija Holden, isuviše kompleksan lik da bi bio antagonista tek jednom konkretnom čoveku.

Čigurova nestvarnost može se naslutiti i u frazama kojima je opisan, odnosno, u načinu na koji je tretiran u narativu. Tako se za Mosa, za kojim je Čigur u poteri, kaže da je „u trci sa smrću“ (NCOM, 97). Sličan nagoveštaj daje i sam Mos u razgovoru sa stoperkom: „Oni što me jure (...) smrt im dođe najbolje društvo“ (NCOM, 201). Vels gleda Čigura u oči kao što se smrti gleda u oči. Zato mu Čigur i kaže:

Misliš da očima možeš da odložiš neodložno.

Šta očima?

Misliš da može da se odlaže dokle god me gledaš. (NCOM, 152)

Kada stoperka pita Mosa za zlatni lanac sa očajnom divljeg vepra, on kaže da „pripada nekom ko je mrtav“ (NCOM, 193), ne sluteći da će vrlo uskoro i sam biti ubijen.

Iako likovi u romanu *Nema zemlje za starce* nude parcijalne nagoveštaje o tome ko bi Čigur mogao da bude, nagoveštaje koji su istiniti koliko i nedovoljni, niko od njih nije u stanju da ga u potpunosti protumači, čega je svestan i sâm Čigur: „Većina ljudi ne veruje da može da postoji ovakva osoba. Uviđaš kakav im to problem stvara. Kako da prevladaju to čije postojanje odbijaju da prihvate?“ (NCOM, 223-224). Čigur predstavlja još jedan odraz čovekove nesposobnosti da sagleda i imenuje ono što prevazilazi svet ljudi, i svestan je do koje mere čovek ne može da pojmi ko je on, što se vidi u scenama sa Karsonom Velsom i Karlom Džin: „Teško je to razumeti, reče on. Viđao sam kako se muče da shvate“ (NCOM, 221). Ovo je još jedna u nizu sličnosti koje Čigur deli sa sudijom Holdenom, a sastoji se u tome da drugi protagonisti nisu u stanju da ih tumače, jer su im perspektive ograničene pripadanjem ljudskoj ravni, koja ne poseduje referentnost kompatibilnu likovima kakvi su sudija Holden i Čigur. U prilog tome svedoči i Čigurova filozofska strana, njegove presude i zapažanja iz kojih se stiče novi uvid u događaje, ovoga puta iz Čigurove perspektive, kao što se o perspektivi sudije Holdena saznaje putem njegovih propovedi. Jedan od primera za promenu perspektive jeste i Čigurov komentar na ljudsku zabludu o moći da se utiče na svet oko sebe: „Ljudi preuveličavaju svoje sposobnosti.

Ubede sami sebe. Čini im se da kontrolišu događaje[,] što najčešće nije tačno. I tako se privlači pažnja neprijatelja“ (NCOM, 217). U verziji šerifa Bela, sličan stav predstavljen je iz drugačije perspektive, što je još samo jedan dokaz da protagonisti nude različite poglede na istu temu: „Govorio sam mojim pomoćnicima, više nego jednom, da čovek sredi ono što može da sredi a ostalo pusti“ (NCOM, 245).

Kao što Kid i sudija Holden nisu u pravom smislu te reči antagonisti, tako se ni odnos Čigura sa šerifom Belom i Mosom ne može svesti na suprotstavljenost. Uništavanje koje Čigur i Holden predstavljaju nalazi se u neprestanom sučeljavanju sa uništavanjem koje čini čovek već od samog početka oba romana, kao što je, na primer, scena u kojoj se šerif Bel seća slučaja maloletnika koji je ubio devojčicu. Zlo koje je čovek u stanju da počini prikazano je uporedo sa sveobuhvatnijim zlom entiteta kakvi su Čigur i Holden. Stoga Čiguru mogu biti bliski samo drugi slični entiteti iz metafizičke ravni, posebno trojica vesnika uništenja iz romana *Tama najkrajnja*.

Čigurov identitet i referentnost mogu se naslutiti po tome kako je pozicioniran u narativu, kao i po interakcijama sa drugim likovima. Misteriozni „biznismen“ iz Hjustona ga naziva „nepobedivi gospodin Čigur“ (NCOM, 121). O ovoj Čigurovoj osobini već je bilo dovoljno reći, posebno kada je trebalo dokazati njegovo nepripadanje ljudskoj ravni. Čigur, međutim, poseduje još jedno svojstvo koje je podjednako važno kao i njegova nepobedivost. Pomenuti biznismen za Čigura kaže i da je odmetnik (NCOM, 136). Ovo je svakako iskaz na koju se treba osvrnuti. Reč je o protagonistu koji predstavlja apsolutnu suprotnost stereotipu plaćenih ubica iz žanrovske književnosti, koji se, iako linearni, ipak prikazuju sa barem minimalnom dozom slojevitosti u odnosu na njihov plen, koji je bezličan i najčešće krajnje uprošćen, jer ne prevazilazi svrhu koja mu je namenjena. Uništenje koje Čigur sa sobom donosi nije prikazano kao zavodljivo, jer on nije zamišljen da bi izazvao efekat popularne književnosti. U vezi s tim, R. Volak navodi da Čigur nije vrsta plaćenog ubice koji privlači pažnju milionskim ugovorima i najsavremenijim naoružanjem sa infracrvenim zracima, hladan kao led, koji uvek stigne svoje žrtve, ali tek nakon jurnjave kolima i pucnjave (Wallach 2009: xv). Iako je Čigur u svakom pogledu nesvakidašnja pojava, sasvim suprotno važi za pojedine njegove protivnike, u koje spadaju namerno kliširani žanrovski protagonisti kakvi su Karson Vels, prototip plaćenika sa Divljeg zapada, ovoga puta u službi narko kartela, ili misteriozni biznismen iz Hjustona. Postavka klasičnog vesterna je u

ovom romanu zapravo osporena i kroz potpuni debakl prototipskih žanrovskih protagonista. Tipično za vestern, interese pohlepnih rančera brane ništa manje zli revolveraši. Karson Vels je u ulozi ovih drugih. On je upravo taj lik negativnog junaka iz popularne književnosti čija je logika tako duboko poražena pre nego što je ubijen. Dovođenjem popularnih i nestandardnih likova u istu ravan, dodatno se naglašava razlika između njih. U tom smislu, posebno je zanimljivo to što su jedini likovi koji su Čiguru izmakli atipični koliko i okolnosti u kojima se priča za njih završava: Mosa ubija kartel, a šerif Bel se povlači. Na prvi pogled, kontekst upućuje na prepoznavanje, ali vrlo brzo svaki žanrovski orijentir postaje nedovoljan. Likovi dele puno sličnosti na kojima se ne insistira slučajno. Kao što su osobine klasičnih pozitivnih i negativnih junaka izmešane, tako je moderan svet s početka osamdesetih izmešan sa vek i po starijim dobom u kojem se dešava radnja većine vesterna.

Čigur tako nije samo vesnik uništenja i egzekutor, on uvek prvo potire životnu logiku svojih žrtava i protivnika pre nego što ih ubije, i na taj način podjednako efikasno briše i njihove principe. Zato Karson Vels za njega i kaže: „On je čudan čovek. Čak bi se moglo reći da poštuje principe. Svoje principe. A na njegove principe nikakav uticaj nemaju ni novac ni droga“ (NCOM, 133). On ne samo što eliminiše Velsa, on poništava Velsova načela, da ni ona ne bi preživela, i zato ga ubija tek nakon što trijumfuje u verbalnom duelu sa njim. Merila vrednosti čovekovog sveta njemu su potpuno strana. Iako Vels za Čigura kaže da „Njemu novac ništa ne znači“ (NCOM, 129), on mu ipak nudi novac u pokušaju da sebi spase život baš zato što ne shvata s kim ima posla, da se entitet poreklom izvan ljudske ravni ne može potkupiti sredstvom koje poseduje vrednost samo u čovekovom svetu, ali izvan njega ne vredi ništa:

I dalje je ono pristojan novac.

Jeste. Ali u pogrešnoj valuti. (NCOM, 149)

Čigurova nestvarnost posebno je izražena u scenama u kojima donosi uništenje, i upravo zbog toga je najčešće tumačen kao smrt. Kada opisuje kako je ubio čoveka i potom se namerno predao Haskinsu da vidi da li u čovekovom svetu ima nekoga ko bi mogao da ga zaustavi, Čigur sam sebi pridaje svojstva nestvarnosti i nepobedivosti:

Ja sam ga onda ubio tu na parkingu i ušao u kola. Svi su se bili skupili oko njega. Nisu shvatali šta se dogodilo. Nisu shvatali da je mrtav. Jedan od njih reče da sam ga uspavao sprejem a ostali se složiše. (NCOM, 150)

Iako smrt nije, barem ne direktno, glavni protagonist u vesternima, Čigur je tako zastrašujuće efikasan da bi ga pre trebalo poistovetiti sa donosiocem uništenja ili vesnikom sudbine. Ni Karson Vels ga ne opisuje bitno drugačije: „Koliko je opasan? U poređenju s čim? Sa kugom?“ (NCOM, 121). Dž. Kent, je analizirajući Čiguru, primetio da najupadljivije osobine ovog lika ne ostavljaju puno nedoumica u pogledu toga šta on predstavlja: „Iako Makarti daje Čiguru ljudsko obličje, on mu uskraćuje samu ljudskost. Čigurovi postupci i izjave čine ga apsolutno jasnim; on je personifikacija same smrti“⁶⁵ (Kent 2013: 249). Dok Kent definiše Čiguru uzimajući kao orijentir njegov uticaj, posebno je zanimljivo da po tom istom kriterijumu na drugoj strani imamo sasvim suprotnu tvrdnju Dž. Elisa, koji za Čiguru kaže da je zlikovac i avatar sudije Holdena⁶⁶ (Ellis 2006: 225). Na taj način, Dž. Elis ga prvo lišava statusa smrti ili neke druge značajne sile od uticaja, a potom ga podređuje sudiji Holdenu, nazivajući ga njegovim avatarom, to jest, nekom vrstom odraza manjeg uticaja. Evo kako Elis u nastavku opisuje Čiguru:

On deluje kao agens nižeg ranga koji pomaže da se ostvari viši poredak, njemu nedostižan, poredak koji je kompleksniji i koji temeljnije razgraničava. To što Čigur ima uvid u ona ista znanja koja Holden tako spremno propoveda nema značaja jer Čigur nije sila od uticaja na tom nivou.⁶⁷ (Ellis 2006: 304)

Nema sumnje da Čigur ne pripada u potpunosti svetu ljudi, već se u određenim tačkama dodiruje sa tim svetom, a pogotovo nije najviša sila koja upravlja zbivanjima, što znači da nije iznad pravila igre. U pogledu Čigurove pripadnosti, postoji nekoliko zagonetnih situacija koje dodatno produbljuju simboliku ovog lika. Scena u kojoj Čigur doživljava saobraćajnu nesreću nadovezuje se na onu u kojoj mu Karson Vels kaže, „Nisi van kruga smrtnih“ (NCOM, 152). Čigur to ne poriče: iako je izvan ljudske ravni, on ipak u sebi sadrži određenje da je deo nečega

⁶⁵ „Although McCarthy gives Chigurh human form, he denies him human qualities. Chigurh’s actions and words make his meaning abundantly clear; he is death personified.“

⁶⁶ „The villain, an avatar of judge Holden...“

⁶⁷ „He seems merely an agent helping to create, if unable to access, a higher order of magnitude where more complexity – more differentiation – might arise. It doesn’t matter if he is privy to the level of knowledge readily declaimed by Holden, because he is not an agent of action at that level.“

čemu je podređen, i sâm je prinuđen da igra po metafizičkim pravilima višeg reda. Kao još jedan dokaz u prilog tome govori i činjenica da Čigurova efikasnost u velikoj meri zavisi od tehnologije čovekovog sveta, to jest, od alata koje koristi. Mada očigledno ne postoje ograničenja u pogledu toga kome se sve Čigur može ukazati, on je mnogo bliži onima koji su izabrali ljudsku pohlepu i nasilje. Neposredno pre nego što će ubiti Karlu Džin, Čigur joj kaže sledeće: „Čak i neverniku je nekad korisno da se ponaša po božjem modelu“ (NCOM, 218). Iako ovo jeste način da se Čigur naruga verskim ubeđenjima svoje žrtve, u ovakvom stavu ipak postoje naznake da se Čigur rukovodi drugačijim pravilima od ljudi, ali i da je on sâm podređen tim pravilima. Kada se uporedi sa likom Karsona Velsa, kojem bi po logici vesterna trebalo da je najbliži, Čigur poseduje svojstva donosioca uništenja, koji ipak nije isto što i Smrt. Kada Vels pronalazi leš starice, on na zidu ugleda i kalendar na kojem je zaokružen i time unapred određen dan njegove smrti. Tako Karson Vels postaje još jedan dokaz da je Čigur vesnik kraja, jer u trenutku kada po kalendaru koji je našao treba da umre, on sreće upravo Čigura. Povrh toga, „osobe koje ga sretnu imaju pred sobom skraćenu budućnost. Zapravo i nemaju budućnost“ (NCOM, 129). Evo kako je opisana scena u kojoj Čigur ubija Velsa: „Sve što je Vels ikada znao ili mislio ili voleo curilo je polako niz zid iza njega. Lice njegove majke, prva pričest, žene koje je poznao. Lica ljudi koji su pred njim na kolenima umrli“ (NCOM, 153). Zato Vels i Čigur jesu „stari znanci“, jer Vels očigledno dobro poznaje zanat ubijanja, baš kao što poznaje i Čigura. Šerif Bel za Čigura kaže kako „tamo negde postoji pravi živi prorok uništenja i ja neću da se s njim sretnem“ (NCOM, 2). Ovakav stav šerif ponavlja i kada najavljuje povlačenje: „Sada nameravam da dam otkaz i znam da me onda više neće zvati u lov na tog čoveka. Pretpostavljam da je čovek“ (NCOM, 244). Međutim, kao i neke druge, i ova šerifova pretpostavka je pogrešna.

1.4.5. Misteriozna trojka iz romana *Tama najkrajnja*

Nagoveštaji da ova tri entiteta ne pripadaju ljudskoj ravni postoje već u atmosferi koja prethodi Kalinom prvom susretu sa njima: „Odjednom mu je postalo veoma hladno, psi su nestali, a noć je pritisla mrtva tišina“ (OD, 133). Slično drugim protagonistima koji potiču iz onostanog, oni se pojavljuju „kao da su iz zemlje nikli“ (OD, 238), na teško određivoj granici između košmarne jave i realističnih snoviđenja: „tri muškarca stajala su kraj obale reke na blagoj kiši dok je vatra iza njih projektovala njihova obličja ka spolja, prema tmuni u uzletu i svaka njihova dimenzija nestade bez traga“ (OD, 175); potom na granici svetlosti i tame: „svetlost ih je

dodirivala po glavi kao lažna svetost (...) kretali su se u senci, što im je u suštini dobro pristajalo (...) njihovi oblici (...) kao ples bezimene tmine“ (OD, 3). Na jednoj strani, „bili su samo siluete“ (OD, 175), ali na drugoj, predvodnik ove trojke, sasvim nalik sudiji Holdenu, izgleda kao da „sedi u samoj vatri“ (OD, 186). Sasvim je izvesno da Kala Holm nije dorastao da bude antagonista ovim entitetima, već samo njihov saputnik, kao Kid Holdenu.

Onostranost se ponovo ispoljava u sasvim nesvakidašnjim spoljnim obeležjima, ali ne samo u njima. Tako se za vođu kaže: „brada mu je svetlela i usta su mu bila crvena a oči senovite lunete u kojima ne beše ničega“ (OD, 178). Opisani su kao „jeziva trojka“ (OD, 133), ali što je još značajnije, u originalu je to *a grim triune*, dakle kao The Grim Reaper, odnosno Sablasni Kosač. Ovakav postupak indirektno predstavlja još jedan dokaz da u jeziku kao referentnom sistemu čoveka ne postoji odrednica koja može da ukaže na identitet protagonista koji se u taj referentni sistem ne uklapaju. Upravo je to razlog zbog kojeg i njihovo poređenje sa poklonjenjem mudraca treba shvatiti uslovno, jer se referentnost hrišćanske mitologije ponovo pokazuje kao nedovoljna. Predvodnik trojice neznanaca takođe propoveda, što je motiv koji je Makarti očigledno usavršio i doveo do vrhunca u slučaju sudije Holdenena i Čigura. Slično Čiguru, misteriozna trojka ne predstavlja smrt iako je donosi na svakom koraku.

Upravo jedan od te trojice kaže Kali Holmu kako je neke stvari bolje ne imenovati (OD, 181). Vrednost ovakvog izbora reči je barem dvostruka. Reč *thing* u engleskom jeziku može da znači i stvor, odnosno entitet neodređenog porekla, koja je ovde odabrana da bi se dodatno istakla onostranost nepoznate trojice. Povrh toga, odrediti ih imenom značilo bi direktno im dodeliti referentnost, a upravo je to izbegnuto jer jezik kojim se čovek koristi kao referentnim sistemom ne poseduje određenje koje ide uz pomenutu trojku. Iz tog istog razloga, jedan od trojice kaže Kali Holmu: „nisam mu dao ime jer ga ne daješ nekome na koga ne polažeš prava“ (OD, 184). Izostanak imena je postupak kojim se misteriozna trojka dodatno izmešta iz ljudske ravni.

1.4.6. Dvojniki

„*Svak onom drugom svet svekoliki.*“ (TR, 4)

Poseban vid manifestacije identiteta predstavlja i postupak u kojem Makartijevi protagonisti putuju u parovima. Putovanje u paru je zapravo putovanje sa dvojnikom. Iako se

prisustvo dvojnika, kao što ćemo videti, ispoljava na raznovrsne načine, on se po pravilu javlja kao saputnik, to jest, reč je o odrazu vezanom za kretanje pre nego za mirovanje. Tako otac i sin putuju u paru u romanu *Put*, u kojem imaju i dvojnike: „I možda iza tog zakrivljenog uzaviranja neki drugi čovek ide sa nekim drugim detetom po beživotnom sivom pesku“ (TR, 225). Postoji još nagoveštaja da dečak ima dvojnika: „Neko lice ga je posmatralo. Dečak, otprilike njegovih godina“ (TR, 86). Nekad je to putovanje u prenosnom smislu, to jest kretanje je dijaloško, kao što putuju crni i beli sagovornik u drami *Voz ili Mos i Čigur*, ali je češće doslovno, kao što to čine Džon Grejdi i Lejsi Rolins (Lacey Rawlins), Bili i Bojd Parham i dva Džeksona (Jackson) u *Krvavom meridijanu*, ponovo jedan crni i jedan beli. Sporedni likovi takođe imaju dvojnike: Tarzan Kvin (Tarzan Quinn) je zli dvojnik Eba Džonsa (Eb Jones).

Prisustvo dvojnika nije uvek eksplicitno. Tako Edvin Arnold (Edwin Arnold) o motivu dvojnika u romanu *Satri* govori na sledeći način: „Ideja mračne verzije samog sebe još detaljnije se istražuje u Makartijevom četvrtom romanu, *Satri*, s tim da nam se svest o prisustvu nekog strašnog uljeza kao oličenja strave iz potaje pažljivo sugerije“⁶⁸ (1999b: 47). To prisustvo prati Satrija i u snoviđenjima i vizijama u kojima je opisano nesvakidašnjim rečima, pa je tako dvojnik *doublegoer* i *othersuttree* (S, 346). Prva odrednica ponovo upućuje na saputnika, na dvojnika koji putuje sa pojedincem. Dž. D. Kenfield (J. D. Canfield) konstatuje da Satrija „posebno proganja (...) figura identičnog blizanca“⁶⁹ (2003: 667, 676; prema Walsh 2009: 220), koji je opisan kao „odraz u ogledalu“ (S, 16).

Dvojnik ne mora uvek da bude ni živ ni prisutan: Bili Parhamu je u završnici romana *Prelaz* saputnik njegov mrtvi brat, a u romanu *Gradovi u ravni* njegov ubijeni prijatelj. Dvojnik se nekada javlja posredno, kao Satrijev brat blizanac koji je umro na rođenju, ili kao telo nepoznatog utopljenika koje pronalaze pored Satrijevog splava i stoga pogrešno misle da bi to mogao da bude on. Da smrt ne odnosi kompletan identitet uočava se i po tome što deo tog identiteta ostaje saputniku. Tako Bili Parham kao da nasleđuje smrt Bojda i Džona Grejdija, dečak u romanu *Put* smrt roditelja, dok u sceni u romanu *Satri* u kojoj pronalaze telo za koje misle da je istoimeni protagonista, on to doživi „uz osećaj koji nije mogao definisati da je sat

⁶⁸ „The Idea of the 'dark other self' is more fully explored in Mccarthy's fourth novel, *Suttree*, but here the sense of some dreaded doppelgänger, the embodiment of secret horror is carefully planted in our minds.“

⁶⁹ „He (Suttree) is particularly haunted by figures of a Devouring Mother and an identical twin.“

mrtvog čoveka još uvek kucao“ (S, 11), kao da je nešto ostalo iza te smrti i da je sada vezano za njega.

1.4.6.1. Dvojniki kao sredstvo karakterizacije

S obzirom na to da unutrašnji monolozi izostaju, dvojnici predstavljaju sredstvo karakterizacije koliko i deo ekspozicije, koja je očigledno prolongirana, jer se sa protagonistima i prostorom upoznajemo u kontinuitetu, a ne isključivo na početku. Ekspoziciju koja se razvija tokom radnje, sve do pred kraj dela, *Rečnik književnih termina* naziva suptilnijom, a dvojnici ili saputnici su vrsta „*konfidenta* ili *povjerenika*, kojem su glavne ličnosti govorile ono što, u stvari, gledaoci treba da saznaju“ (Živković 1992: 175). Jedna vrsta takvog poverenika je Lejssi Rolins. Džon Grejdi Kol izvesno nije tipičan kauboj, što se jednim delom može zaključiti i po razlikama između njega i njegovog saputnika Rolinsa po pitanju vrednosti koje Rolins zastupa. Pored toga što je Džimi Blevins najeksplicitnije i sasvim makartijevski parodiran kauboj, Lejssi Rolins ipak predstavlja drugačiji model kauboja od Džona Grejdija. Rolinsovi principi su višestruko osporeni: najpre se njegova taktika u komunikaciji sa predstavnicima države kao odraza skučenog, ljudskog sistema vrednosti naspram metafizičke ravni, pokazuje kao pogrešna, njegova ubeđenja o tome šta čini kauboja takođe, a potom se udaljava iz priče, jer se nakon izlaska iz zatvora pojavljuje samo još jednom, čime se dodatno u prvi plan ističu Grejdi Kol i njegov sistem vrednosti. Doduše, osporavanje Rolinsovih načela nije ni izbliza onako eksplicitno kao osporavanje Blevinsovih, iako su im imena slična, jer u pogledu imena Rolins je još malo pa Blevins. S obzirom na činjenicu da su u Makartijevim delima retki primeri saputnika čija se načela u potpunosti poklapaju, dvojnici se nalaze u statusu sredstva karakterizacije kroz kontrast sa pojedincem, jer je namena saputnika ili dvojnika iz perspektive pripovedanja da istakne razlike u odnosu na pojedinca pre nego sličnosti. Neka kao još jedan primer posluže Kenet Retner i Artur Ounbi. Retner je neka vrsta Ounbijevog mrtvog podstanara, jer mu se telo raspada u cisterni na Ounbijevom posedu i Ounbi to zna, ali su oni očigledno opisani sasvim drugačijim sredstvima. U Retnerovo zlo ne treba sumnjati, jer nam narativ o tome pruža isto onoliko dokaza koliko i o Ounbijevoj dobroti i mudrosti⁷⁰, tako da reč *communion* ima sasvim suprotna značenja kada se koristi da opiše ovu dvojicu protagonista: za Ounbija su to uzajamno razumevanje i zajedništvo, a za Retnera izostanak i jednog i drugog. Poseban primer dvojništva predstavljaju

⁷⁰ Za Ounbijevu lice kaže se da pokazuje mudrost. (S, 157).

Silder i Kenet Retner: iako su oni saputnici veoma kratko, „Silder otkriva da je Retner (...) neka kukavička i groteskna verzija njega samog“⁷¹ (Luce 2009: 52). Ako Silder ubijanjem Retnera poriče u sebi želju da se bavi kriminalom na Retnerov način, to nas navodi na pretpostavku da ni drugi Makartijevi dvojnici nisu bez slične svrhe, to jest da nepoklapanja po pitanju životnih principa ukazuju na to o kakvim je principima reč. U prilog dvojništvu Keneta Retnera i Sildera svedoči i činjenica da Silder ne može da se svrsta u istu kategoriju protagonista kao što su Ounbi ili mlađi Retner, jer sa njima nema puno toga zajedničkog ni u kom pogledu. Kao što je Kenet Retner mračni odraz Sildera, tako je i Rinti mračna refleksija Kaline incestuozne veze sa sestrom. Iako nije doslovno, saputništvo brata i sestre ipak postoji, oboje se nikada ne udaljuju previše od kuće, ali ni jedno od drugog, posebno stoga što najčešće sreću i iste protagoniste na svojim naizgled izdvojenim putanjama. Uporedo sa Rinti, Kalin saputnik je i njegov vlastiti odraz, a „senka mu je lutala u mračnoj parodiji njegovog napredovanja“ (OD, 251). Da se razlike između saputnika mogu međusobno i dopunjavati svedoči roman *Put*. Naime, čovek i dečak se ne slažu uvek u pogledu toga šta su sve spremni da preduzmu zarad vlastite, ali pre svega dečakove sigurnosti. Otac je pragmatičan i oprezan, dok je dečakova humanost naivnija i neposrednija. Reč je o dve različite manifestacije ljudskosti i načelima koja tek zajedno tvore celinu. Ipak, činjenica da se otac stara o sinu nikako ne znači da nije i obrnuto. Konačno, otac to i sam kaže: „Moj zadatak je da se staram o tebi. Bog me je odredio da to radim. Ubiću svakog ko te takne. Jel’ razumeš?“ (TR, 78). Međutim, upravo time što se suočava sa svim nedostacima očevih načela, dečak se, makar i posredno, ipak stara o ocu, s tim da su to dve različite vrste starateljstva, fizičko i duhovno, i tu se različitosti ponovo upotpunjavaju. Zato otac i kaže za dečaka: „Ako on nije reč Božja Bog nikad nije ni progovorio“ (TR, 3).

Kao što se ljudska i metafizička ravan prikazuju uporedo, isti postupak primenjuje se i na protagoniste i njihove saputnike, i tako predstavlja sredstvo karakterizacije. Ovakvim pozicioniranjem u prvi plan ističu se višeznačne sličnosti i razlike između protagonista. Sličnosti je, kao i motiv dvojnika, nekada dovoljno nagovestiti tek nakratko. U završnici scenarija *Baštovanov sin*, u sceni u kojoj Čejfi dolazi u posetu Marti Mekavoj, on je opisan kako sedi sa cvećem u ruci i gleda sebi u noge, što je „kadar koji podseća na Bobija u njegovoj ćeliji pred pogubljenje“ (TGS, 90). Nema sumnje da je posredi poistovećivanje dvojice protagonista. U

⁷¹ „Sylder discovers Rattner (...) as if some craven and grotesque reflection of himself.“

ovom kontekstu, najveća sličnost između Čejfija i Roberta jeste u tome što obojica znaju da postoji drugačija, kompleksnija verzija događaja koju nisu stigli da ispričaju. Oni su bliski kao pripovedači u narativu u kojem Čejfi, u izvesnom smislu, nastavlja tamo gde je Robert stao. Kao što ćemo videti, motiv dvojnika nekada služi da odabranog protagonistu najavi kao buduću verziju pojedinca čiji je dvojnik.

Posebno zanimljiv je slučaj Bendžamina Telfera, jer zbog specifičnosti ovakvog pripovedanja drama *Zidar* predstavlja klasu za sebe, i teško bi je bilo svrstati u bilo koju od navedenih kategorija dvojnika. Naime, postoje dvojica Bendžamina Telfera: jedan je pripovedač koji sa govornice prepričava događaje, dok ga istovremeno na sceni predstavlja drugi Bendžamin, koji je učesnik događaja prikazanih na sceni. Pouzdanost Bendžamina kao pripovedača dovodi se u pitanje dosledno i diskretno, tako da postojanje dvojnika u ovom kontekstu, po svemu sudeći, predstavlja sredstvo relativizacije njegove pripovedne perspektive. Makartijev pojedinac ponovo je lišen privilegovanog položaja u narativu, a njegova interpretacija događaja samo je osporiv fragment svega što se zaista dešava. Sledeća zanimljivost vezana za ovu dramu jeste i ta da se i Big Ben i njegov sin i njegov unuk zovu isto: Bendžamin, kao da se nepouzdanost i manjkavost jednog pripovedača prenose s kolena na koleno.

1.4.6.2. Dvojnik kao buduća verzija pojedinca

Iako su Džimi Blevins i Džin Harougejt (Gene Harrogate) drugačija vrsta saputnika od Lejsi Rolinsa, saputništvo sve trojice za cilj ima da ukaže na načine na koje se sistem vrednosti pojedinca razlikuje od čovekovog sveta. Na drugoj strani, dvojnik i saputnik su alter ego koji ne mora nužno da upućuje na identitet, već i na sudbinu koja očekuje pojedinca, a nekada na posledice odluka koje donosi. Dobar primer za to pronalazimo u romanu *Krvavi meridijan*. Nakon što Glentonovi lovci na skalpove masakriraju pleme Indijanaca, sudija Holden tri naredna dana čuva jedno indijansko dete, drži ga ispred sebe na sedlu, i prema njemu se ophodi sa najvećom pažnjom dok ono u sudiju ne stekne poverenje: „Kosa mu je delom bila spaljena, a jahalo je nemo i stoički, gledajući u zemlju pred sobom orgomnim crnim očima kao kakvo podmeče“ (BM, 146). A onda ga sudija skalpira. U samom romanu nema drugih protagonista koji su u stanju ovako nešto da ponove, ali reč *podmeče* ukazuje na to da je dete u ulozi drugog protagoniste ili, još preciznije, drugog deteta: ovakvim ophođenjem prema indijanskom dečaku Sudija Holden najavljuje da ista sudbina očekuje i Kida, koji je upravo tim surogatom od imena i

sam označen kao dete. Ovo, međutim, nije i jedini ovakav primer. Slaboumni Džejms Robert se, nimalo slučajno, ne odvađa od Holdena upravo tokom tri situacije u kojima Kid propušta priliku da ubije sudiju, što sugerise da se Kid kroz propuštene šanse zapravo pokazao kao nedorastao. Nagoveštaja da je idiot Džejms Robert neka vrsta Kidovog dvojnika ima još: „Pod bledom svetlošću, uz prozor, u dupku je sedeo maloumnik s mačkom. Okrenuo se da ga pogleda, nije to bila sudijina budala, nego neka druga“ (BM, 282). Ta druga budala je, naravno, on sâm. Još jedna sličnost između Džejmisa Roberta i Kida sastoji se u tome što je Džejms Robert već u prvoj sceni u kojoj se pojavljuje umazan izmetom, dok je Kid taj kojeg sudija davi u fekalijama. Džejmisa Roberta, Lestera Balarda i Džina Herougejta spajaju ne samo brojne sličnosti, već im je i funkcija u pripovedanju veoma bliska. Kada čovek i dečak stignu do obale okeana u romanu *Put*, bilo kakva nada zauvek je raspršena i posredstvom ideje podjednako bespomoćnih dvojnika sa druge strane, gde „možda neki otac i njegov mali dečak sede na žalu“ (TR, 222). U navedenom primeru udvojeni su i protagonisti i prostor kojim se kreću. Isti postupak pronalazimo i u slučaju Kale Holma u romanu *Tama najkrajnja*:

Mesto je izgledalo isto kao i ono odakle su tragovi stopa nestali. Kao da je onaj ko ih je ostavio za sobom pronašao u toj šumi neku mračnu verziju samog sebe, sa kojim je bio spojen nekom hemijom, i zajedno sa njim je netragom zbrisan sa lica zemlje. (OD, 20)

Kao što vidimo, ne samo da pojedinac ima svog dvojnika, ima ga i prostor. Reč *changeling*, to jest *podmeče*, kojom je označeno gore pomenuto indijansko dete, koristi se i za prostor, za zemlju koja je i sama *changeling land*, to jest *podmetnuta*. Reč je o saobraznosti na koju se ukazuje sasvim izravno:

Grmljavina se približila s jugozapada, munje su osvetljavale pustinju svuda naokolo, plavu i голу, veliki bučni pipci izranjali su iz neprikosnovene noći kao kakvo zazvano demonsko kraljevstvo (...) od kojeg sa svanućem neće ostati ni traga... (BM, 47)

Sličnu perspektivu nekada nam nudi odraz u ogledalu kao neka vrsta dvojnika. U slučaju Magdalene, dvojnica se prepoznaje upravo u odrazu: „Pogledala je (...) u oči u ogledalu kao da pripadaju nekoj sestri koja je stoički podnosila ovu provalu njenih nadanja“ (CoP, 845), dok se u nastavku iste rečenice vidi da je prostor ponovo saobrazan pojedincu, jer takođe ima svog

dvojnika: „u kitnjastom budoaru koji je i sam (...) kopija drugih soba, drugih svetova“ (CoP, 845). Za Keneta Retnera se kaže da je „u barskom ogledalu mogao da vidi koliko su mu oči prazne i koliko je zlokoban“ (TOK, 33). Nakon povratka iz divljine, Satri takođe posmatra svoj odraz na površini stola: „Neko prazno, tamno i bradato lice posmatralo ga je sa uglačane crne površine stola. Neki tuđi Satri, među urezanim imenima i krugovima i mrljama od hrane koje su ostale od prethodnih gostiju“ (S, 351). Povrh toga, on u samoj završnici romana sreće dečaka koji nosi vodu radnicima, u čijim očima ugleda vlastiti odraz. U romanu *Krvavi meridijan*, senka ukazuje najpre na saobraznost sa prostorom:

„Iskošeni crni obrisi konjanika urezivali su se u kamen u strogoj i neumoljivoj definisanosti, poput obrisa sposobnih da raskinu svoj savez s telima od kojih potiču i samostalno nastave preko golog stenja ne poštujući ni sunce ni čoveka ni boga.“ (BM, 127)

Potom, u sceni u kojoj crni i beli Džekson jašu jedan pored drugog, senka predstavlja odraz zla u čoveku:

„Kao da mu je belac oskrvnuo ličnost, da je nabasao na neki uspavan obred u njegovoj tamnoj krvi ili tamnoj duši, dok je obris koji mu je sunce bacalo po tom stenovitom tlu donekle podsećao na samog čoveka i time bio izložen opasnosti.“ (BM, 78)

U prostoru u kojem je pojedinac *svako*, dvojniki upućuju i na ishod životnog puta koji je protagonista, centralni koliko i sporedni, za sebe izabrao. Tako Džimi Blevins nije samo imenjak radio evanđeliste, velečasnog Blevinsa, već i njegov dvojniki. Ovakav postupak ukazuje na to da bi Džimi Blevins, da je preživeo, postao podjednako karikaturalna osoba kao što je i njegov imenjak. Iako ne dele isti životni poziv, ovu dvojicu protagonista spaja ekstremna parodičnost dva segmenta načela ljudskog sveta – jedan je karikatura kauboja, a drugi sveštenika. Isto važi i za druge sporedne protagoniste, kao što je Karla Džin, koja predstavlja dvojnici vlastite majke, pogotovo ako se uzme u obzir da entitet kao što je Čigur, koji po svojim najvažnijim odlikama ne pripada svetu ljudi, ubija Karlu Džin kao što bolest ubija njenu majku. Iako nasilna i preuranjena, smrt Karle Džin ne samo što se u smislu izvesnosti ishoda ne razlikuje puno od majčine, već se dešava istog dana kada i majčina sahrana. Slično tome, Tibursiova (Tiburcio) majka kao da je

dvojnica Magdalene u romanu *Gradovi u ravni*. Obe su obeležene bolestima i telesnim nedostacima, i dele isti prostor. Šerifa Bela takođe ne bi bilo teško zamisliti kao poraženog marginalca sličnog Elisu ili Arturu Ounbiju usled brojnih sličnosti koje ih spajaju. Dvojnici, dakle, može biti buduća, ali i sadašnja verzija pojedinca. Tako Lester Balard u prozoru autobusa ugleda dečaka koji liči na njega, a Kid sreće i ubrzo potom ubija Elroda.

Kada entiteti iz metafizičke ravni imaju dvojnike, onda nije neočekivano da ti dvojnici po pravilu nisu u ljudskom obličju. U poslednjoj sceni u kojoj vidimo Čigura, odmah nakon saobraćajne nesreće u kojoj je tek lakše povređen, njegov odlazak izgleda ovako: „Posmatrali su ga kako se polako udaljava, malo šepajući, i kako rukom pridržava povez oko glave“ (NCOM, 225). Gotovo na identičan način opisan je i ranjeni pas koga Mos ugleda na početku romana: „Imao je veliku glavu i pale uši i teško je ćopao“ (NCOM, 8). Ovaj primer pokazuje da se dvojnici nalazi na granici srodstva ili spona protagonista u obe ravni sa životinjom. Ipak, dok životinje kao što su pas ili soko u romanu *Nema zemlje za starce* ukazuju na svojstva identiteta koja ne pripadaju nužno ljudskoj ravni, one mogu da ukazuju i na srodstvo ili sponu sa prirodom i slobodom, kao što je to posebno slučaj sa Džonom Grejdijem ili Martom Mekavoj, koja se sa nostalgijom seća konja koji ju je svuda pratio i bio joj kao prijatelj (TGS, 95).

1.5. Pojedinac kao agens ili sila od uticaja

„*Ne možeš da pobegneš oluji...*“ (APH, 70)

Iako se postojanje pojedinca neosporno svodi na borbu protiv nepoznatog, protiv nedokučivih sila koje upravljaju njegovim postojanjem, čovek upravo sa njima čini sastavni deo jedne univerzalne stvarnosti, zbog čega su one toliko često njegov saputnik. S obzirom na status koji poseduje u narativu i na koji mu se pristupa, pojedinac je *agens*, odnosno, *sila od uticaja*, što je status koji mu pristaje i definiše ga čak i u estetici u kojoj je on sila od najmanjeg uticaja. Jedno od važnijih obeležja Makartijeve poetike jeste činjenica da ni parcijalnim ni opštim silama delovanja nije neophodna individualnost pojedinačnih protagonista, to jest, one ne samo što se ne manifestuju isključivo kroz čoveka, već je on samo jedna od manifestacija sila koje pokušava da pojmi. Karakter sila od uticaja sažima se u entitetima koji potiču iz metafizičke ravni, pre i češće nego u čoveku. Upravo je to razlog zbog koga se u statusu protagonista nalaze i entiteti poreklom iz onostranog – Čigur i Holden su takođe *agensi* i zastupnici *sila* od uticaja – ali i neživa

stvorenja i prostorna obeležja kao što je reka, jer „neživa materija podjednako je ispunjena sposobnošću da utiče na svet kao i čovekova svest“⁷² (Bell 1988: 78, 112; prema Walsh 2009: 214). Stoga je sile uticaja potrebno svrstati u određene kategorije u pogledu obima i vrste uticaja koji poseduju, jer pored parcijalnih postoje i opšte sile uticaja. U nastavku će biti reči o tome ko se sve sem čoveka nalazi u svojstvu *agensa*, odnosno, *sile od uticaja*, i koji su sve načini na koje se ove sile manifestuju.

Čoveku se dosledno poriče sposobnost da shvati svet oko sebe. Taj svet prema Dž. Elisu odbija svaki ljudski pokušaj tumačenja i razumevanja⁷³ (Ellis 2006: 1). Ovakva nesposobnost nekada je prikazana diskretno i poetično, kao u sceni u kojoj šerif Bel kaže: „Pokušavao sam da sklopim mozaik i da stvari smestim na njihova mesta, ali nekad ste toliko blizu svemu tome da vam to ne uspeva“ (NCOM, 256). Međutim, nekada je ona sasvim eksplicitna, kao kada se ljudska vrsta poredi sa urođenicima čije sudbine kroji neka njima sasvim nepoznata sila (BM, 159). Medison Smart Bel (Madison Smartt Bell) na sledeći način opisuje ustrojstvo sveta u ovoj poetici:

Makarti nam govori da, kakav god poredak da postoji u svetu, nismo ga mi uspostavili i najverovatnije ga ne možemo ni spoznati. Ovakav pristup nema nijedan drugi pisac: da od elemenata ljudskog jezika sačini artefakte i istovremeno ih udalji od ljudske tačke gledišta. Utisak o sveprisutnosti zla u njegovim romanima je iluzija koja potiče od našeg osećanja nelagodnosti u prisustvu sistema koji nije skrojen prema nama, i u kojem naše civilizacije mogu biti efemerne (...) Božanstvo koje upravlja Makartijevim svetom sebe nije vaspostavilo po uzoru na čoveka.⁷⁴ (1992)

Kao logičan nastavak ovakvih tvrdnji, samo po sebi nameće se pitanje koliki je čovekov, a koliki su uticaji drugih činilaca u tom svetu. Za sile koje oblikuju stvarnost Makarti koristi reč *agency*, koju ćemo ovde prevesti kao *agens* ili *sila od uticaja*, a kako je u pitanju fenomen koji nesumnjivo ima udela u formiranju identiteta prostora i pojedinca, ovaj segment biće posvećen

⁷² „Non-human inanimate matter is imbued with as much agency as human consciousness.“

⁷³ „... refusing any human terms of perception and comprehension.“

⁷⁴ „What order there may be in the world is not, Mr. McCarthy suggests, of our devising and is very likely beyond our comprehension. His project is unlike that of any other writer: to make artifacts composed of human language but detached from a human reference point. That sense of evil that seems to suffuse his novels is illusory; it comes from our discomfort in the presence of a system that is not scaled to ourselves, within which our civilizations may be as ephemeral as flowers. The deity that presides over Mr. McCarthy’s world has not modeled itself on humanity.“

upravo silama od uticaja. S obzirom na to u kom obimu se na identitet pojedinca reflektuje njegova ograničena moć da upravlja zbivanjima, kao i do koje mere se u ovom radu identitet posmatra i iz perspektive mesta čoveka u širem poretku stvari, potrebno je detaljnije razmotriti najvažnija obeležja pojma *agens*.

Reč *agens* izvedena je od latinskog glagola *agere*, koji znači „delovati“. Ovaj termin upotrebljava se u dva značenja. Reč je najpre o *sili od uticaja* ili *delotvornom principu*, a potom o *zastupništvu*. Dva osnovna značenja ovog pojma su delovanje i posredovanje, i oba su podjednako važna bilo da se u statusu protagoniste nalazi čovek ili neki od entiteta iz metafizičke ravni. Kada Bili Parham sa Eduardom pregovara oko kupovine Magdalene, svodnik ga pita: „Da li si klijent ili posrednik?“ (CoP, 876), to jest on želi da zna da li pred sobom ima delatnika koji se rukovodi sopstvenim željama ili agenta koji zastupa tuđe interese. Kada se u *Krvavom Meridijanu* za Kida kaže: „Momak je slobodnjak“ (BM, 257), treba imati na umu da u originalnom tekstu stoji “The lad is a free agent”. Kid je dakle *delatnik*, kao i Luelin Mos. Ravnima kojima se pojedinac kreće upravljaju sile od uticaja, a nastanjuju ih zastupnici tih sila. Kao što je to u svom pitanju Eduardo formulisao pred Bili Parhamom, koji u tom razgovoru zastupa svog prijatelja Džona Grejdija, uticaj se može i delegirati. Posebno dobar primer za ovo predstavlja scenario *Pravni savetnik*, jer u ovom delu pojedinci sa najviše uticaja, kao što je Malkina, nikada ne učestvuju direktno, već nastupaju preko posrednika. U Malkininom slučaju, to su najamnici i hakeri koji izvršavaju njene naloge, dok ona sama osim organizacije ne preduzima ništa, pa čitalac čak i o toj organizaciji malo zna.

Čovekova nastojanja da upravlja događajima počivaju na njegovoj zabludi da je to moguće ostvariti. S obzirom na to da čovek ipak ima određeni uticaj, potrebno je ustanoviti ne samo u kojoj meri on poseduje sposobnost da oblikuje događaje, već i kakve nam perspektive otvara analiza sila od uticaja i načina na koje se one odražavaju na pojedinca i prostore. Nema sumnje da je čovekova moć da upravlja događajima gotovo bez izuzetka svedena na minimum, čak toliko da njegova nastojanja imaju sasvim suprotan rezultat od željenog, a razlog za gubitak pronalazimo u manjku uticaja pojedinca: kada Bili Parham odluči da spase vučicu, to se završava njenom smrću; kada šerif Bel odluči da pomogne Luelinu, Luelin pogine; kada Džon Grejdi pokuša da zaštiti Blevinsa i pomogne mu da povрати konja i pištolj, to se završava tako što Blevinsa ubijaju. Posebno upečatljiv u tom pogledu jeste slučaj Bendžamina Telfera, koji u više

navrata pokušava da spoji pokidane niti u svojoj porodici, i u tome ne uspeva do te mere da, ako i posredno, postaje vinovnik njihove nesreće. Kada kaže „ne možemo se spasiti ako ne spasemo svakoga“ (TS, 113), Bendžamin izražava želju da pomogne svima: i ocu i sestriću i dedi, ali u krajnjem bilansu svaki njegov napor postaje ili kontraproduktivan ili uzaludan. Nastojanja pojedinca da utiče na događaje osujećena su na svakom koraku silama koje deluju unutar jednog drevnijeg i opštijeg poretka nego što je ljudska ravan. Isto pravilo važi i za greške koje se, jednom počinjene, više ne mogu ispraviti, jer „svet u kojem pokušavamo da ih ispravimo nije onaj u kojem smo ih napravili“ (TCS, 147). Međutim, to ne znači da čovek u drugim aspektima – kao što su pripovedanje, to jest, promovisanje vlastite vizije sveta i događaja, i učestvovanje u nadmetanjima – ne može biti sila od uticaja.

Na samom vrhu hijerarhije neosporno se nalazi pripovedanje kao najmoćniji delatnik i sila od uticaja kojima protagonisti mogu delovati jedni na druge. Pripovedanje je sila od uticaja i prema Sofiji Vin (Sophia Nguyen), koja iznosi sasvim tačan i podrobno uobličen stav da je upravo zakukuljena mehanika pripovedanja ono što protagoniste lišava uticaja, i da narativ težište stavlja na podrivanje čovekove moći da upravlja događajima do trenutka u kojem pripovedanje preuzima na sebe ulogu sile od uticaja⁷⁵ (Nguyen, 2016). Pomenuta autorka ne samo što nam skreće pažnju na načine na koje se u narativu određuje uticaj pojedinca, već nam otkriva i nove vrste sila od uticaja. Iako pojedinac jeste delatnik, jedan od načina da mu se uskrati, ili pre ograniči status agensa jeste da se on već u pripovedanju postavi u kontekst u kojem se jasno ističe njegova nemoć da upravlja događajima. Ovakav postupak predstavlja sastavni deo Makartijeve demitologizacije, jer ovaj pisac dosledno osporava narative religioznih i nacionalnih mitova koji promovišu antropocentričnost, i u čijim okvirima je čovek najmoćnija sila od uticaja. Posebno zanimljiva tvrdnja S. Vin u analizi scenarija *Pravni savetnik* jeste ona po kojoj je materinstvo najznačajnija sila od uticaja u ovom delu⁷⁶ (Nguyen, 2016). Da bi potkrepila ovakav stav, Vin navodi sledeći citat: „vrline mrtvog oca – to jest, njegov kompletan identitet – potpuno zavise od toga koliko mašte ima majka“ (TCS, 181). Malkina na taj način najavljuje da će imati uticaja na to da kod svog još nerođenog deteta formira buduću sliku o ocu. Ovakav primer ne može a da nas ne podseti na način na koji Mildred Retner oblikuje uspomenu na oca

⁷⁵ „obfuscated plot mechanics evacuate characters of agency (...) erosion of agency (...) representation becomes an agency.“

⁷⁶ „maternity as the ultimate symbol of agency“

kod Džona Veslija, ali i na verziju događaja koju dona Alfonsa prenosi Džonu Grejdiju ili propovedi sudije Holdena Kidu. Reč je o načinu na koji čovek putem nametanja vlastite verzije događaja, odnosno, kroz pripovedanje, ispoljava uticaj na druge ljude.

Pojedinac nije lišen uticaja, iako je on višestruko ograničen. Prvi od načina da oblikuje vlastitu sudbinu jeste sloboda izbora. Naime, on se, gotovo po pravilu, u jednom trenutku suočava sa izborom, kao kada Luelin Mos pronalazi torbu s novcem i treba da odluči da li da je zadrži ili ostavi. Višesmislenost ovakve odluke često odražava i prostor, pa je tako pojedinac koji se zatekne u poziciji da bira ili odlučuje zapravo čovek na raskršću, što je kvalifikacija kojom su opisani i Lester Balard i Bili Parham i neimenovani advokat iz scenarija *Pravni savetnik*. U romanu *Gradovi u ravni*, ponovo je prikazan izbor, ali iz drugačije perspektive i u drugačijoj formi, to jest, kroz dijalog:

Svakom našem činu u ovom svetu iz kojeg nema povratka prethodi neki drugi, a njemu opet novi. Kao u ogromnoj i nepreglednoj mreži. Čovek umišlja da od njega zavisi svaki izbor sa kojim se susretne. Ali mi smo slobodni da činimo samo ono što nam je zadato. Izbor se gubi u lavirintu generacija, i svaki čin u tom lavirintu samo je porobljavanje, jer guta svaku slobodu i sve čvršće nas veže u sputanost koja se zove život (...) naši planovi počivaju na budućnosti koja nam je nepoznata. (CoP, 939-940)

Čovek se u ostvarenju svojih nastojanja javlja kao sila uticaja prema drugim ljudima i prema prirodi, i u oba slučaja nastupa podjednako destruktivno, jer druge ljude istrebljuje, a prirodu uništava i pustoši. Jedan od načina na koji pojedinac predstavlja silu od uticaja jeste i nihilizam kao jedna vrsta pripovedanja, a samim tim i jedna vrsta sile od uticaja. S obzirom na to da će nihilizam u okvirima ovog rada biti razmatran kao zasebna tema, za sada ćemo ga analizirati isključivo kao jednu od manifestacija sile od uticaja. Nihilizam je vrsta opredeljenja u kojem pojedinac iz krajnjeg očaja ljudskoj vrsti poriče sposobnost da utiče na sudbinu, a narativima sagovornika osporava istinitost. Ovakav stav nastaje kao posledica dva uzroka: prvi je izostanak ili opadanje sistema vrednosti na koji se pojedinac može osloniti, a drugi je osećaj potpune bespomoćnosti pred silama koje oblikuju njegovo postojanje. Majka iz romana *Put* je primer protagoniste u kome jasno uočavamo obe pomenute odlike. Dok narativ profesora iz drame *Voz* ubedljivim čine njegova erudicija i zastrašujuće efikasan izbor reči, snaga nihilizma majke počiva na neoborivosti njenih argumenata i zapažanja. Profesor takođe ispoljava

nedostatak vere u vrednosti: „Prestao sam da (...) verujem (...) nemam šta da sledim“ (TSL, 25). Apokaliptičnost kao vrsta sveobuhvatnog gubitka sveta logično se nadovezuje na nihilizam kao odraz ovakvog očajanja. Stoga nije neočekivano da roman *Put* za sada predstavlja vrhunac nihilizma i apokaliptičnosti kao njegove konkretizacije u prostoru u Makartijevom opusu. Prema Kristoferu Šeretu (Christopher Sharrett) u Makartijevoj apokaliptičnosti takođe pronalazimo esencijalni nihilizam koji poriče kako istoriju tako i bilo kakav ljudski uticaj⁷⁷ (Sharrett, 2013). Kada se pogleda u kojoj meri nihilizam profesora u drami *Voz* onespokojava njegovog sagovornika, možemo zaključiti da je nihilizam jedan, ali ne i jedini način na koji čovek u svojstvu pripovedača može biti sila od uticaja. Iako se apokaliptičnost romana *Put* ovde posmatra kao neka vrsta ekstremnog nihilizma, beli profesor iz drame *Voz* snagom vlastite ozlojeđenosti razara svet svog sagovornika podjednako efikasno kao što to čini nepoznati uzrok u romanu *Put*. Verbalna ekspresivnost protagonista jeste sila od uticaja, jer ona je sredstvo kojim se promovise i nihilizam. Čovek nije bez uticaja, a prema Todu Kronanu (Todd Cronan), upravo je jezik sila od uticaja⁷⁸ (Cronan, 2011). Prema ovom autoru, jezik je moneta, merilo vrednosti ili zabluda: on ispunjava svoju svrhu kada se koristi kao alat, kao valuta ili kao oružje⁷⁹ (Cronan, 2011). Za nihiliste kao što je starac u romanu *Put* ili mračne filozofe kao što je Čigur, jezik je alat, dok su za Mosa oprema i oružje vrsta alata. Jezik je sila od uticaja i u sceni neuspešne komunikacije sa gluvonemima u romanu *Satri*.

Čovek je pred određenim aspektima i predstavnicima onostranog bespomoćan već od gubitka doma, posebno u *Graničnoj trilogiji*, u kojoj su centralni protagonisti na samom početku lišeni kuće i poseda. Pojedinaac i prostor nalaze se u vlasti analognih sila koje upravljaju njima koliko i njihovim saputnicima i saigračima: čovek ipak nije lišen uticaja jer je delatnik u smislu da je igrač koji igra za ulog i zato je igra takođe jedna ritualizovana vrsta uticaja. Šah se kao jedna od igara i simbola sila od uticaja javlja i u drami *Voz*, ali i u romanima *Svi ti lepi konji* i *Gradovi u ravni*. Svaka igra odvija se po određenim pravilima, i čovek ima uticaj u igri u kojoj učestvuje. Igra se kao delotvorni princip može analizirati i iz perspektive propovedi sudije Holdena, čiji se status delioca pravde ne odnosi isključivo na sprovođenje u delo zakona, već i na

⁷⁷ „In my view there is in McCarthy's apocalypticism an essential nihilism that denies history and human agency.“

⁷⁸ „makes *language* an agent“

⁷⁹ „Language is good, it does its job when used (...) like a tool—pliers or a drill—or a kind of currency—or a weapon.“

pravila nadmetanja u koja se ljudi upuštaju jedni sa drugima da bi se izborili pre svega za prevlast i veći uticaj:

Ljudi su rođeni za igre. Ni za šta drugo. Svako dete zna da je igra plemenitija od rada. Zna i da vrednost ili valjanost igre nije svojstvena samoj igri, već da potiče od vrednosti stavljene na kocku. Igre na sreću iziskuju ulog, inače su besmislene. (BM, 227)

Sasvim tipično za entitet poreklom iz metafizičke ravni, sudija Holden predstavlja personifikaciju principa u skladu s kojima propoveda vrednosti i vrline u kojima se ogleda, i kojima se meri, ishod onoga što se u njegovom referentnom sistemu naziva *igrom*:

(...) poniženje poraza i ponos pobeđe sami su sebi dovoljan ulog jer su neraskidivo povezani s vrlinom sudeonika i određuju je (...) svaka igra teži stanju rata, jer tu uložene vrednosti proždiru igru, igrača, sve (...) Kakva temeljnija potvrda čovekove vrline može postojati? To unapređivanje igre do njenog konačnog stanja ne prihvata argumente vezane za pojam sudbine (...) i zbilja je glup onaj ko smatra da u tako dubokoj odluci nema upravljačke sile ili značaja. (BM, 227)

Vrlina se, prema Holdenu, dokazuje pobedom u igri koja – sada već sasvim očekivano – poseduje i svoj vrhunski oblik borbe za prevlast: „to je priroda rata, čiji je ulog istovremeno i igra i vlast i opravdanje (...) rat je naistinitiji oblik proricanja (...) rat je vrhunska igra jer je rat naposletku prinuda jedinstva postojanja. Rat je bog“ (BM, 227).

Novčić je istovremeno i alat koji koriste Džejsms Greg, sudija u scenariju *Baštovanov sin*, Dejvid Braun (David Brown) u *Krvavom meridijanu* i Anton Čigur. Primer Čigura je sasvim rečit, jer se u potpunosti nadovezuje na upravo navedenu opasku sudije Holdena da nije kompleksnost ono što igri daje veličinu, već visina uloga. Time što iznudi od svojih sagovornika bacanje novčića, Čigur pokreće igru koja u isto vreme ne samo što je krajnje pojednostavljena, već ni ulog ne može biti veći, jer se igra na život i smrt. Time se čak i najbanalnijoj igri kao što je bacanje novčića udahnuju metafizička svojstva. Naravno da je zbog ovakvih postupaka Čigur i svojim sagovornicima i nama kao čitaocima nedokučiv. On kao da nas podseća na to do koje mere čovekova nastojanja da upravlja vlastitom sudbinom zavise od nesposobnosti da se stvarnost sagleda onakvom kakva ona zaista jeste. Ako se ponovo podsetimo onog dela Holdenove definicije igre koji poriče mešanje sudbine, onda nam nesporazum između Karle

Džin i Čigura deluje jasnije, jer žrtva uporno pokušava da prebaci odgovornost na egzekutora i bacanje novčića kao odraz sudbine, to jest, više sile od uticaja, dok joj Čigur objašnjava da je njena smrt logična posledica načina na koji je pristupila igri života, a da je on tu dospao isto kao i taj novčić (NCOM, 222). Bacanje novčića predstavlja njegov pokušaj da oslobodi Karlu Džin odgovornosti za njene postupke time što joj daje pedeset procenata šanse da za njih ne plati cenu. Zato šerif Bel kaže „Ja verujem da će vas sustići to što radite u životu“ (BM, 243). Isto to, samo iz suprotne perspektive, tvrdi i Čigur: „Računovodstvo je nemilosrdno. Pravac je zacrtan“ (NCOM, 223). Razlog više da u to verujemo jeste i scena saobraćajne nesreće koja se dešava odmah nakon ubistva Karle Džin. Kao što i Karson Vels saopštava Čiguru da nije izvan smrti i da je tako posredno u vlasti sila koje upravljaju i njegovim postojanjem, auto koji udara Čiguru u poslednjoj sceni u kojoj se on pojavljuje dodatni je znak da postoje viša pravila igre kojima niko ne može da umakne. Pored ambicije da vrati torbu sa novcem, Čigur ne odustaje od nastojanja da pronađe i ubije Luelina, ali u tome ipak ne uspeva, što je takođe nagoveštaj da, iako moćan, ni on nije najviši agens. Čovek i entiteti sa kojima deli prostor su činioci ograničenog uticaja. Prema rečima šerifa Bela: „Mislim da smo svi mi veoma slabo pripremljeni za događaje koji dolaze, bez obzira u kom obličju ti događaji banu. I šta god da dođe, ja mislim, mi smo slabi da se odupremo“ (NCOM, 256). Slično važi i za sudiju. Naime, Holdenova funkcija jeste da tumači i sprovodi zakon, ali ne i da ga donosi. Time što nije zakonodavac već sudija, Holden je posredno podređen silama od uticaja koje su veće od njega. Ipak, kao kruna Holdenove teorije o igri jeste sudijina propoved o ratu kao vrhunskom nadmetanju, jer je ulog i veći i sveobuhvatniji od života pojedinačnih igrača:

Nema veze šta ljudi misle o ratu, reče sudija. Rat istrajava. Isto kao da pitaš ljude šta misle o kamenu. Rat je oduvek bio ovde. Još pre čoveka, čekao ga je. Vrhunski zanat čekao je svog vrhunskog zanatliju. Tako je oduvek bilo, tako će oduvek i biti. Tako i nikako drugačije. (BM, 226)

Rat je vrhunski primer ograničenosti čovekovog uticaja, koji se svodi na uništavanje drugih ljudi i sveta oko njega. Pojedincu je posebno oспорen uticaj na svet preko upravo onih odlika koje su tipične za heroje, kao što je umešnost u baratanju oružjem. Tako su i Džimi Blevins i Luelin Mos i Kid i Lester Balard izvrsni strelci, što je veština očekivana od heroja i itekako poželjna u ratu, ali im do te mere nije od pomoći da deluju još ranjivije sa tom veštinom

nego bez nje. Tako se Balard ne odvaja od puške, koju uspešno koristi samo po vašarima, dok u ključnim situacijama ona ne samo što mu nije ni od kakve pomoći, već je „nosi kao jaram“ (CoG, 26). Blevins puca u novčanike, a Mos promaši gazelu koju lovi, odnosno ranjava je, iako njegov otac za njega tvrdi da je bio najbolji strelac kojeg je ikad upoznao (NCOM, 254).

Već po načinu na koji je prikazan, prostor nedvosmisleno ukazuje na čovekovu nemoć da upravlja događajima u istoj meri u kojoj ga prisustvo onostranih entiteta svodi na marginalnu silu od uticaja. To je sasvim očigledno već u opisima zemlje „zagušene (...) prašnjavim kostima (...) i umrljanim ostacima mesa“ (S, 3); ovo „kraljevstvo straha i pepela“ (S, 307) kroz koje pojedinac putuje jasno ukazuje na njegovu potpunu bespomoćnost, bilo da je reč o predelima kojima vlada „hladna i ravnodušna tmina“ (S, 342) ili onima koji svoje neprijateljstvo prema čoveku ispoljavaju daleko otvorenije. U analizi romana *Tama najkrajnja* D. Lus navodi kako je „sunce već u prvoj rečenici predstavljeno kao neprijateljska sila od uticaja“⁸⁰ (Luce 2009: 78). Autorka u nastavku primećuje kako isto važi i za neprijateljsku i uzburkanu reku koja je „predstavnik tame“⁸¹ (2009: 86). Zaista, u samom delu kaže se kako je „reka mračno siktala duž obale kao neki masivan reptil“ (OD, 167). Sunce i u romanu *Krvavi meridijan* sasvim jasno ukazuje da su predeli potpuno negostoljubivi, jer je već od svitanja „boje čelika“ (BM, 18). U romanu *Satri*, reka Tenesi nosi užase čovekovog sveta i sav njegov otpad pored Satrijevog splava, kao što šerifu Belu matica događaja donosi otpatke ljudskosti. U odnosu prema prostoru, čovek je ponovo sila od uticaja samo onda kada treba uništavati prirodu i druge ljude. U svim drugim slučajevima, on ne samo da nema uticaja, već sasvim suprotno, prepušten je na milost i nemilost silama za koje nema ni imena i o kojima je slušao samo iz priča:

„Daleko na severu u pustinji, mlazevi prašine kolebljivo su se dizali i nagoveštavali zemlju, a neki rekoše kako su čuli da lutalice u tim bezumnim kovitlacima nešto diže u vazduh, da ih baca izlomljene i raskrvavljene nazad na tlo, da bi potom možda posmatrali stvora koji ih je uništio kako se tetura unapred kao kakav pijani duh, a onda ponovo vraća elementima iz kojih je iskrasao.“ (BM, 105)

Protagonisti jedva da su se otisnuli na put, a „krajolik ih je progutao, nepovratno, neodložno“ (BM, 126). Slično tome, Bili Parham je u romanu *Prelaz* opisan kao „izgubljeni

⁸⁰ „The sun is introduced as a hostile agent in the first sentence of the novel...“

⁸¹ „the turbulent river is a hostile agent.. river as an agent of darkness“

jahač koga je nastupajuća noć progutala zajedno sa konjem“ (TC, 380). Nemoć pojedinca primećuje se najpre u njegovom izgledu, posebno kada se za pomenutog protagonistu u ovom istom romanu kaže kako je izgledao „kao da ga je na svet donela ruka nekog slabovidog boga koji nije mnogo mario da odgoneta njegovu svrhu“ (TC, 337). U ovakvom svetu ljudsko prisustvo je samo proplamsaj, a čovek i nije toliko čovek koliko stvor: „Svi ti organizmi blago su treperili na vrućini, poput propalih čudesa. Poput grubih imitacija ubačenih u govorkanja nakon što su originalni događaji izbledeli iz ljudskog sećanja“ (BM, 73). Protivno vlastitim zabludama o tome da je to moguće, čovek nema uticaja na prirodu, ne može je osvojiti niti civilizovati, a njegov večiti konflikt s prirodom i njeno razaranje potiču upravo iz želje da se ona potčini. Umesto toga, sile koje upravljaju čovekovim postojanjem u celosti, od početka do kraja, u prostoru najavljuju i rođenje i smrt pojedinca, kao što to čine zvezde u romanu *Krvavi meridijan*. Posebno dobar primer za to jeste scena iz romana *Dete božije*: „gledao je horde ledenih zvezda (...) i pitao se od čega su napravljene one, i on sâm“ (CoG, 133). Ova scena odlično ilustruje odnos čoveka i prirode: posmatrač je Lester Balard, izgnanik iz društva, opora parodija ljudskosti i zajedništva, neandertalcu blizak slaboumnik koji iz pećine, kao najnižeg stepena izvitoperenosti života i sistema iz koga je izgnan, okružen telima mrtvih žena, posmatra zvezde kao oličenje prirodnog poretka koji je tu milionima godina. Na vrhuncu nemoći, Balard je „čucao pognuvši glavu među kolena i zaplakao“ (CoG, 161). Gotovo identično očajanje postoji i u romanu *Satri*: „Te noći nije čak ni vatru zapalio. Zgurio se kao majmun u mraku (...) i gledao kako seva“ (S, 346). Isto očajanje pokazao je i Bili Parham kada je „skinuo šešir i stavio ga ispred sebe na asfalt, oborio glavu i zaplakao. Dugo je tako sedeo, i posle nekog vremena istok je posiveo, i posle nekog vremena je ispravno i od boga dato sunce izašlo, još jednom, za sve bez razlike“ (TC, 741). Kid je takođe „okružen (...) vučijim urlicima i providenjem noći“ (BM, 100), što, prema P. Mandik, ukazuje na „besmislene patnje čovečanstva u očigledno ravnodušnom univerzumu“⁸² (Mundik 2016: 217), dok po K. Volšu „jedna od tema koje se ponavljaju u čitavom Makartijevom opusu jeste ona koja se tiče naše prolaznosti i beznačajnosti i kao pojedinaca i kao vrste“⁸³ (Walsh 2009: 261).

⁸² „humanity’s senseless suffering in an apparently indifferent universe.“

⁸³ „One of the recurrent themes throughout McCarthy’s work is of our impermanence and irrelevance as individuals and as a species.“

Kao predstavnik *svakog* čoveka, pojedinac je čak i kroz neuspele pokušaje ili uzaludne napore ipak u stanju da makar posredno upravlja zbivanjima i kontroliše okolinu dok je u ljudskoj ravni. Međutim, kada jednom zakorači izvan njenih granica, dešava se krupna promena: ne radi se o tome da onostrano upravlja sudbinom čoveka, već entiteti koji ga nastanjuju učestvuju u kreiranju stvarnosti uporedo sa pojedincem, kao agensi ili sile od uticaja, zbog čega Makarti toliko insistira na postojanju upravljačkih sila. Nezavisno od toga kojoj ravni pripadaju, entiteti koji poseduju moć da oblikuju stvarnost i pojedinca to čine zajedno, a čovek nema apsolutni primat.

U osnovi čovekove nemoći nalazi se njegovo preterano pouzdanje u referentni sistem vlastite ravni. Vera u vrednosti te ravni, u njenu tehnologiju, oružje i alate, uvećava ljudsku iluziju o nadmoći nad prirodom, koja ima svoju cenu: „Kako to da ljudi ne vide da ova zemlja treba da im objasni mnogo toga? Ali ljudi ništa ne pitaju. Možeš da kažeš da je zemlja samo zemlja i da aktivno ne radi ništa, ali to ne znači mnogo“ (NCOM, 235). Dok je nemoć pojedinca u ljudskoj ravni najčešće odraz niskog društvenog statusa izraženog kroz bezdomnost i marginalizovanost, u metafizičkoj ravni ona je ontološka. Tenzije između porodica Greg i Mekavoj su socijalne po prirodi, ali u okvirima šireg poretka reč je o suprotstavljenim verzijama priče, a samim tim i o pripovedanju kao sili od uticaja i potrazi za celovitijom verzijom događaja. Slično tome, dok je Džon Grejdi Kol na imanju Hektora Roče tek posluga, izvan ljudske ravni on je u statusu agensa i kao svedok i kao učesnik događaja.

1.6. Makartijevi mitološki obrasci

„Srž svake kulture pronalazimo u prirodi heroja.“ (TCS, 19)

Sledeća komponenta kojom se začajno ističu svojstva identiteta pojedinca jeste višesmislenost Makartijevog odnosa prema mitu. Reč je o autoru koji preispituje referentnost i kredibilitet mitova u istoj meri i na isti način na koji to čini i sa prepoznatljivim žanrovskim konvencijama. Upravo u tom pogledu struktura Makartijevih mitova saobrazna je cilju kojem je namenjena, jer se čitaocu sugerije da ne treba da se povodi za žanrovskim ili drugim datostima, u koje spadaju i prepoznatljivi mitovi, niti da se veže za sudbinu protagoniste. To, međutim, ne znači da ovaj pisac ujedno nije i tvorac mitova, naprotiv: D. Kremin (D. Cremean) tvrdi kako

„Makarti spada u one pisce moderne Amerike koji su posebno skloni mitotvorstvu“⁸⁴ (2009: 24). Gotovo identično mišljenje iznosi i Dž. Kent (J. Cant): „Oduvek sam zastupao stav da je Makarti tvorac mita“⁸⁵ (2013: 161, 162). K. Volš (C. Walsh) je ovo obeležje Makartijeve poetike nazvao „mitskim mapiranjem“⁸⁶ (2009: 71). Makarti je podjednako ubedljiv i kada stvara mitove, kao i kada umanjuje, najčešće neposredno, sugestivnost prepoznatljivih mitoloških obrazaca. Ne bez razloga, Dž. Kent ide tako daleko da ovakav postupak naziva mitoklastijom kada tvrdi da je Makartijev eklekticizam, kome je ovaj autor u studiji *Kormak Makarti i mit o američkoj izuzetnosti*⁸⁷ posvetio puno pažnje, samo jedan od aspekata Makartijevog mitoklazma⁸⁸ (2013: 253). Dž. Kent ne izostavlja najvažniju osobinu postupka koji naziva mitoklazmom: „Za Makartija je sasvim karakteristično da koristi jezik i ikonografiju konkretne mitologije da bi stvorio sopstveni kontramit. Ovo je suština njegovog ‘mitoklastičkog’ metoda“⁸⁹ (Cant 2013: 8). Isti autor za roman *Svi ti lepi konji* navodi da poseduje mitoklastastičnu formu ukorenjenu u širokom kulturološkom eklekticizmu⁹⁰ (Cant 2013: 194). K. Volš se u vezi sa Apalačkim ciklusom romana slaže sa tezom da je Makartijev mitoklazam usmeren ka osporavanju dominantnih ideoloških narativa američkog Juga⁹¹ (Walsh 2009: 127). Demitologizacija je direktno vezana za preispitivanje pouzdanosti i sugestivnosti mitskog narativa. U romanu *Krvavi meridijan*, pojedini mitovi, ali i razlike između dobra i zla, prepričani su iz perspektive propovedi sudije Holdena. Čigurova perspektiva je takođe neka vrsta demitologizacije.

Navedena mišljenja upućuju na zaključak da je identitet pojedinca i prostora potrebno sagledati i u kontekstu alegoričnog pripovednog postupka čije se strukture i značenja nalaze na granici mitologizacije i demitologizacije. Mitovi se opiru sagledavanju iz samo jedne perspektive, a Makartijevi mitološki obrasci ne mogu se tumačiti samo iz jednog ugla ili, kao što je to objasnio Dž. Kembel, „Ne postoji konačan sistem tumačenja mitova, i nikada nešto takvo neće ni postojati“ (2004: 325). Bilo da je nacionalni ili religiozni, mit je pre svega narativ, on je

⁸⁴ „McCarthy is one of modern America’s most mythically inclined writers.“

⁸⁵ „I have argued throughout that McCarty is a creator of myth.“

⁸⁶ „mythic mapping“

⁸⁷ *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*

⁸⁸ „... this (eclecticism) has been another aspect of his (McCarthy’s) mythoclasm in my view...“

⁸⁹ „It is entirely characteristic of McCarthy that he should use the language and imagery of a particular mythology in order to create his own counter-myth. This is the essence of his ‘mythoclastic’ method.“

⁹⁰ „It (*All the Pretty Horses*) has a mythoclastic form rooted in broad cultural eclecticism.“

⁹¹ „a mythoclastic writer who critiques the dominant ideological narratives of Southern culture“

priповest koja u Makartijevim delima postoji uporedo sa drugim priповestima sa kojima je u sukobu.

Kao što pojedinac puno duguje svetu koji je napustio i koji neretko pokušava da obnovi, tako je i Makarti pod uticajem mitova koje redefiniše. Nema sumnje da Makartijevi mitovi zavise od onih čiju referentnost osporavaju, jer značenje dobijaju upravo kroz osporavanje te referentnosti koliko i kroz njeno promovisanje. U takvom osporavanju ipak se prepoznaju univerzalni mitološki obrasci koje poseduju i oni mitovi čija je svrha da ospore već postojeće. U tom kontekstu, treba se osvrnuti na tvrdnju Ričarda Slotkina (Richard Slotkin), po kome je „mitologija skup narativa koji dramatizuju viđenje sveta i istorije jednog naroda ili kulture, sažimajući vekove iskustva u konstelaciju upečatljivih metafora“⁹² (Slotkin 1973: 6), jer upravo navedena tvrdnja bez poteškoća bi se mogla primeniti i na makartijevske mitološke narative koji će biti razmatrani u nastavku ovog rada.

1.6.1. Preispitivanje mitoloških obrazaca i njihovih referentnih okvira

Prema N. Fraju, mit „zauzima centralnu *kanonsku* poziciju. Većina kultura posmatra određene priče sa više poštovanja nego neke druge, ili zato što ih smatra istorijski istinitim ili zato što nose teže breme konceptualnog značenja“ (2007: 224). Upravo se pomenuta kanonska pozicija i konceptualno značenje osporavaju u redefinisaju pre svega hrišćanskih mitova kao nosilaca one ideologije i referentnosti ljudske ravni koji su prvenstveno okrenuti tumačenju duhovnog. Povrh toga što se pod sumnju dovodi perspektiva hrišćanskih mitova, poseban naglasak stavljen je na entitete koji potiču iz metafizičke ravni i koje je nemoguće objasniti iz antropocentrične perspektive. Čovek je nedorastao zadatku da tumači svet u istoj meri u kojoj su i sistemi znakova i vrednosti prema kojima se upravlja takođe nedovoljni. Mitu je svojstven susret pojedinca sa onostranim, mitskim protagonistima kakvi su sudija Holden, Čigur, vučica iz romana *Prelaz* ili misteriozna trojka koja proganja Kalu Holma. Oni su deo stvarnosti koja je izvan ljudske, čime se ističe njihov mitski status. Taj status je, međutim, teško spojiv sa poznatim mitovima, bili oni hrišćanski ili ne. U jednoj od uvodnih scena *Krvavog meridijana*, u kojoj se Holden suočava sa Grinom, sveštenik se, misleći na sudiju, okupljenoj masi obraća sledećim rečima: „Ovo je on, viknu velečasni kroz jecaje. Ovo je on. Đavo. Glavom i bradom“

⁹² „A mythology is a complex of narratives that dramatizes the world vision and historical sense of a people or culture reducing centuries of experience into a constellation of compelling metaphors.“

(BM, 11). Slična scena postoji i u romanu *Tama najkrajnja*, kada ponovo jedan sveštenik za Kalu Holma kaže „da ga đavo izjeda iznutra“ (OD, 230) i pita ga i „iz kojeg đavoljeg mesta dolazi“ (OD, 232). Pa ipak, zlo u sudiji Holdenu nije lako objasniti niti svrstati u postojeće obrasce, tako da na sudijinu demonsku prirodu treba gledati sa dozom opreza, što pripovedač sugerise u kontinuitetu već od samog početka *Krvavog meridijana*. Odnos ljudskog i univerzalnog zla Makarti nam predstavlja kao složen, tako da je svrha ovih scena da pokažu kako stvari zapravo nisu onako jednostavne kakvima ih vidi velečasni Grin, koji stvarnost tumači kroz referentnost njemu bliskih hrišćanskih mitova. Marginalnost čovekovog sveta ispoljena je i kroz njegove predstavnike, a sveštenici u Makartijevim delima ne zauzimaju posebno visok položaj na hijerarhiji čuvara čovekovog sistema vrednosti. Njihova spremnost da u svemu vide đavolov prst trajan je pokazatelj da njihove iskaze po pravilu treba uzimati s dozom podozrenja, ako ne i izravno odbaciti. U verbalnom sukobu sudije Holdena sa velečasnim Grinom oličen je sukob dve referentnosti: jedne porozne, koja pripada čovekovom svetu, i onostrane, metafizičke, koja se ovom prvom ne može objasniti.

Neka u prilog tvrdnji da je reč o reviziji mitova posluži roman *Tama najkrajnja*, koji delom počiva na preispitivanju mita o Hristovom rođenju. Ne samo što je u centru pažnje novorođenče koje ostaje bezimeno sve do posebno svirepe scene ubistva, već je začeto u rodoskrvnoj vezi, a smrt mu donose trojica vesnika uništenja koji bi se po svojim osobinama mogli svrstati u negaciju mudraca koji su došli na poklonjenje Hristu. Ipak, Makarti ne odstupa uvek od hrišćanskih mitova na ovako neposredan način. Ako bi se završnica romana *Put* tumačila kao diskretnija redefinicija priče o Noju, onda je najvažniji deo tog poređenja onaj koji upućuje na mit o obnavljanju života, u sceni u kojoj otac i sin pronalaze brod sa Tenerifa koji bi trebalo da je Nojeva barka, ali referentnost još jednog hrišćanskog mita ponovo se pokazuje kao nedovoljna.

Pomenuta revizija obuhvata i hrišćanske mitove koji ne potiču direktno iz Biblije. Kada Braun u romanu *Krvavi meridijan* za sudiju i Glentona kaže kako „imaju tajni dogovor. Neki grozni sporazum“ (BM, 117), stiče se utisak da je reč o demonskom ugovoru između Holdena i vođe lovaca na skalpove. Međutim, „s one strane čovekove promišljenosti, svi su savezi krhki“ (BM, 100). Ovakva podela uloga upućuje na važan zaključak da se sa jedne strane nalazi protagonista koji očigledno potiče iz ljudske ravni, dok je na drugoj nepoznati entitet koji u

pogodbu sa čovekom ulazi iz domena onostranog. Tu se, međutim, sve sličnosti sa postojećim mitovima završavaju. Iako je Kid delom faustovski lik – pruža mu se nekoliko prilika da raskine savez sa sudijom, ali on ih sve propušta i Holden ga na kraju ubija – to ne čini sudiju demonom niti Kida Faustom. Zato ni Mos ne ubija Čigura, jer je reč o protagonistima koji nisu svodivi na ljudsku ravan, a samim tim ni na konvencije ili mitove te ravni. Čovek ne samo što nije sposoban da ubije ili uništi entitet iz neljudske ravni, on je toliko mali da tim entitetima jedva da može da parira, pa i to tek nakratko.

Hrišćanski mitovi, međutim, nisu i jedini čija se referentnost dovodi u pitanje. U drugu bitnu celinu spada osporavanje i redefinisavanje nacionalnih mitova. Prema N. Fraju, mitovi sadrže i odražavaju nacionalni identitet, jer „skoro svaka civilizacija ima među svojim tradicionalnim mitovima nekoliko njih koje smatra ozbiljnijim, autoritativnijim, edukativnijim i bližim činjeničnom i istinitom od ostalih“ (2007: 69). Prema K. Milardu (K. Millard) „u istoriji Sjedinjenih Država mit i posredovanje imali su ključnu ulogu od samih početaka, tako da je pisanje imalo posebno mesto u formiranju onoga što će postati američki nacionalni identitet“⁹³ (2000: 5, prema Walsh 2009: xxiii). K. Volš je Lestera Balarda uporedio sa savremenijom verzijom Danijela Buna⁹⁴ (Walsh 2009: 149), što je još jedan dokaz o Makartijevoj sklonosti ka prepispituje postojećih američkih mitova, kao i tome da pojedinca lišava lokalnih obeležja u istoj meri u kojoj to čini i sa mitovima u celini. Posebno lucidan uvid u Makartijev odnos prema nacionalnim mitovima u kontekstu sukoba narativa ponudio je Dž. Vegner:

Makarti prevazilazi provincijski regionalizam osporavanjem regionalnih i nacionalnih mitova koje mešamo sa stvarnim istorijskim događajima i identitetima. Makartijeva proza kreće se u pravcu suprotnom od prihvaćenih verzija istorijskih događaja, i umesto toga ukazuje na likove i tvorce mitova marginalizovane od strane društva. Ovi likovi, prema Makartiju, i sami su deo stvaranja mitova koliko i oni koje su književnost i zvanična istorija neizbrisivo urezali u našu svest.⁹⁵ (Wegner 1997: 2)

⁹³ „The United States has a history in which myth and mediation were crucially involved right from the beginning, so that writing has a special place in the formation of a national identity that became American.“

⁹⁴ Danijel Bun (Daniel Boone) (1734-1820) bio je američki istraživač i pustolov koji je status nacionalnog heroja stekao podvizima u istraživanju Kentakija.

⁹⁵ „McCarthy transcends provincial regionalism by challenging the creation of the regional and national myths we confuse with our actual histories and identities. McCarthy's fictions point away from accepted histories and point instead to figures marginalized by society and myth makers. These figures, according to McCarthy, are just as much

U rekonstrukciji mitologizovane verzije protagonista vesterna, Makarti je posegao duboko u američki arhetip o Divljem zapadu. Makartijevi mitovi preispituju upravo taj identitet, posebno njegovu regulatornu funkciju, videćemo i na koje sve načine. Potom, mit je kao stvaranje ili odraz istine postojao oduvek, čak je smatran kao deo istorijske stvarnosti. Makartijeva mitologija zapravo je revizija najvažnijih američkih mitova o nastanku nacije i odnosa istorije i mita, posebno onda kada se i ta istorija i taj mit dotaknu kolonizacije, odnosno, osvajanja Zapada. Tačka u kojoj se Makartijevo viđenje ovih događaja poklapa sa zvaničnom istorijom jeste postepeno smanjivanje neistraženih teritorija, uzmicanje prirode i napredovanje ka zapadu, ali progres, pogotovo tehnološki progres, u Makartijevim delima nema svojih prednosti. Reč je o poetici u okviru koje se svaki nagoveštaj napretka ili ideje o napretku čoveka i nacije sasvim dosledno poriče. Makartijevi mitovi su mitovi modernog doba koji osporavaju pre svega i najviše upravo modernost tog doba, tehnološki napredak predstavljaju kao koban po prirodu i poredak izvan ljudske ravni, a ideologiju čovekovog sveta kao nepouzdanu, trošnu i sklonu propadanju. Napredak je iluzija, bilo da se radi o tehnološkom napretku, o progresu zajednice ili o napredovanju pojedinca. Mitovi kojima protagonisti pripadaju nisu u celosti američki mitovi, već makartijevski, jer „mitski likovi nisu tu da bi bili repozitorijum za psihološku motivaciju. Oni predstavljaju velike i opšte ideje, vrednosti i aspekte kulture“⁹⁶ (Cant 2013: 11).

Tako se u centru mitologije i referentnosti koju Makarti dosledno osporava nalazi upravo herojstvo Zapada, obeleženo lažnim tehnološkim napretkom i pustošenjem prirodnog poretka. Kao što žanrovski standardi u slučaju Makartijevih protagonista ne pružaju dovoljno jasan uvid u njihov identitet, tako ni prepoznatljivi mitološki obrasci nisu pouzdano sredstvo tumačenja, a narativ je u tom smislu nepouzdan čak i onda kada nalikuje mitskom. Obim makartijevske rekonceptualizacije nacionalnih mitova vidljiv je i po tome do koje mere se fenomen granice razlikuje od načina na koji je definiše Frederik Tarner (Frederick Turner): „... sama činjenica da postoji oblast koja je slobodna, da se ona neprestano smanjuje i da se američke naseobine pomeraju sve dalje prema zapadu, sve to zajedno objašnjava fenomen američkog razvoja“⁹⁷ (Turner 1964: 1). Uporedo sa pomeranjem američkog arhetipa granice izraženog pojmom

a part of the creation of myth as those figures indelibly imprinted on our consciousness by literary and historical tradition.“

⁹⁶ „Mythic characters do not exist to be repositories for psychological motivation. They are representative of large generalized ideas, values and aspects of culture.“

⁹⁷ „The existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward explain American development“

frontier, čovek ne donosi civilizaciju, već unedogled produžava niz naseobina koje se zapravo i ne razlikuju od na brzinu sklepanih gradova iz doba potere za zlatom, kojima dominiraju beda i bezvlašće. *Frontier* nam se ne prikazuje kao granica poznatog i nepoznatog sveta koja oličava napredak civilizacije, već kao simbol povlačenja prirode pred nadiranjem čoveka. U Makartijevim delima nema ni traga razvitku, već se, suprotno tome, „zavijanje testera“ (S, 75) prolama predelima posejanim dokazima tehnološkog opadanja kakav su rashodovane „stare i pocrnele gvozdene lokomotive (...) zarasle u travu“ (S, 109, 438) i auto otpadi. Mit o čovekovoju povezanosti sa prirodom dosledno se osporava, jer čovek se služi najbrutalnijim sredstvima da bi prirodu potčinio sopstvenim ciljevima i izložio je najrazličitijim vidovima nasilja: životinje se porobljavaju i masakriraju, a vodeni svet se nemilosrdno uništava.

Ovako dosledno osporavanje mitova i njihove referentnosti nužno nas dovodi i do preispitivanja arhetipa američkog sna. Ipak, snovi, vizije i sećanja su tema kojoj ćemo pristupiti iz perspektive prostora, jer analiza obrazaca vezanih za hrišćanske i nacionalne mitove posredno već sadrži preispitivanja fenomena američkog sna, tako da bi, s obzirom na meru u kojoj se identiteti prostora i pojedinca ispoljavaju u predelima snoviđenja, vizija i sećanja, o ovoj temi bilo celishodnije govoriti u zasebnom poglavlju, u segmentu koji je posvećen prostoru.

Bilo da je nacionalni ili ne, mit je u osnovi antropocentričan odraz prvog utiska koji čovek ima o stvarnosti u kojoj se zatekao i njegov najraniji pokušaj da tumači svet oko sebe. Dž. Elis tvrdi kako mi kao ljudi antropomorfizujemo sve što vidimo, ali da je priroda, uprkos tome, prema našem antropocentrizmu sasvim ravnodušna⁹⁸ (2006: 190, 2), jer prevazilazi čoveka i svaki čovekov pokušaj da je tumači. Makartijev odnos prema mitu suprotan je antropocentrizmu ne samo zato što ljudsku vrstu opisuje kao nemoćnu da tumači svet i da u njemu zauzme centralnu poziciju, već i zbog toga što čoveku osporava sposobnost da bude pouzdani pripovedač, zbog čega u verodostojnost ljudske verzije događaja uvek treba sumnjati. Makartijevi protagonisti bez izuzetka ne uspeavaju da sagledaju stvarnost u kojoj je teško uočiti razlike između sna i jave, uzroka i posledice i različitih ravni, jer ni u narativnoj strukturi mita ovi pojmovi ne moraju biti eksplicitno razgraničeni, a pripovedanje iz ugla čitaoca dosledno balansira između ubedljivosti i neverice u prostoru u kojem granice između dobra i zla ili vrline i mane ne moraju nužno biti jasno ucrtane.

⁹⁸ „We anthropomorphize whatever we see (...) nature unassuaged by anthropocentrism.“

Mitološka određenja Makartijevih protagonista bilo bi teško sagledati bez osvrta na mitološke funkcije koje oni preuzimaju kada zakorače izvan čovekovog sveta i nađu se u metafizičkoj ravni, koju nastanjuju mitska stvorenja. Mitološkim junacima je svojstven prelazak u drugu stvarnost, u onostrano: oni silaze u podzemne svetove, lavirinte ili plove dalekim morima, uvek izmešteni iz prvobitnog prostora. Pre nego što se otisne na put, mitskog heroja zatičemo u borbi sa ograničenjima koja mu nameće čovekov svet, u kojem „većina bira manje avanturistički put relativno nesvesne građanske i plemenske svakodnevice“ (Kembel 2004: 34). Kao i u mitovima, tako je i u Makartijevim delima svakodnevica u drugom planu. U pogledu napuštanja predašnjeg života i zajednice, Makartijev pojedinac ne razlikuje se od heroja mitova, kao, na primer, istoimeni protagonista romana *Satri*: „Protivno volji oca, Satri je potpuno nezainteresovan ne samo za sticanje materijalnog bogatstva, već ujedno odbacuje i ljubav i utehu koje nudi porodični život“⁹⁹ (Prather 1995: 105, prema Walsh 2009: 225). Nedokučive pustoši i košmari kroz koje se Makartijev pojedinac probija ne razlikuju se od podzemnih svetova ili carstva mrtvih u poznatim mitovima. Osobnosti koje bi pojedinac, da je konkretna ličnost, posedovao u ljudskoj ravni premeštene su u drugi plan, a neretko i potpuno zapostavljene. Umesto toga, težište je upravo na onim odlikama i vrednostima koje čovek poprima tek nakon napuštanja vlastitog sveta, u metafizičkoj ravni, pa stoga protagonisti čiju nam sudbinu Makarti zapravo pripoveda i jesu „pre mitski nego mimetički“¹⁰⁰ (Walsh 2009: 309). Na Volšovu tvrdnju treba se nadovezati ukazivanjem na još jednu važnu podudarnost između identiteta pojedinca i prostora: predeli kroz koje se protagonisti kreću podjednako su mitski i nemimetički. Kao i svi heroji, i Makartijev pojedinac putuje kroz fantastične svetove i sreće nesvakidašnje entitete, jer „prvi zadatak heroja je da se povuče sa svetske pozornice sekundarnih efekata u ona uzročna područja psihe gde poteškoće zaista leže i tu ih razjasni, iskoreni u sopstvenom slučaju“ (Kembel 2004: 29, 30).

1.6.2. Motiv povratka

Poslednje u nizu poređenja Makartijevog pojedinca sa mitskim herojem tiče se činjenice da u delima ovog pisca putovanje i povratak formiraju drugačiju vrstu celine od one u mitu. Dok se heroj iz mitova vraća promenjen, „ponovo rođen, veličanstven i ispunjen kreativnom moći“

⁹⁹ „Much to the chagrin of his father, Suttree is completely disinterested in the pursuit of material wealth, and he also rejects the ‘promise of love and the consolations of domesticity’.“

¹⁰⁰ „Characters are more mythic than mimetic.“

(Kembel 2004: 43) da bi kroz svoje poduhvate doneo boljitak svetu ljudi, Makartijev pojedinac ne samo što ima problem da se vrati u ljudsku ravan, jer je odveć promenjen i više joj ne pripada, već svojim povratkom izaziva nove sukobe. Konfliktan povratak pojedinca u čovekov svet samo je još jedan od dokaza da mu on nikada nije u potpunosti ni pripadao. Tako se Satri kao nepoželjan pojavljuje na sinovljevoj sahrani, Robert Mekavoj ubija Džejmsa Grega upravo prilikom povratka, Džon Grejdi Kol unosi podjednaku pometnju na idiličnom ranču Prečista Gospa koliko i u strašnom zatvoru Saltiljo, Lester Balard ulazi u konflikt sa zajednicom svaki put kada pokuša da joj se približi, prvi pokušaj Artura Ounbija da prekine vlastitu izolaciju završava se zatvaranjem u duševnu bolnicu, a sukobi Mariona Sildera sa zakonom takođe počinju od njegovog povratka. Iako obitava u ljudskoj ravni, šerif Bel je povratnik u tu ravan, on je na svojim prethodnim putovanjima sazreo, i za njegovu zrelost u starom svetu više nema mesta. Zato šerif za sebe kaže: „Spremao sam se da budem uvučen u nešto odakle je povratak veoma dug“ (NCOM, 243). Na to upućuje i posebno jak kontrast između mladog ubice, kojeg se seća u uvodnom delu romana, i njega samog. Neuklapanje u čovekov svet ogleda se i u sceni u kojoj se Džon Grejdi Kol vraća u Teksas u romanu *Svi ti lepi konji*. Pri prvom susretu sa dvojicom lokalaca koji popravljaju automobil, Džon Grejdi im deluje „kao neka prikaza iz prohujale prošlosti“ (APH, 283); on mora da ih pita koji je datum, jer ni vreme u čovekovom svetu njemu ne znači puno. Čak ga i Rolins vidi kao „prvorazrednu retkost“ (APH, 295). Njegov identitet ne raspoznaju ni institucije obe države, Meksika i SAD, što se vidi u sceni suđenja: „Časni sude, ovo je prilično jasan slučaj zamene identiteta (...) Da, jeste, reče. Teška zamena identiteta“ (APH, 286). Povrh toga, ni predstavnici zakona u Meksiku nisu sasvim sigurni u identitet trojice protagonista. Po povratku u svet čoveka iz prirode, u kojoj je prošao neuspešan vid inicijacije, istoimeni protagonista romana *Satri već* izgledom upućuje na apsolutno nepripadanje tom svetu: prljav je i ogrnut ćebetom kao izbeglica (S, 355), i ispoljava znake nesnalaženja. Kada otvara novine, u njima nalazi samo „gomilu neshvatljivih događaja koje nije mogao da poveže“ (S, 352). Još jedan nagoveštaj da nije isti kao pre jeste i to što ne može da jede, što hrana nema isti ukus. Kada se Bili Parham u romanu *Prelaz* prvi put vraća kući, vidimo da lokalci ne znaju ko je on, pa tako starac Sanders ne prepoznaje ni Bilija, ispošćenog i u ritama (TC, 474-475), niti njegovog konja. Za svoje donedavne komšije, Bili Parham čak više nije ni *neko*, već *nešto*, „pobeglo iz divljine, nešto iz prošlosti (...) što se ne dà opisati rečima“ (TC, 478). Nema sumnje, pojedinac je i nakon povratka „potpuni tuđin u svetu“ (APH, 279). Iako završnica romana *Čuvar*

voćnjaka ne opisuje povratak Džona Veslija Retnera već njegov odlazak, otuđenost se jasno prepoznaje u sceni u kojoj, pred sam kraj romana, on ugleda par u kolima kome maše, i koji ga ignoriše, smatrajući ga za nešto strano. U romanu *Gradovi u ravni* povratak Bili Parhama obeležen je buđenjem iz sna kao znakom da se iz metafizičke ravni pojedinac vraća u ljudsku ravan, naseljenu bezličnim siluetama već na ogradi, granici koja tu ravan deli od divljine:

... ugledao je niz silueta koje su se borile sa vetrom u tihom negodovanju. Izgledale su obučene u odore, i neke od njih padale su tako boreći se i ponovo ustajale da nastave da se vitlaju (...) zaogrnutе bledilom (...) nešto kasnije je zaspao. S jutrom je oluja prestala, i on je u pustinji video (...) samo pocepane krajeve plastičnih pakovanja kako vise sa ograde na koju ih je vetar nabacao. (CoP, 1035)

Suprotno većini mitskih junaka, Makartijev pojedinac niti je heroj niti je u potrazi za mitskim artefaktom. Tako, na primer, u romanu *Nema zemlje za starce* predmet potrage nije zlatno runo niti bilo kakva ezoterična vrednost, već torba puna novca kao odraz vrednosti u ljudskoj ravni. S obzirom na to da se u nastavku razmatra pitanje za čim to pojedinac traga, neka kao uvod u analizu koja sledi posluži poređenje sa mitskim herojem koje se tiče pretpostavke da Makartijev pojedinac nema konkretan zadatak koji je poslat da obavi, a pokušaj formiranja vlastitog identiteta i tumačenja sveta u kojem se nalazi završava se neuspehom, iako je on gotovo u potpunosti i bez izuzetka upravo tim nastojanjima i posvećen.

Kada je reč o povratku, sudbina protagoniste u Makartijevim delima u jednoj pojedinosti ne odstupa od sudbine heroja najpoznatijih mitova. Naime, priče o poznatim herojima kao što su Belerofont, Jason ili Beovulf imaju srećan ishod po zajednicu u koju se heroj vraća, ali po njega samog tek privremeno. Dž. Kembel tvrdi kako mitski heroj „postaje sve manje bajkovit, dok se na kraju (...) legenda ne otvori za svetlo svakodnevice i istorijskog vremena“ (2004: 273). Nedugo pošto ispuni svoju svrhu, heroja čeka smrt, često sasvim banalna: Belerofont pada sa Pegaza, Jasona ubija odlomljeno parče kobilice sa Arga koje mu pada na glavu kada, godinama nakon okončanja pohoda na zlatno runo, dolazi da vidi brod, a Beovulf gubi život zajedno sa zmajem. Na drugoj strani, nesrećan kraj za Makartijevog pojedinca sasvim je izvestan već od samog početka. Tako i priča o Kidu počinje slično brojnim mitološkim herojima, od magli nepoznatog, ali završava se davljenjem u fekalijama kao simbolu svakodnevnih banalnosti. Iako u trenutku smrti više nije Kid, jer ga pripovedač sada naziva čovekom, nedovoljnost ovog

protagoniste nijednog trenutka ne dovodi se u pitanje, pa čak ni seksualna nedovoljnost. U samoj završnici romana, neposredno pred scenu ubistva, on odlazi kod prostitutke, sa kojom ne uspeva da ostvari seksualni odnos (BM, 300). Dž. Elis u tom kontekstu ispravno zapaža: „Konačno, protagonisti umiru na otvorenom, ili su čudno sadržani u smrti, odbačeni po jamama, drveću, poljskim nužnicima i sanducima“¹⁰¹ (Elis 2006: 4). U romanu *Put* pripovedna stvarnost je izložena dezintegraciji. Čovek i dečak ne putuju kroz onostrano da bi ljudskoj ravni doneli spas od kataklizme, naprotiv: čovekov svet je sam po sebi kataklizma, ljudska vrsta je njen primarni uzrok u svetu u kojem nema boga, a misteriozni entiteti koje pojedinac sreće čoveku su po svim odlikama izrazito suprotstavljeni. Makartijev pojedinac se odvaja od zajednice, ali je nikada u potpunosti ne prevladava. U njegovom povratku ne samo što nema trijumfa, već naprotiv, taj povratak donosi samo još naglašenije konflikte i neizbežnu propast.

1.7. Sukob

Život pojedinca u celosti je ispunjen i definisan sukobima, još od samog rođenja – to jest pre otiskivanja na put i tokom sazrevanja – sve do smrti, koja je i sama neretko posledica krajnje nekonvencionalnih obračuna kao što su oni u kojima život gube Džon Grejdi Kol, Luelin Mos i Kid. Identitet protagoniste određen je i antagonizmima čija će neuobičajenost ovde biti razmatrana, dok će izostanak konačnog obračuna sa konkretnim akterima kao vrhunca jednog od oblika antagonizma biti razmatran u poglavlju o redefinisaju žanrovskih obrazaca. U osnovi karakterizacije nalaze se konfliktni odnosi, pa se stoga u nastavku identitet pojedinca razmatra u kontekstu najvažnijih vrsta sukoba u koje stupa i koji ga definišu, a to su pre svega sukob sa čovekovim svetom, sa ocem, sukobi principa i sukobi narativa.

Da je i prostor saobrazan sukobu koji se u njemu odvija dobro se vidi u sceni romana *Satri* u kojoj su naseobine duž obala reke Tenesi prikazane kao izdvojeni svet i simbol utamničenja i izgnanstva: „Stigli smo u svet unutar sveta (...) koji pravednici iz kočija i kola vide kao san drugog sveta. Izobličen ili potamneo ili poremećen, begunac od svakog poretka, neznanac u svakoj zemlji“ (S, 5). Prostor ili onaj njegov deo koji pojedinac nastanjuje opisuje se kao da je protagonista, a otuđenost pojedinca saobrazna je otuđenosti sveta. Upravo zato iz sukoba njegovih načela sa pravilima lažne zajednice proishode svi kontrasti i suprotstavljenost

¹⁰¹ „Finally, let characters die in the open, or oddly contained in death, discarded in pits, bags, trees, outhouses and boxes.“

čovjekovog sveta sa širom, metafizičkom ravni čiji je on samo deo. Dž. Elis takođe ukazuje na saobraznost konflikata pojedinca sa zajednicom i prostora u kojima su prikazani:

Sva Makartijeva dela bave se tenzijom između slobode i sigurnosti, predela obeleženih bezakonjem i prostora koji sputavaju kretanje. Svako od njih bavi se ovom temom na drugačiji način, kao i na različitim nivoima. U mnogim slučajevima, najrazličitiji prostorni konflikti ne samo što postoje jedni pored drugih, već su i povezani.¹⁰² (2006: 10)

Prema N. Fraju, u centru pažnje se nalazi „priča o tome kako nekog sasvim sličnog nama razdire konflikt između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta, izmišljene stvarnosti i one vrste stvarnosti koja je ustanovljena društvenim konsezusom“ (2007: 51). Zaista, tenzija između pojedinca i sistema uočljiva je od samog početka, nekad i doslovno, kao u slučaju scenarija *Baštovanov sin*, u kome je „Mladi čovek“, po svemu sudeći, Čejfi, već u okviru *dramatis personae* označen kao neko u čijem „nastupu provejava dašak ratobornosti“ (TGS, xi). Slično tome, za Lestera Balarda se već na prvoj stranici romana *Dete božije* kaže da je „obuzdane ratobornosti“ (CoG, 5), jer svaki je Makartijev pojedinac tihi buntovnik. Sudija Holden kaže Kidu „Jedino si ti bio buntovan“ (BM, 271).

1.7.1. Sukob sa čovekovim svetom

Put na koji se pojedinac otiskuje započinje u ljudskoj ravni, sukobom sa čovekovim svetom, od koga je priroda jasno odvojena. Prva prepreka na tom putu su prostorna obeležja ljudske ravni, čije ograde, putevi, granice i varljivi napredak zapravo ukazuju na neslobodu i tehnološki usavršeno varvarstvo. Zato se završnica romana *Prelaz* odvija na poligonu za testiranje atomske bombe, dok je u slučaju romana *Put* to, po svemu sudeći, nuklearna kataklizma koja se nadovezuje na poruke prethodnih romana i predstavlja njihovu zastrašujuću eskalaciju. Kao sastavni deo pomenutog sukoba, otiskivanje na put poprima različite forme, to jest napuštanje ljudske ravni nekad je manje a nekada više eksplicitno:

¹⁰² „All the novels address tensions between freedom and security, lawless space and confining space. They simply do so in different ways, and at different levels. And in many cases, various spatial conflicts not only coexist, but also connect with one another.“

Put se nastavljao kroz bezbojna zgarišta i kilometrima naokolo ležale su samo ugljenisane konture drveća u mrtvoj zemlji u kojoj se ništa nije kretalo sem vetrovima razvejanih nanosa pepela koji su se tužno podizali i ponovo padali u pocrnelim rasedima (...) pred njim se pružala sablasna pustoš posejana golim drvećem u agoniji i čovekolikim obličjima u tom paklenom prizoru. (OD, 251)

Težište se prebacuje na naglašeno mitske i alegorične prostore praiskonske divljine i pustoši, u kojima identitet više ne može da počiva na obeležjima ljudske ravni koja pojedinac donosi sa sobom. Pre nego što uđe u drugačiju stvarnost, on već na prelasku granice između dva sveta ostavlja sve do poslednje krhotine identiteta ljudske ravni, a varljiva znanja i lažna moć čovekovog sveta ne samo što mu nisu ni od kakve koristi na putovanjima kroz onostrano, već je svet ljudi do te mere ideološki i duhovno opustošen da najekstreminiji prizori uništenja nagoveštavaju i odsustvo samog Tvorca. Zato su u romanu *Put* razaranja sveta i ljudskosti oslikana u istom tonalitetu kao i apokaliptičnost i potpuna usamljenost u romanima *Satri* i *Voz*: „Hoću li te naposletku videti? Imaš li vrat da te ugušim? Imaš li srca? Proklet da si doveka, imaš li duše? O bože, prošapta. O bože“ (TR, 10).

1.7.2. Tema zatočeništva

Kao što kuća nije dom, tako ni čovekov svet nije zajednica. Upravo je zajedništvo odlika koja upadljivo nedostaje svetu ljudi. Napuštanjem tog sveta u doslovnom pogledu, odnosno, napuštanjem zajednice, pojedinac napušta ljudsku ravan. On stoga i jeste na marginama, odnosno, na granicama, često doslovno, a sukob pojedinca sa svetom ljudi podjednako se ispoljava kroz izgon, marginalizovanost i zatočeništvo. Putovanje počinje sa granice svetova, kao u slučaju Bili Parhama, koji živi na granici, ili Roberta Mekavoja, kao neke vrste povratnika iz izgnanstva. Artur Ounbi je pustinjač, Elis pogotovo, to jest, oni su skrajnuti u prostoru.

Pogledajmo kako je u kontekstu identiteta pojedinca i prostora prikazano zatočeništvo. Gubitak slobode ne prestaje kada pojedinac zakorači izvan granica čovekovog sveta. Primarne odlike zatvora kakav je Saltiljo su – baš kao i u spoljnom svetu – prolaznost i opustošenost. Slično ruševnim crkvama, koje su zatvor drugog tipa, za improvizovane ćelije se kaže kako bi ih „nekoliko ljudi rastavilo i sklopilo (...) za pola sata“ (APH, 184). Nedostatak zajedništva i kod ljudi i kod životinja direktna je posledica zatočeništva, kao što se jasno vidi na primeru konja

koji se krote u koralu, jer pokazuju isti nedostatak zajedništva kao i ljudi u zatvoru: „Svih šesnaest mustanga stajalo je u pašnjaku vezano za vlastite oglave, okrenuti u svim mogućim pravcima, potpuno uništenog zajedništva“ (APH, 103). Boravak u zatočeništvu pretvara zajedništvo životinja u krdo, a čoveka lišava elementarne ljudskosti, jer ga spušta na nivo zarobljene životinje: „Iz mračnih kaveza pored kojih su prolazili dopirao je zadah nekakvog usnulog, zamišljenog i zloćudnog života“ (APH, 179), a polugoli i odrpani zatvorenici u romanu *Krvavi meridijan* su se „meškoljili i češali kao majmuni“ (BM, 72). Na identičan način zatvorenici su opisani i u romanu *Satri*, u kome urliču kao šimpanze (S, 67). Najnegativnije odlike ljudske ravni u zatvoru su ispoljene do maksimuma, on je odraz prostornih ograničenja koja nameće čovekov svet, jer zatvor eksplicitnije rekonstruiše pravila koja važe i izvan njega, na varljivoj slobodi. Zato prilikom prve prozivke Džon Grejdi i Rolins nisu ni pomenuti, jer u toj jednoobraznosti oni kao da nisu tu, lišeni su imena i identiteta. U osnovi ovakvog sistema je izolacija, a što se čovek nalazi više u zatvorskoj hijerarhiji, to je izolovaniji, tako da je baš zato u zatvoru primarni i najjači simbol izolovanosti upravo ličnost koja je na vrhu hijerarhije neslobode, i koja je nimalo slučajno predstavnik sistema koji čuva i čovekov svet i njegova prostorna ograničenja:

Kapetan je obitavao u drugom kosmosu, kosmosu po vlastitom izboru, različitom od uobičajenog sveta ljudi. U kosmosu rezervisanom za ljude po nepovratnom ukazu koji, iako je u sebi obuhvatao sve manje kosmose, nije omogućavao i da im se pristupi. Jer su uslovi izbora bili isti kao i uslovi službe, a kad bi se taj svet jednom odabrao, više se nije mogao napustiti. (APH, 176-177)

Gubitak slobode je takođe ispunjen sukobima. Scene borbe noževima u romanima *Svi ti lepi konji* i *Gradovi u ravni* podsećaju na sličan zatvorski obračun prepričan u drami *Voz*, u kojoj je zatočeništvo ponovo jedan od glavnih motiva. Crni propovednik u ovoj drami svog sagovornika drži u sobi zaključanog iza „bizarne kolekcije brava“ (TSL, 3) i priča mu zatvorske priče. *Satri* je takođe i zatočenik i bivši robijaš. Utamničeni su i Lester Balard, Artur Ounbi, Džon Grejdi Kol, Marion Silder i Kid. Utamničenje postoji i u romanu *Tama najkrajnja*.

Zatočeništvo je jedan od vidova bezdomnosti, jedan od načina da se izgubi svet, ali ono pre svega predstavlja gubitak slobode i ograničenost na pravila ljudske ravni. Ograda je vrsta doslovnog ograničenja kojom su opasani i čovekov svet i zatvor, ali i pojedinac. Postoje i

ograničenja druge vrste, ograničenja u prenosnom smislu, koja propovedaju zastupnici načela ljudske ravni. Kada Džon Grejdi na početku romana *Svi ti lepi konji* razgovara sa gospođom Kol, ona mu kaže: „Ionako imaš samo šesnaest godina, ne možeš da vodiš ranč (...) Moraš da ideš u školu“ (APH, 16). Istu vrstu ograničenja nameće mu i advokat: „Ti treba da si u školi, a ne da upravljaš rančem“ (APH, 18). Iz zatočeništva se, naravno, beži, a pojedinac to pokušava, i upravo u tom poduhvatu ne ostvaruje konačni uspeh. Posebno dobar primer utamničenja kao sukoba sa ideologijom čovekovog sveta predstavlja scena u romanu *Čuvar voćnjaka* u kojoj Artur Ounbi ostaje sam u svojoj zatvorskoj ćeliji nakon razgovora sa bezličnim državnim činovnikom koji mu je došao u posetu:

Sedeo je sasvim spokojan, s rukama na kolenima, čupave glave naslonjenje na zid, obnovljenog strpljenja i sa izgledom sveca koji je podvrgnut i odoleo iskušenjima, izbledele plave oči gledale su duž niza kaveza, u šumu oznojenih gvođenih klinova, u ljudska obličja na nogama ili sklupčana na slamaricama (...) jednom je već otplovio iz sveta ljudi, i evo sad ponovo. (TOK, 234)

Zatvori su na margini zajednice, oni su i otelotvorenje i kazna čovekovog sveta, do koje dolazi u sukobu pojedinca sa ljudskim zakonima, a Makartijevi likovi istovremeno se i „boje i priželjkjuju prostorna ograničenja“¹⁰³ (Ellis 2006: 15). Potraga za identitetom neumitno dovodi pojedinca u sukob sa identitetom zajednice čiji ideološki obrazac čine vladavina novca, društvenog ugleda i statusa, koje pojedinac postepeno odbacuje i na varljivoj slobodi, ali i u zatvoru. Kada Džon Grejdi gasi cigaretu pred Peresom, on poništava vrednost koju cigareta ima u zatvoru, vrednost koja je nepojmljiva ljudima na slobodi kao što su čoveku nepojmljive vrednosti u ravni izvan ljudske: „Džon Grejdi se nagnu i ugasi cigaretu (...) Cigarete su u tom svetu bile sâm novac, a ona koju je ostavio polomljenu i zadimljenu ispred svog domaćina gotovo da nije bila ni pušena“ (APH, 193). Tako i u delu *Pravni savetnik* advokat donosi svojoj klijentkinji Rut (Ruth) cigarete u zatvor u kome se, baš kao i u Saltilju, njima trguje iako se na slobodi smatraju skoro bezvrednim, i kaže joj: „Još uvek ne shvatam za šta ih trampiš“ (TCS, 65). Kako u zatvoru tako i izvan njega, vrednosti čovekovog sveta su prolazne, bilo da su oličene u cigaretama ili u novcu. Zaista, novac se kao odraz neodrživih vrednosti ljudske ravni u romanu

¹⁰³ „fear and yet desire containment“

Nema zemlje za starce tretira upravo kao i nesvakidašnje valute u zatvorima: prljav je, umrljan krvlju, cepa se i troši razbacivanjem.

1.7.2.1. Prostorna ograničenost ženskih likova

Dodatna perspektiva u tumačenju zatočeništva otvara se kroz analizu prostorne ograničenosti ženskih likova u Makartijevim delima. Zato je potrebno razmotriti njihov odnos prema domu i zatočeništvu, to jest, gubitku slobode, posebno zbog toga što kod Makartija „jedan od najprepoznatljivijih obrazaca jeste narativni izgon ili ograničavanje žena“¹⁰⁴ (Sullivan 2001: 228). Tako je dona Alfonsa zatočenica sveta iz kojeg je potekla. Slično drugim ženskim likovima, ona istovremeno oličava i veliku moć i potpunu nemoć: moć da upravlja zbivanjima izvan svog sveta, ali i nemoć da iz njega izađe, odnosno da napusti društveni poredak i vrednosti koje su joj nametnute jer je „izgnanik u vlastitoj zemlji“ (APH, 236). Kao vrstan šahista, ona vuče poteze koji imaju veliki odraz u spoljnom svetu, a ljudima se služi kao šahovskim figurama. Ona ne napušta dom iz koga pokušava da rekonstruiše svet koji je izgubila: „Mi ovde živimo u malom svetu. Zatvorenom svetu“ (APH, 134). Stoga dona Alfonsa najveći uticaj ima upravo na likove koji su u zatočeništvu i zbivanja u zatvoru Saltiljo, jer je i sama zatvorenik društvenih normi, što jasno i kaže u svom poslednjem razgovoru sa Džonom Grejdijem:

Ipak, mislim da nisam imala želju da uništavam. Ili možda jesam, ali samo ono što je htelo mene da uništi. Imena stvari koje imaju moć da nas ograniče menjaju se s vremenom. Konvencije i autoriteti ustupaju mesto nemoći. Ali moj stav prema njima nije se promenio. (APH, 134)

Ona stoji za dva od tri najvažnija preokreta u romanu: odgovorna je najpre za hapšenje Džona Grejdija, a potom je platila da se Džon Grejdi i Rolins puste na slobodu. Kada govori o svojoj mladosti, dona Alfonsa po pravilu ukazuje na kontrast između spoljnog sveta, koji je pogođen siromaštvom, oronuo i na ivici urušavanja, i udobne unutrašnjosti bogataških vila u kojima buja lagodan društveni život. Ovakav kontrast između bede i bogatstva bilo bi pogrešno vezati samo za Meksiko, jer se posredno ovakvi opisi odnose i na severnog suseda. Dona Alfonsi je, slično drugim ženskim likovima, dom i u sećanjima izvor prijatnih uspomena, a ne otiskivanje na put. Prilično je upadljivo i to koliko često koristi reč „dom“: kada govori o sudbini, ona kaže

¹⁰⁴ „One of the most striking patterns to emerge is the narrative expulsion or containment of women.“

da ona „ne upravlja našim domovima“ (APH, 228), dakle ne *pojedincima*, nego *domovima*. Slično Alfonsi, i Rut iz scenarija *Pravni savetnik* je prostorno ograničena jer je u zatvoru, odakle i te kako ima uticaja na sudbine drugih. Majka iz romana *Put* takođe ne napušta dom, kao ni Mildred Rattner u romanu *Čuvar voćnjaka*, u kome je žena sa kojom živi Džon Vesli Retner opisana na sledeći način: „Žena nije jela sa njima. Stajala je pored stola i prinosila jaja i biskvite, i dosipala im piće“ (TOK, 118). Slično je i sa likom majke u romanu *Prelaz*, koju i ne vidimo izvan kuhinje, kao što ni Ralfovu (Ralph) unuku u romanu *Dete božije* takođe nikada ne vidimo izvan kuće. U ovakav opis potpuno se uklapa i žena sporednog lika nazvanog Smoukhaus (Smokehouse) u romanu *Satri*, takođe ograničena na kuću i poslove. Ona se pojavljuje samo kada treba da donese hranu ili piće, i ne progovara ni reč (S, 246). Iako je po mnogo čemu uzor šerifu Belu, za njegovog dedu Harolda se kaže da je svoju ženu „jedva puštao da ode u kujnu“ (NCOM, 234). Prostorno ograničenje ženskih likova je sasvim upadljivo i nije vezano samo za dom: u završnici romana *Satri* tetka Alis (Alice) je u duševnoj bolnici, isto kao i Marta Mekavoj (Martha McEvoy) u scenariju *Baštovanov sin*¹⁰⁵, dok su Džojs (Joyce) u romanu *Satri* i Magdalena u romanu *Gradovi u ravni* zatočene u bordelu. Zatočeništvo ne mora biti vezano za konkretan prostor, a dobar primer za to je Rinti Holm, koja brata posmatra „očima uhvaćenim u plamenu koji je raskućen drhtao između njih“¹⁰⁶ (OD, 25), a pogled joj je „zarobljen u prašnjavom svetlu“¹⁰⁷ (OD, 59).

Dok je za ženske likove tipično da dom poistovećuju sa svetom u kome su zatočene, odnosno, da im je dom jedini svet za koji znaju, muški protagonisti svet pronalaze i gube tek kada pređu prag svog doma, odnosno, kada ga napuste. Kao što je za zatočenika nezamislivo da stekne slobodu u zatvoru, tako ni pojedinac ne uspeva da bude slobodan u teskobi čovekovog sveta. Da bi se prostorna ograničenost ženskih likova bolje razumela, ali i da bi se izbegli nesporazumi vezani za predrasude o Makartijevom navodnom šovinizmu ili mizoginiji, ukazaćemo na sledeće zapažanje Dž. Elisa: „Letimičnim čitanjem stiče se utisak da je porodična idila potisnuta u drugi plan u korist naglašeno muževnog izostanka vezanosti za društvo i porodicu, ali dublje čitanje otkriva sasvim postojanu dvosmislenost po pitanju kako domaće idile

¹⁰⁵ Ovakvu podudarnost barem jednim delom moguće je objasniti činjenicom da je K. Makarti pisao scenario *Baštovanov sin* i roman *Sutree* istovremeno.

¹⁰⁶ „The flame trembling unhoused between them held her eyes.“

¹⁰⁷ „trapped in fans of dusty light“

tako i bežanja od nje, kojom su prožeta sva Makartijeva dela“¹⁰⁸ (Ellis 2006: 29). Napuštanje doma, dakle, ne donosi poboljšanje, jer napušten dom nemoguće je pronaći ili zasnovati bilo na drugom mestu bilo u drugom vremenu.

Međutim, obim u kome prostor formira identitet pojedinca u slučaju ženskih likova ne pokazuje odstupanja u odnosu na njihove muške ekvivalente. Kao samo jedan od dokaza, neka posluži način na koji prostor definiše Alehandru i Magdalenu. Naime, reč je o prostoru kojim se ove dve protagonistkinje smeštaju u sasvim suprotan kontekst. Alehandra je bogata naslednica koja pripada samom vrhu društvene elite, i stoga je nalazimo u okruženju izrazito idealizovanih karakteristika, u prostoru koji najviše liči na raj, obeležen bogatstvom, spokojem i prefinjenom dokolicom. U ovakvom prostoru, Alehandra je slobodna da ode na studije ili u Meksiko Siti da poseti majku. S druge strane, Magdalena je prostorno ograničena na bordel iz koga joj nema bekstva, njeno kretanje je kontrolisano od strane onih koji je čuvaju, ali i ograničeno epilepsijom od koje boluje; ona pripada samom dnu društvene hijerarhije i nema nikakvo obrazovanje.

1.7.3. Predstavnici i čuvari ljudske ravni

Sukob pojedinca sa načelima sistema na čijoj margini živi oličen je najpre u njegovom konfliktnom odnosu sa predstavnicima, čuvarima i ideolozima čovekovog sveta, i gubicima koje mu taj sukob donosi kao što su gubitak slobode, doma, dragih osoba ili života. Predstavnici ljudske ravni oduzimaju pojedincu dom i imanje prema pravilima koje je uspostavio čovek. Kao što, prema N. Fraju, „insistiranje na temi osвете kojom se društvo obara na pojedinca, ma kako velika hulja bio, često od njega pravi manjeg krivca od društva koje ga je osudilo“ (2007: 58), tako je i kod Makartija civilizacija sporno oličenje čovekovog sveta, jer pojedincu donosi izgon i otuđenost, a prirodi pustošenje.

Nedorečenost identiteta uočljiva je već tokom prvog kontakta sa čovekovim svetom. Prilikom povratka u ljudsku ravan, pojedinac je prinuđen da potvrdi identitet koji je posedovao u svetu ljudi, sadržan u ličnim ispravama kao što je pasoš u romanima *Svi ti lepi konji* i *Prelaz*. Kada Džona Grejdija u romanu *Svi ti lepi konji* puštaju iz zatvora, ta scena izgleda ovako: „Zapovednik je otvorio fioku, izvadio kovertu i pružio je preko stola. Ovo si ti, reče“ (APH,

¹⁰⁸ „From a simple reading, in which domesticity is eschewed in favor of a masculine lack of social and familial connection, we might move to a deeper reading, which appreciates the recurrent ambivalence toward both domesticity and flight that suffuses the works.“

205). Drugim rečima, identitet zatvorenika sadržan je u dokumentima koji se u toj koverti nalaze. Predstavnicima i čuvarima čovekovog sveta stoje već na njegovoj granici, kao činovnik iz romana *Čuvar voćnjaka* koji razgovara sa Ounbijem, šerif iz romana *Dete božije*, sveštenici, raspopi i oficiri poput kapetana Vajta, koji zastupaju i brane ideologiju tog sveta. Deoničari tkačnice u scenariju *Baštovanov sin* opisani su kao „ljudi u frakovima“ (TGS, xi), dakle, ponovo su predstavnici sistema i ljudske ravni bezlični. Kada Luelin Mos na povratku iz Meksika prelazi granicu, on nema ni dokumenta niti odeću, a saslušavaju ga dok sedi na metalnoj stolici u maloj kancelariji belih zidova¹⁰⁹ (NCOM, 161). Dopuštenje da uđe u zemlju zaslužio je time što je dokazao da je ratni veteran, dakle, onim što je uradio za sistem. Podozriv predstavnika zakona najpre pita Kalu Holma šta je skrivio i odakle je pobegao (OD, 47), to jest, on sagledava Kalin identitet sasvim u skladu sa pravilima sistema: prema počinjenom prekršaju i vezanosti za mesto. Konačno, svojim postupcima čuvari sistema neretko ugrožavaju upravo svet koji su postavili da brane, kao Legvoter (Legwater), „službenik društva za zaštitu životinja ironičnog imena iz romana *Čuvar voćnjaka*, koji se takođe ogrešio o tu funkciju ubijanjem bespomoćnih pasa“¹¹⁰ (Walsh 2008: 33) ili Glentonovi lovci na skalpove u *Krvavom meridijanu* koji „zudaraju na krv građanstva za čiju su zaštitu angažovani“ (BM, 168). Sukob pojedinca sa čovekovim svetom zasniva se upravo na pitanjima identiteta, a izopštenje iz lažnog zajedništva predstavlja način na koji se preispituje ispravnost ideologije ljudske ravni.

Majka Džona Grejdija je glumica, dakle, još jedan od predstavnika ljudske ravni čija je funkcija pretvaranje, a pozorišna predstava na koju Džon Grejdi odlazi da je pogleda u San Antoniju samo je odraz jedne iste varljivosti. Nimalo slučajno, upravo nakon te prestave on saznaje od hotelskog službenika da njegova majka nije prijavljena pod porodičnim prezimenom. Drugim rečima, sve vezano za identitet pripadnika ljudske ravni je nepouzdan.

Predstavnici sistema po pravilu čuvaju skučen i pasivan prostor, kao u romanima *Dete božije* ili *Satri*, u kome je ime šefa policije Tarzan Kvin: on je, dakle, kao što mu i ime govori, gospodar džungle, odnosno, čuvar reda u džungli. Čuvari čovekovog sveta su često bezimeni i stoga bezlični koliko i institucije koje zastupaju, a sve što znamo o njima je da su predstavnici sistema, pa je zato funkcija jedini znak raspoznavanja koji poseduju. Takvi su i neimenovani

¹⁰⁹ Kao i Luelina, Balarda takođe saslušavaju „u praznoj sobi“ (CoG, 52).

¹¹⁰ „Legwater, the ironically named County Humane Officer of *The Orchard Keeper*, will also transgress with his shooting of helpless dogs.“

predstavnik zakona koji Satriju ne dozvoljava pristup na sahranu sina i koji vozi „siv auto“ (S, 188), ali i policajac u romanu *Čuvar voćnjaka*, koji je obučen u sivo. Kada u ovom potonjem romanu predstavnici sistema dolaze da vide cisternu, D. Lus ih opisuje kao ozbiljne i zvanične, ali nekako uspavane¹¹¹ (Luce 2009: 55). Perspektiva iz koje posmatraju pojedinca je ideološka i monolitna.

Ideologiju čovekovog sveta podjednako zastupaju advokati, lekari i sveštenici. Tako, tokom suđenja u scenariju *Baštovanov sin*, advokat Gregovih zastupa verziju događaja koja manje odgovara istini a više njegovim klijentima¹¹² (Walsh 2009: 339). Sistem vrednosti čovekovog sveta prepoznatljiv je u razgovoru kojeg se šerif Bel seća da je vodio sa okružnim tužiocem, koji na sasvim predvidljiv način promovise načela ljudske ravni: „Rekao mi je da te, ako se ne držiš zakona, ni dobro ni zlo ne mogu spasti“ (NCOM, 259). Advokat u romanu *Satri* je najpre negdašnji prijatelj Satrijevog oca, što govori o tome kakvim vrednostima se rukovodi. Te su vrednosti, međutim, devalvirane već u njegovom izgledu: on je ostareo i ofucan, zaudara, a stara advokatska košulja i kravata umrljane su ostacima hrane i nadeva (S, 441). Advokat je predstavnik zakona kao skupa načela ljudske ravni, ali „advokat nije sveštenik. Niti doktor. Zakon je nestalniji od bolesti ili greha“ (TGS, 68). Moral čuvara ljudske ravni je neprestano pod znakom pitanja: pozornik Srećni Giford (“Lucky” Gifford) kao predstavnik zakona u romanu *Čuvar voćnjaka* pokušava da zloupotrebi to što Džon Vesli Retner nema dozvolu za lov da bi ga zastrašio i time naveo da potkazuje Sildera. Marion Silder je kriminalac, tako da je njegovo udaljavanje od čovekovog sveta usmereno ka napuštanju zakona, odnosno, propisanih normi tog sveta.

Lekar koji treba da pomogne Rinti Holm u romanu *Tama najkrajnja* podjednako je depersonalizovan kao i njegove kolege koje seciraju telo Lestera Balarda. Doktor Perseval (Perceval), koji vrši amputaciju noge Roberta Mekavoja u scenariju *Baštovanov sin*, za tu priliku ima kasapsku kecelju (TGS, 17), a opisan je kao osoba „mrtvačkog izgleda“ (TGS, xi). On je ujedno i propovednik društvenog raslojavanja, posebno u grubom načinu na koji se ophodi prema Mekavojima, kojima se obraća sa “you people” (TGS, 13), koji stoji u oštroj suprotnosti sa njegovim uljudnim ophođenjem prema Gregovima. Za svoja iskustva u ratu kaže: „Amputirao

¹¹¹ „looking serious and official, but somewhat sleepy“

¹¹² „Prosecuting Attorney’s summation of the case (...) could never hope to capture the essence of Robert or the true nature of the case.“

sam više od hiljadu udova“ (TGS, 16), tako da ne izgleda uzalud kao kasapin. Kao predstavnici nauke, lekari zapravo otkrivaju da su načela kojima se rukovode sastavni deo nespoznatljivosti sveta. Motiv obdukcije posle smrti, kao u romanu *Dete božije*, postoji i u scenariju *Baštovanov sin*, kada Marta Mekavoj kaže Čejfiju kako se Patrik Mekavoj (Patrick McEvoy) bojava da će telo njegovog sina doktoru ekshumirati da bi ga proučavali (TGS, 93-94). Ipak, dok je u slučaju Lestera Balarda obdukcija naučni postupak koji ne može objasniti metafizičku složenost protagoniste kao što je Balard, tako ni pretpostavljena obdukcija Roberta Mekavoja ne bi mogla da rasvetli sve detalje ove priče koji su u opštem sukobu narativa svima promakli.

Potrebno je osvrnuti se i na način na koji se predstavnici zakona i čuvari ljudske ravni ophode prema pojedincu, kakva pitanja mu postavljaju, a koja ne postavljaju. Meksički kapetan koji isleđuje Džona Grejdija i Rolinsa uopšte ne pita kakav je motiv Blevins imao da onako postupi, kao što ni agent socijalnog ne pita Ounbija zašto je pucao u cisternu. Nesporazum nije manji ni na drugoj strani, jer Artur Ounbi ne samo što ne shvata suštinu svog spora sa sistemom, već se iz razgovora sa činovnikom koji taj sistem predstavlja vidi koliko je i Ounbi misterija za državu: ne zna se ni koliko ima godina niti gde živi, što znači da mu je, sa stanovišta sistema, identitet nekompletan. U tom pogledu, Ounbi je veoma sličan Orlando iz romana *Svi ti lepi konji*. Orlando je starac koga Džon Grejdi i Rolins zatiču u zatvorskoj ćeliji u Meksiku. Orlando ne shvata zašto je u zatvoru, a to što je nepismen nam posredno govori da on ne razume jezik sistema, sa kojim stoga ne uspeva da ostvari komunikaciju. Džon Grejdi i Lejsi Rolins dele još jednu važnu sličnost sa starcem: sva trojica su na dnu hijerarhije u toj sredini, samo što to nije svakome od njih jasno. Rolins se poziva na to da je američki državljanin, ali u podelama uloga kakva postoji u Meksiku, nacija je od sekundarne važnosti i nema nikakav značaj.

1.7.3.1. Sveštenici

Posebno mesto među zastupnicima ideološkog obrasca čovekovog sveta zauzimaju sveštenici, s tim da su „moći sveštenstva ograničenije nego što ljudi misle“ (APH, 142). Ne samo što se reči sveštenika „gube u vetru“ (APH, 5), već oni „propovedaju svakakve gluposti“ (TS, 47) jer im je „um pomračen iluzijom o bliskosti Bogu“ (TC, 464). U romanu *Satri* sveštenik je opisan kao kos (S, 24) i „katatonični šaman koji nije prozborio ni reč“ (S, 367). Evo kako u romanu *Tama najkrajnja* izgleda dolazak sveštenika:

Sveštenik ili nešto nalik njemu s mukom se probijao preko vrha brda i išao je pravo prema njima, jedne ruke podignute kao da blagosilja, pozdravlja, rasteruje muve (...) u mantiji ulepljenoj prašinom (...) iz rukava je izvadio maramicu i useknuo se (...) sveštenik je izgledao kao pečena ptica (...) počeo je mahnito da vitla štapom. (OD, 228-229, 230)

Kada taj isti sveštenik kaže Holmu da mu uopšte ne liči na hrišćanina, Kala se najpre „osvrće oko sebe tražeći bilo kakav znak normalnosti“ (OD, 230), a potom mu odgovara: „Na tebi se to vidi još manje“ (OD, 232). Ovakva opaska postaje još ubojitija kada se uzme u obzir da je čovek koji je izgovara rodoskrvnik i decoubica. Propoved na kojoj se Lester Balard pojavljuje ispunjava „biblijsko blebetanje“ u kojem se sve svodi na novac: „Pastva prisutna u Crkvi *Šest milja* okrenula se istovremeno, kao lutke na koncu (...) on je nastavio propoved, neko biblijsko blebetanje (...) Prilog od ove nedelje. Prilog od prošle nedelje“ (CoG, 31). Sveštenici su opisani kao „božiji lajavci sa pogužvanim Biblijama“ (S, 79). Kao predstavnik duhovnosti, sveštenik bi trebalo da ima moć da propoveda i sudi, ali on je, suprotno tome, ili raspop, kao Tobin, puka parodija ili „zmijoliki propovednik“ (S, 126). Kada, posle povratka u Teksas i suđenja, Džon Grejdi Kol odlazi u kućnu posetu sudiji, taj razgovor sadrži i elemente ispovesti – takvu iskrenost on ne ispoljava pred velečasnim Blevinsom, koji predstavlja karikaturalan prikaz sveštenika. Kao i njegov maloletni imenjак, tako je i radio evanđelista, „nešto neugodno, apsurdno ili beskorisno“ (APH, 47). U želji da muža predstavi što bolje pred nepoznatim mladićem, Blevinsova žena zapravo postiže efekat sasvim suprotan željenom: „On je tamo. U vazduhu. Stalno (...) jesi li znao da se čuje i na Marsu?“ (APH, 294-295). Ona takođe propoveda vrednosti čovekovog sveta, kao kada se hvali kako su pokojnike slali vozom da ih velečasni oživi, ali „sa mrtvim čovekom ne možeš ništa“ (APH, 294). Grejdijeva ispovest sudiji podseća na scenu u romanu *Nema zemlje za starce* kada šerif Bel odlazi kod Elisa sa sličnom idejom na umu, da ga pita za mišljenje i da mu se poveri, iako je Elis po svim merilima čovekovog sveta nespojiv sa takvom ulogom, jer je izganik okružen prljavštinom. Duhovnost koju Makartijev pojedinac poseduje ne može se obuhvatiti referentnim okvirima religije. Iako je reč najjače oružje sveštenika, najubedljivije propovedi, sasvim neočekivano, ipak dolaze od protagonista koji nisu sveštenici: od jednog profesora, jednog sudije i jednog istrebljivača. Holden je sudija, a

pripadnici Glentonove bande opisani su kao verski sledbenici sudije, njegovi pričesnici¹¹³ (BM, 160), „pristalice novog poretka“ (BM, 123) i „bosonogi u košulji“ (BM, 101); Beli je „profesor tame“ (TSL, 140); Čigur je neka vrsta filozofa. Zlokobna trojka iz romana *Tama najkrajnja* takođe propoveda uništenje. Slično sudiji, oni to čine okupljeni oko vatre. Razlika je, naravno, u tome što ovakve propovedi nisu usmerene ka tome da podrže čovekov svet, već da potpuno poraze njegovu logiku. Čak i pastir koji čuva koze u romanu *Satri* parodira svešteničku moć reči kada za sebe kaže da propoveda (S, 243). Propovedi koje drže Makartijevi sveštenici gotovo po pravilu održavaju se u prisustvu ili u blizini vode, koja simbolizuje prolaznost čovekovih vrednosti i dominaciju prirode: u *Krvavom meridijanu* velečasni Grin propoveda ispod improvizovanog šatora, po pljuskaju koji traje dve nedelje, u romanu *Satri* pored reke i u reci u kojoj krštava, a u romanu *Tama najkrajnja* pored jezera u koje se strmoglavljuje krdo svinja.

Referentnost hrišćanstva u okvirima Makartijeve poetike predstavljena je kao nedovoljna i neadekvatna da objasni metafizičku ravan. S obzirom na to da je roman *Put* najeksplicitniji prikaz doslovnog razaranja jednog sveta, dvojica centralnih protagonista pokazuju naglašenu nepoverljivost upravo prema Tvorcu tog sveta, jer otac u nastupu očajanja poriče Boga (TR, 10), dok dečak u završnici kaže kako bi pre razgovarao sa ocem nego sa Bogom¹¹⁴. Otac i sin se bore za očuvanje ljudskosti, a ne ideologije čovekovog sveta. Satri svoje dobrovoljno izgnanstvo objašnjava tako što za sebe tvrdi da je raspop, otpadnik od crkve (S, 232), u kojoj „su ga učili nekoj vrsti hrišćanskog veštičarenja“ (S, 367). Isti protagonista opisan je kao „bledi inoverac“ (S, 24). U prvom poglavlju *Krvavog meridijana* religija je otrcani šator, „nomadska kuća Božja“ (BM, 10), koja se na najmanjem vetru „ljulja i nadima kao ranjena meduza“ (BM, 11) i lako se ruši jer je drže „iskidani platneni zidovi i trula užad“ (BM, 11), i ne samo što nije „kuća na kamenu“ (Mat., 7:24), već naprotiv: „sve je tako žestoko zaudaralo na vlagu i telesnu prljavštinu da su (...) ljudi povremeno istrčavali na pljusak kako bi udahnuili vazduha pre nego što ih kiša opet potera unutra“ (BM, 9). U romanu *Satri*, istoimeni protagonista kaže svešteniku koji ga zatiče kako spava u crkvi da ona „nije kuća Božija“ (S, 309). Opisi opustošenosti hrišćanskih bogomolja saobrazni su opisima sveštenika, jer ukazuju na istu vrstu odsustva duhovnosti:

¹¹³ U originalnom tekstu oni su Acolytes.

¹¹⁴ „On je pokušao da priča s Bogom ali najbolje je da priča sa ocem i on je pričao s njim i nije zaboravio.“ (TR, 295)

Probudio se u brodu ruševne crkve, trećući u zasvođenu tavanicu i visoke kolebljive zidove s izbledelim freskama. Pod crkve bio je ogrezo u osušeni guano, kravlju balegu i ovčije brabonjke. Kroz stubove prašnjave svetlosti lepetali su golubovi, a tri crvenoglava supa u oltaru prepirala su se oko oglodane kosti neke mrtve životinje (...) Supovi su se udaljili kroz krš i malter kao ogromna domaća živina. Kupolasti svodovi behu ulepljeni tamnom krznatom masom koja se mrdala i disala i cvrkutala (...) Na pročelju zgrade, po nišama, nalazili su se raznorazni sveci u koje su američki vojnici pucali isprobavajući puške: figure behu bez ušiju i noseva, i pegave od oksidiranog olova na kamenu. Ogromna duborezna vrata klatila su se na šarkama, a isklesana Bogorodica u naručju držala je bezglavo dete. (BM, 28)

Ovakva crkva okružena je „starim ubožnicima, koji su pored crkvene kapije držali pružene ruke (...) osakaćenim žalosnim prosjacima u krpama (...) kojima su po licima hodale muve“ (BM, 70). Iz navedenih primera vidimo kako se Makartijev odnos prema religiji kao referentnom sistemu ljudske ravni kreće od odmerene distance, kao kada se navodi da ljudsku ravan ispunjava „lažan nagoveštaj duhovnog sveta“ (S, 24), pa do nihilizmu bliskih poricanja koja se graniče sa apostazom: „Koje je to božanstvo iz carstva demencije, koji je to besnilom uzdrman bog smišljen u zadimljenim kupolama hidrofobije mogao da osmisli ovako sirotinjsko skrovište za dušu kao što je ovo meso, ovaj otužni i crvotočni tabernakl!“ (S, 156)

1.7.3.2. Šerif Bel

Sukob sa čovekovim svetom posebno je intrigantan iz perspektive i u slučaju čuvara tog sveta kakav je šerif Ed Tom Bel, jer je utemeljen u obe ravni, što ga čini atipičnim predstavnikom čuvara. U ljudskoj ravni, Bel je deo Teksasa i tradicije jer su mu i otac, deda Harold i ujaci Elis i Mek (Mac) takođe bili policajci, vezan je za okrug Terel i predstavlja funkciju. Bel je preko doma vezan za mesto, u nekoj vrsti nepokretnosti koja odlikuje i sve njegove pretke, koji su bili „provincijalci i farmeri. Ne verujem da je on ikad ranije izašao iz Irion okruga, da ne pominjem državu Teksas“ (NCOM, 245). Zato je i kod Elisa nepokretnost bitniji detalj od bezdomnosti, iako je ispoljena na drugi način nego kod šerifa Bela – Elisa je otpadnik od zakona obogaljio i time ga vezao za mesto. Međutim, Bel i te kako poseduje obeležja koja ga izdvajaju od sistema, kao što su njegova čovečnost i principijelnost: on je oženjen, i njegov idiličan brak sa Loretom (Loretta) ukazuje na ljudskost ovog lika; on tuguje za

ćerkom koja više nije živa, poseduje, za lik iz dela K. Makartija, gotovo idealan dom, prijatne uspomene na oca, porodičan je čovek koji se pridržava vlastitih moralnih pravila, ma koliko diskretno ispravnost njegovih stavova bila osporavana. Povrh toga, šerif stoji u oštroj suprotnosti sa načinom na koji je Makarti sve do ovog romana prikazivao policiju. Tako je u romanu *Satri* policija brutalna i rasistička, u romanu *Svi ti lepi konji* nasilna i korumpirana, u romanu *Dete božije* nesposobna i ispunjena predrasudama. S druge strane, Belova odbojnost prema pojedinim predstavnicima sistema sasvim je upadljiva, kao kada se trudi koliko god može da izbegne susret sa ovlašćenim istražnim agentom vlade Sjedinjenih Država (NCOM, 144). Što se tiče Belovog stava prema pravilima ljudske ravni, on, kako roman odmiče, ostavlja sve manje prostora za bilo kakvu dilemu, što se vidi u sceni u kojoj se seća razgovora sa advokatom: „rekao mi je da vas na pravima uče da se ne brinete oko toga šta je ispravno a šta loše već da se samo držite zakona i još sam dodao da u to gledišće nisam baš ubeđen“ (NCOM, 259). U kontaktu sa ljudima koje je postavljen da čuva, šerif ume da bude i suzdržan, ali samo do određene mere, što se vidi u razgovoru sa jednom od žena čije mišljenje je tipično za zajednicu čije se vrednosti osporavaju:

Nastavila je da priča, da melje. Najzad mi je rekla: ne sviđa mi se kako se vodi ova zemlja. Ne sviđa mi se u kom pravcu ide. Želim da moja unuka može da abortira kad god poželi. Onda sam joj ja rekao: gospođo, mislim da uopšte ne treba da brinete u kom pravcu ide naša zemlja. Kol'ko ja vidim, nema nikakve sumnje da će moći da abortira kad god poželi. Vaša unuka moći će ne samo da abortira nego će imati pravo i da vas uspava zauvek. Na ovome se naš razgovor završio. (NCOM, 169)

Do koje mere Bel nije prototip čuvara ljudske ravni posebno dobro ilustruje scena u kojoj se, nakon što kartel ubija Mosa, šerif i Čigur nađu na istom mestu, na parkingu motela. Naime, Čigur sve do tog trenutka nije imao nikakav problem da hladno i svirepo eliminiše one tipične predstavnike zakona, čuvare i ideologe ljudskog sveta i sistema vrednosti kakvi su Lamarov zamenik Haskins i Karson Vels. Ipak, iako iz svog vozila posmatra Bela, koji ulazi u motelsku sobu, Čigur se ne suočava sa njim. Time se još jednom u prvi plan ističe činjenica da je Bel jasno izdvojen od zastupnika ljudske ravni, sa kojima nema sličnosti. Konačno, to se vidi i po načinu na koji Bel i sâm preispituje vlastite motive da postane predstavnik zakona. Posebno je važno da se Bel povlači upravo kao predstavnik sistema, kao čuvar ljudske ravni, i da je po tom pitanju

izneverio porodičnu tradiciju. Njegovi neuspesi vezani su za funkcije šerifa i vojnika, dok se vrednosti u koje veruje ne osporavaju tako izravno, a njegovi lični stavovi deluju nepoljuljano:

Razmišljao sam o tome zašto sam ja ceo život želeo da budem policajac. Uvek je postojao jedan deo mene koji uvek hoće da drži dizgine. I da se ja pitam. Želeo sam da ljudi slušaju kad ja govorim. Ali postojao je oduvek i drugi deo mene koji nije želeo da se ja ističem nad drugima. Ako sam nešto kod sebe pokušavao da negujem, onda je to bilo to. (NCOM, 256)

Prilikom Belove posete Elis, uočava se da oni ne razgovaraju kao predstavnici zakona i čuvari reda, obojica uskoro bivši, već sasvim drugačije. Iako je Elis očigledno aljkavi invalid koji živi u potpuno nesređenom i prljavom prostoru, te stoga naizgled ne može biti uzor u smislu vrednosti, Bel se prema Elis, kao čoveku starog kova, ipak ophodi sa uvažavanjem i pita ga za mišljenje i savet o vrlo važnim temama kao što su kajanje i osećaj krivice. Elis je takođe atipičan predstavnik zakona, koji živi na margini, kao Ounbi. Čini se da Bel, a posredno i čitalac, uspeva drugačije da sagleda Elisa, bez obzira na nametnutu referentnost. Sasvim očekivano, Elis ispoljava podozrenje prema svetlu koji je kao policajac čuvao. Zbog toga ga Bel u jednom trenutku pita: „Da nisi postao nevernik, ujka Elis?“ (NCOM, 232). Posebno važna sličnost između Bela i Elisa jeste i ona po kojoj je Elis, na osnovu svega prikazanog, zapravo buduća verzija Bela, izgnanik iz sistema ljudskih vrednosti, ili tačnije rečeno, neka vrsta nevernika u kojeg će se Bel tek pretvoriti. Neverništvo o kojem se govori ponovo je vezano za ljudske, a ne lične vrednosti: „Stajao sam iza onoga što radim jer sam verovao u ono što radim ali danas nemam više veru koju sam imao“ (NCOM, 257). Otud je važna sličnost koju šerif Bel deli sa drugim Makartijevim protagonistima ta da je i on na granici postavljenoj između ljudskih i vlastitih pravila, između zajednice i individualnosti, između opštih i pojedinačnih interesa, s tim da u šerifovom slučaju sukob nije eksternalizovan, već se odvija u njemu samom. Dok Mos nema problem da se gotovo bez izuzetka bori samo za vlastite ciljeve, Bel je ipak i predstavnik ljudske ravni, koju iskreno zastupa čak i onda kada se oseća bespomoćnim da bilo šta učini.

Belov stav prema vrednostima ljudske ravni, a posebno države i sistema, primetan je i u načinu na koji se šerif odnosi prema medaljama koje je dobio. Priznanja koja dolaze od čovekovog sveta, kao odlikovanja za iskazanu hrabrost u ratu, potcenjuju se i drže po tavanima: „Možeš da budeš rodoljub i da veruješ da neke stvari koštaju više nego što vrede. Pitaj majke

koje su dobile medalju Zlatna zvezda za to šta su uložile i šta su zauzvrat dobile. Uvek platiš previše“ (NCOM, 231). O vlastitom odlikovanju za zasluge u Drugom svetskom ratu Bel govori na isti način: „Još imam to odlikovanje (...) Godinama je bilo u mojoj kancelariji, a onda sam ga jednog dana uzeo i stavio u fioku stola u dnevnoj sobi, gde mi neće biti pred očima“ (NCOM, 245). Priznanjima iz čovekovog sveta mesto je u muzeju: „Rekao sam joj da ujka Mekovu značku i opasač pošalje Rendžerima. Mislim da imaju neki muzej“ (NCOM, 233). Dok se sukob između pojedinca i njegovih moralnih načela i vrednosti ljudske ravni odvija između protagonista koji ta načela predstavljaju, u slučaju šerifa Bela taj sukob se odvija unutar jednog protagoniste kao njegova unutrašnja borba, što predstavlja tek jednu u nizu manifestacija sukoba sa sistemom vrednosti ljudske ravni.

Pojedinac stupa u sukob sa ideologijom i načelima čovekovog sveta i kroz opiranje socijalnoj stratifikaciji, odnosno, nepristajanje na društvene podele. Upravo je to razlog zbog kojeg se u pojedinim Makartijevim delima kao tema javljaju i socijalne tenzije. Tako je u romanu *Svi ti lepi konji* imanje Prečista Gospa opisano kao na raj na zemlji (APH, 98), koji stoji u oštroj suprotnosti sa potpunim siromaštvom seljaka, koji na sebi nemaju ni odeću (APH, 228). Način na koji pojedinac doživljava socijalno ustrojstvo u ovom istom romanu uočava se na primeru Džona Grejdija, čije je shvatanje slobode prikazano kroz stavove, ali i vizije i snove o konjima, naspram planskog uzgajanja kakvo promovise don Hektor. Naime, don Hektorov program ukrštanja je zapravo preslikana ideologija socijalnih raslojavanja, iz koje potiču i suprotnost u načinu na koji dvojica likova razumeju konje. Međutim, reč je o perifernoj vrsti sukoba, koja nam ne otkriva dovoljno detalja vezanih za identitet pojedinca i prostora, niti na Makartija treba gledati kao na pisca koji se prvenstveno bavi socijalnim temama, zbog čega je socijalni sukob u ovom kontekstu samo uzgredno pomenut.

1.7.4. Sukob sa ocem

„Misliš da oci tvoji bdiju? Da te ocenjuju u knjizi svojoj? Prema kome? Nema knjige i oci tvoji mrtvi su u zemlji.“ (TR, 201)

Jedna od važnijih tema jeste odnos između očeva i sinova, koji se u različitim vidovima ispoljava u svim Makartijevim delima. Napuštanje figure oca i prelazak na figuru sina prati i narativna struktura, kao u romanu *Čuvar voćnjaka*, koji počinje od oca a završava se sinom.

Centralni protagonisti dobijaju sinove samo u dva Makartijeva romana, *Tama najkrajnja* i *Sutree*, i u oba slučaja sinovi gube život. U romanu *Tama najkrajnja*, ubistvo novorođenčeta opisano je na posebno svirep način. Kao i Kala Holm, Satri je odbegli otac, otac u odsustvu, kome stiže vest o smrti deteta. S obzirom na to da se Satrijev otac u ovom romanu ne pojavljuje direktno, Satri u sebi objedinjuje status i oca i sina jer je odbačeni sin, ali i otac deteta koje je napustio. Povrh toga, u razgovoru sa ujakom Satri svog oca po pravilu označava sa „on“, lišava ga identiteta. Big Ben u drami *Zidar* takođe je otac o kome Bendžamin Telfer, po sopstvenom priznanju, „ne zna ništa“ (TS, 108). To neznanje se uočava i u sceni u kojoj Bendžamin nakon očeve smrti odlazi u posetu očevoj ljubavnici Meri Viver u pokušaju da sazna nešto više. Ona mu zbog pitanja koja joj postavlja kaže „Zvučiš kao da ti je otac umro pre nego što si se rodio“ (TS, 108). Ovo nije i jedini primer oca o kojem sin ne zna dovoljno iako je gotovo u kontinuitetu prisutan. Otac iz romana *Put* dobija sina koga kasnije, doduše pod drugačijim okolnostima, pomišlja da ubije da bi ga poštedeo svireposti post-apokaliptičnog sveta. Motiv gubitka oca postoji i u drami *Voz*, u kojoj profesor ne odlazi da poseti oca koji je na samrti; Marion Silder, Džon Vesli Retner i Artur Ounbi takođe su bez očeva. Sukobi između očeva i sinova variraju po intenzitetu: nekad tinjaju kroz povremene nesuglasice, a nekad prerastaju u otvorene konflikte u kojima je identitet sinova neretko „pomračen očevim identitetom“¹¹⁵ (Ellis 2006: 137). Iako im se mišljenja po pitanju pravičnosti ponekad razilaze, otac i sin iz romana *Put* tvrde za sebe da su „dobri momci“ (TR, 139), a njihova izdvojenost od većine drugih likova, posebno od kanibala, sasvim je upadljiva. Ipak, neslaganje između oca i sina u principima i shvatanju vrednosti nekada je eksplicitnije, kao u drami *Zidar*, u kojoj Bendžamin Telfer na sledeći način osporava načela svog oca: „Zašto nije mogao da prepozna vrednost u onome što je zapostavljao i siromaštvo svega za čim je žudeo?“ (TS, 111). Niti je istina da su sinovi uvek u pravu. Dž. Elis ovako nam približava napredovanje teme sukoba sa ocem:

Sve do romana *Satri*, Makarti je prelamao svu napetost odnosa između sina i oca kroz prizmu mita i arhetipa. Kako napredujemo kroz Južnjačke romane, ova napetost raste, a ozbiljnost njihovih grehova (i prestupa) se produbljuje.¹¹⁶ (Ellis 2006: 130)

¹¹⁵ „eclipsed by his father’s identity.“

¹¹⁶ „Before *Suttree*, McCarthy refracts son and father anxiety through a prism that is mythological and archetypal. As we progress through the Southern novels, the space of son and father anxiety enlarges, while the seriousness of their sins (or crimes) deepens.“

Zbog načina na koji prikazuje ženske likove, Makarti daje povoda tvrdnjama da je mizogin. U ovom kontekstu, posebno je eksplicitan stav Dž. Elisa, koji u analizi romana *Krvavi meridijan* navodi da „Makarti odbija da opisuje žene na bilo koji osim tri načina – one ili ginu od kuršuma kroz glavu, ili su proročnice, ili prostitutke“¹¹⁷ (Ellis 2006: 9). Makartijeva poetika mogla bi se posmatrati i iz perspektiva iz kojih ovako ekstremne tvrdnje ne bi bile bez osnova, posebno kada se uzmu u obzir marginalizacija ženskih likova, mačizam i nasilje. Posredno i diskretno, reč je o delima u kojima se traga za očevima, a ne za majkama. Očevi su ti koji ostavljaju tragove i zaveštanja i protagonisti slede ili odbacuju figuru oca, a ne majke. Ovakve perspektive bi, međutim, bile nepotpune, jer ako se temeljnije sagleda način na koji su prikazani muški likovi, pa samim tim i očevi, a konačno i čovek kao vrsta, vidi se da je reč ipak o nečem složenijem. Kao što preispituje idealizovane perspektive i ustaljenu referentnost čovekovog sveta, Makarti u svojim delima na isti način osporava ideologiju ljudske ravni, a sa njom i patrijarhalnost kao deo te ideologije, tako da je sukob oca i sina ujedno i sredstvo karakterizacije i odraz identiteta pojedinca.

U okvirima ove poetike, i čovek i svet koji on nastanjuje ukazuju na postojanje jedne sveobuhvatnije stvarnosti, a Makartijeva dela su najzagonetnija i ostavljaju najjači utisak upravo onda kada se bave onim što prevazilazi ljudsku ravan. Napuštanje čovekovog sveta ispoljava se i kroz odnos oca i sina, jer se izvan njega biološki otac pretvara u figuru oca. U Makartijevim delima zajedništvo i duhovno očinstvo stariji su od biološkog očinstva. Zato, na primer, šerif Bel predstavlja i figuru oca iako mu ćerka više nije živa. Očinstvo iz ljudske ravni blede, uvek na različite načine. U romanu *Put*, krhkost oca je fizička, a njegov ružan kašalj najavljuje neumitno odsustvo i smrt. Ovaj otac ima dva cilja: da se održi i opstane, i da sačuva ljudskost. U nesporazum sa sinom dospeva onda kada drugi cilj podredi prvom, to jest kada u svojim nastojanjima da sačuva život sebi i dečaku i obezbedi opstanak zaboravlja na ljudskost: sin ga tada opominje ili u znak protesta prestaje da razgovara sa njim. U romanu *Svi ti lepi konji*, figura oca blede doslovce: „očeva silueta (...) kao limeni medved u streljani, samo sporija, mršavija, napaćenija (...) mršav i krhak, odeća ga progutala“ (APH, 15, 23). Šerif Bel za Mosovog oca kaže: „Pomislio sam da izgleda mnogo starije. Oči su mu izgledale stare“ (NCOM, 255). Na početku romana *Dete božije*, samoubistvo oca naznačeno je kroz motiv omče koja još uvek visi o

¹¹⁷ „McCarthy refuses to describe women in any but three ways in the novel – head-shot victims, vatic soothsayers, or prostitutes.“

dovratku. U romanu *Satri*, istoimeni protagonista i Leonard potapaju telo Leonardovog oca i tako posredno uklanjaju figuru oca. Figura oca u ovom romanu je fizički odsutna u dve instance: Satri i sâm ima dete, ali je i Satrijev otac odsutan, mada je prisustvo figure oca posredno i veoma snažno, i ona „baca veliku senku na čitav roman uprkos tome što se on nikada u njemu fizički ne pojavljuje“¹¹⁸ (Walsh 2009: 186), a borba protiv patrijarhalnih sistema vrednosti je neprestana. Nemoćan otac je i Big Ben u drami *Zidar*, za koga njegov sin kaže: „O ocu sam češće razmišljao nakon što je umro nego dok je bio živ“ (TS, 111). Bendžaminov nećak Soldier takođe ima problem sa ocem, koji je od početka odsutan, a prema K. Volšu, sukob očeva i sinova je u osnovi ovog dela¹¹⁹ (2009: 309). Sličan sukob postoji i između oca i ćerke u romanu *Svi ti lepi konji*. Zato don Hektor Roča kaže Džonu Grejdiju: „Ko sam ja? Otac. Otac nije ništa“ (APH, 145). Otac je taj koji naredi Biliju Parhamu da ulovi vučicu, ali Bili uskoro upada u konflikt između dva principa: težnje čovekovog sveta da se odbrani od grabljivaca i sopstvenih simpatija prema vučici kao simbolu lovca i slobode. Posebno je indikativno to što je reč o ocu koji napušta narativ mnogo pre sopstvene smrti. Naime, u sceni u kojoj se Bili Parham prvi put na duže vreme otiskuje od kuće, kaže se sledeće: „Izjahao je kroz kapiju pre nego što mu se otac i probudio i nikada ga više nije video“ (TC, 359). U svim navedenim primerima reč je o ocu kao simbolu, a ne ocu u ljudskoj ravni: prema Dž. Kembelu, „kada se dete okrene (...) ka svetu odraslih, ono duhovno prelazi u sferu oca“ (2004: 121). Dok Kembel u ovom kontekstu koristi termin *sfera*, Makartijevim delima primereniji bi bio *put*.

Otac je izgubljena figura ne samo u stvarnosti, već i u vizijama, snovima i sećanjima. Kenet Retner se pojavljuje samo na početku romana *Čuvar voćnjaka*, u sceni u kojoj ga Silder ubija, ali je zato prisutan u pamćenju njegovog sina Džona Veslija. Za putnikovog sina u priči sudije Holdena, „otac je postojao samo u nagađanjima i dvoumicama čak i pre nego što se sin rodio“ (BM, 133). Gubitak oca postoji i u romanu *Prelaz*, kada Bili Parham sanja oca „bez konja, izgubljenog u pustinji“ (TC, 420). Ovaj motiv je posebno lako uočiti romanima *Nema zemlje za starce* i *Put*. U prvom je figura oca prikazana sasvim pozitivno u snoviđenjima šerifa Bela, dok je u drugom posebno naglašen kontrast između oca u ljudskoj ravni i oca kao nosioca načela „dobrih momaka“. Otac nekada umire pred sinom, kao u romanu *Put*, a nekad pojedinac postaje

¹¹⁸ „a figure who casts a large shadow over the novel despite never physically appearing in it.“

¹¹⁹ „The play is (...) a profound work (...) structured around a divisive patriarchal conflict.“

svestan te smrti u snu, kao što je slučaj u romanu *Svi ti lepi konji*: „Kad se probudio, shvatio je da zna da mu je otac umro“ (APH, 279).

Kao što pojedinac nastanjuje privremene domove, tako i umesto očeva postoje očinske figure. U romanu *Gradovi u ravni*, figuru oca predstavlja padrino iz priče slepog maestra. On preuzima ulogu oca kada „otac umre kao što mora“ (CoP, 938). Kroz priču unutar priče, slepi pijanista govori Džonu Grejdiju Kolu da se čovek, kada jednom odabere put, njime kreće nezavisno od oca ili figure oca, da put nema kraja, a preuzimanje uloge oca da bi se nekome pomoglo završava se neuspehom. Kada ostane bez oca, pojedinac postaje *huérfano*, to jest, siročće, kao dečak u padrinoj priči. *Huérfano* tako postaje odrednica koja ukazuje na više osobenosti identiteta: na godine, nedostatak imena i funkciju. Prema Dž. Elis, „protagonisti moraju biti siročad, na jedan ili više načina“¹²⁰ (Elis 2006: 4). Figura oca ispoljava se kroz očinski stav koji protagonisti mogu zauzeti prema nekome, kao što Džon Grejdi Kol zauzima zaštitnički stav prema Blevinsu. Artur Ounbi i Silder su obojica očinske figure mlađem Retneru, kojeg oslovljavaju sa „dečko“. Postoje osnove i za tvrdnju da se u položaju figure sina uglavnom zatiču slaboumnici kakvi su Džimi Blevins, Džin Herougejt i Džejms Robert. Motiv očinske figure svakako ima i svoje mračnije manifestacije, pa tako slaboumno dete u romanu *Dete božije* ne samo što raste bez oca, već nije isključeno da je začeto u rodoskrvnoj vezi i da mu je otac zapravo njegov deda Ralf. U romanu *Prelaz*, braća ostaju sama nakon što su im roditelji ubijeni i stariji brat Bili tada preuzima na sebe ulogu roditelja. U *Krvavom meridijanu* se zna ko je dete jer se taj lik tako i zove – on je Kid, a Kidov otac zapravo nije figura oca, on je biološki otac. Za sudiju Holdena takođe postoje nagoveštaji da njegov odnos sa Kidom u nekim elementima redefiniše odnos oca i sina: ovakav odnos prepoznajemo posebno u dve scene – kada Holden ubija indijansko dete nakon što se prema njemu tri dana ophodio kao da mu je otac, što bi se moglo shvatiti kao najava da će na kraju ubiti i Kida, kao i u scenama sa Džejmsom Robertom, koga sudija Holden svuda vodi sa sobom. Bivši sveštenik Tobin je takođe sa Kidom u sličnom odnosu duhovnog očinstva. Pored toga, sveštenici se takođe oslovljavaju sa „oče“, ali duhovnost kakvu oni predstavljaju Makarti dosledno osporava upravo kao neprimerenu figuru oca. Prema N. Fraju: „onaj koji se suprotstavlja junakovim željama, kada nije otac, obično je neko ko je deo očevih veza sa etabliranim društvom; to jest, suparnik sa manje mladosti i više novca (...) ili

¹²⁰ „Protagonists, therefore, must be orphans, in one way or several ways.“

svodnik koji poseduje dotičnu devojku“ (2007: 196). Ova Frajeva primedba značajna je utoliko što se u slučaju romana *Gradovi u ravni* sasvim poklapa sa likom Eduarda, koji je svodnik i koji predstavlja figuru autoriteta od kojeg zavisi nešto što pojedinac, u ovom slučaju Džon Grejdi Kol, želi. Sa druge strane, u romanu *Satri*, otac istoimenog protagoniste je dvostruki autoritet, jer ne samo što je glava porodice, već i uživa ugled i predstavlja uzor u sistemu čiju ideologiju predstavlja.

Odvajanje od oca predstavlja početak izgnanstva, a poricanje načela čovekovog sveta počinje odbacivanjem patrijarhalnosti, jer „svet očeva prebiva u nama“ (CoP, 1026). Sličnost između pisma koje je Satri dobio od oca i monologa kapetana Vajta iz romana *Krvavi meridijan* je zapravo sličnost dve ideologije, to jest, očevi odslikavaju ideologiju čovekovog sveta: „svetom upravljaju oni koji su voljni da preuzmu odgovornost za upravljanje njime“ (S, 15). Ovakav stav odražava ideologiju ljudske ravni i sistema koji njegovi predstavnici promovišu i u drugim Makartijevim delima. Tako gospođa Greg posle smrti svog sina kaže kako će sada akcionari preuzeti ткаčnicu, jer neko sa strane uvek uzme stvari u svoje ruke kada ukućani ne umeju da se dovedu u red (TGS, 73). Gotovo identična ovoj jeste i izjava kapetana Vajta: „A znaš šta bude kad ljudi ne mogu da upravljaju sami sobom? Tako je. Dođu drugi da im upravljaju“ (BM, 35). Satrijev otac promoviše vrednosti čovekovog sveta: „Ako imaš utisak da propuštaš život, ja ti mogu reći gde da ga nađeš. U sudovima, u biznisu, u vlasti“ (S, 15). Slično tome, agent za nekretnine koji upravlja aukcijom Balardove kuće i imanja na početku romana *Dete božije* propoveda o vrednosti zemlje, dok predstavnik zakona iz romana *Tama najkrajnja* za porodicu tvrdi da je svetinja (OD, 47). Pismo Satrijevog oca je povelja nesloboda zajednice iz koje pojedinac beži i svega što ona odražava. Prema D. Lus, „za Satrija je svet profesionalne srednje klase i biznisa beživotan koliko i crkva i podjednako kruto ustrojen, birokratski i isključiv“¹²¹ (Luce 2009: 258). Kao što su centralni protagonisti obeleženi odlikama stvarnosti koji su napustili i neretko pokušavaju da rekonstruišu bivši svet pod čijim su direktnim uticajem, to isto važi i za uticaj figure oca i činjenicu da pojedinac uprkos sukobima sa ocem ipak donekle predstavlja produženu ruku ideologija koje stoje iza očeva i očinskih figura: „Sve vreme mu je pred očima uzor savršenstva koji nikad ne može dostići. Mrtvi otac je sinu odžepario baštinu. Naime, sin je naslednik očeve smrti, mnogo više nego njegove imovine“ (BM, 133). Uprkos

¹²¹ „But to Suttree the middle-class professional and business realms are no more vibrant than the church, being equally regimented, bureaucratic, and exclusionary...“

tome što se po pitanju moralnih odluka često udaljavaju, sin i otac u romanu *Put* ipak putuju zajedno. Putovanje protagonista u parovima svojstveno je Makartiju, zbog čega bi pretpostavku po kojoj otac i sin barem u određenoj meri tvore isti lik bilo uistinu teško u potpunosti odbaciti. Konačno, kao nagoveštaj da ovakva tvrdnja ima osnova javlja se i motiv posrednog izmirenja sa ocem kao sa jednim od predaka na koje se pojedinac nadovezuje, kroz stav koji, na primer, Ben Telfer u drami *Zidar* ima o dedi, čije prisustvo se snažno oseća iako, kao i očevo, postoji uglavnom u sećanjima: „Molio sam se kao što mora da se toliko njih pre deset hiljada godina molilo senima mrtvih predaka za savet i znao sam da će me voditi čitavog života i da me neće izneveriti, da me nikada neće izneveriti“ (TS, 133). Iako se sistem vrednosti Bendžamina Telfera ne poklapa sa očevim, Ben je za oca vezan najpre u neuspehu koji ih obojicu prožima, a potom i u tome što su obojica pripovedači čija se verzija događaja ne poklapa u potpunosti sa istinom. Posredno, Ben je vezan i za najstarijeg Telfera kao simbol arhetipskog pretka. Drugim rečima, svojim vrlinama, ali i svojim neodostacima, Ben je jedan od Telfera, i u tom ključu se ovde tumači i njegova izjava da „ne postoji ništa što bi nas održalo sem saveta naših očeva“ (TS, 132). On ne misli doslovce na vlastitog oca, već na pretke koje deda Telfer predstavlja. Slično tome, šerif Bel ovako opisuje svoj prelazak na duhovni put oca: „Kad sam bio mlađi, dešavalo mi se da skrenem sa tog njegovog puta, ali kada sam se vratio na taj put, odlučio sam da ga više ne napuštam i nisam“ (NCOM, 214). Šerif Bel nije u nekoj od pomenutih vrsti sukoba sa ocem, već je pre i sam u saglasju sa precima. Slično Telferu, međutim, šerif Bel takođe predstavlja jednu vrstu nepouzdanog pripovedača, čija verzija događaja više odgovara njegovom sistemu vrednosti nego istini.

1.7.5. Sukob principa

Kada se pojedinac zatekne u ravni izvan ljudske, njegov otpor toj ravni uzmiče pred daleko bitnijim konfliktima između suprotstavljenih načela. Dok se u ljudskoj ravni pojedinac bori protiv sistema, izvan nje sukobi nastaju između suprotstavljenih principa oličenih u naglašeno alegoričnim protagonistima, koji se po brojnim osobenostima ne uklapaju u čovekov svet. Ovakav preokret podrazumeva i podređenost radnje likovima, koja dostiže svoj vrhunac u delu *Voz*, u kome su na minimum svedeni ne samo radnja i prostor, već su dvojica jedinih protagonista prikazani tako da u prvom planu ne zatičemo konkretne ličnosti, već pre svega

izrazito suprotstavljene principe potpunog očajanja i vere u život. U romanu *Put*, likovi majke i starca lugalice takođe predstavljaju principe nihilizma, naspram želje oca i dečaka da prežive.

Sukob principa, ispoljen drugačijim postupkom, postoji i u romanu *Nema zemlje za starce*, u kome Čigur, kao donosilac, uništenja nastoji da najpre duhovno porazi svoje žrtve, da poništi njihova životna načela pre nego što ih i fizički eliminiše. Ovo je posebno očigledno u sceni razgovora sa Karsonom Velsom, koga Čigur pita samo nekoliko trenutaka pre nego što će ga ubiti: „Ako su te pravila kojih si se držao dovela dovde gde si sada, kakav su smisao imala ta pravila?“ (NCOM, 150). Vels najpre ideološki, ali i u svakom pogledu, pripada ljudskoj ravni. Upravo zato, njegov sukob sa Čigurom nije predstavljen kao obračun već kao egzekucija. Čigur ne pripada čovekovom svetu ni po načelima koja zastupa, a potom ni kao entitet, jer je vesnik uništenja i deo onostranog. Upravo stoga, Čigurov sukob sa šerifom Belom nije ni izravan niti žanrovski tipiziran, jer dok je Bel, kao čuvar čovekovog sveta, očigledno pripadnik ljudske ravni, on ipak poseduje i lične principe, koji ga u brojnim segmentima izdvajaju iz te ravni. Šerifov konačni obračun sa uništenjem koje Čigur predstavlja izostaje, jer u sukobu principa koje ova dvojica protagonista oličavaju ne može biti pobednika, za razliku od sukoba pojedinaca u ljudskoj ravni, gde je to moguće. Treba imati na umu da Bel ne izbegava suočavanje sa Čigurom: šerif u tri navrata posećuje mesta na kojima je Čigur prethodno bio – u Mosovoj prikolici, u hotelu u Igl Pasu i konačno u motelu u kojem je Mos ubijen. Iako indirektna, ovo su ipak suočavanja. Iz istih razloga ni u drami *Voz* nema pobednika u sukobu dvojice protagonista, jer oni predstavljaju poglede na život koji ne mogu trajno prevladati. Najbitniji sukobi su oni koji prevazilaze ljudsku ravan. Scena konačnog obračuna u romanu *Krvavi meridijan* u kojoj sudija Holden udavi Kida u fekalijama predstavlja posebno ekstreman primer redefinisanja žanrovskih standarda, jer obračuni u vesternima, naravno, ne izgledaju tako.

1.7.5.1. Sukob nihilizma i želje za životom

„Moja jedina nada je večno ništavilo i tome se nadam od sveg srca.“ (TR, 59)

Nihilizam je oličen u likovima kakav je profesor u drami *Voz*, koji propoveda apsolutno beznađe. Potom je tu beskućnik¹²² u romanu *Satri*, koji za sebe kaže da će mu laknuti kada umre

¹²² U originalu on je *ragpicker*, dakle doslovno *sakupljač krpa*, a *beskućnik* je tek jedan od mogućih načina da se prevede status ovog protagonista.

i kako to jedva čeka (S, 212). Oronuli izgled ovog protagoniste u potpunom je saglasju sa njegovim stavovima o životu. Naročito ubedljiv primer nihilizma predstavlja starac lualica u romanu *Put*, koji kaže kako „Boga nema a mi smo njegovi proroci“ (TR, 173). Iako je starac sličan svešteniku, njegove propovedi poseduju sasvim drugačiji prizvuk: „Ljudi su se uvek spremali za sutrašnjicu. Ja u to nisam verovao. Sutrašnjica se nije spremala za njih. Nije ni znala da su tu“ (TR, 172). Za njega je kraj patnji moguć tek nestankom čoveka: „Biće bolje kad nikoga više ne bude“ (TR, 176). Pomenutim likovima zajedničko je to što ispoljavaju očaj nastao kao reakcija na pretpostavljenu uzaludnost borbe za život, a nihilizam koji iz njih izbija posebno teškim i ubedljivim čine raskoš Makartijevog stila i izvanredan izbor reči. Poslednja rečenica koju Crni izgovara je pitanje upravljeno direktno bogu, koje glasi: „Ako si hteo da mu ja pomognem zašto si reči dao njemu, a ne meni?“ (TSL, 142). Jedna od neospornih istina Makartijeve proze jeste da su donosioci očaja i uništenja kao što su Čigur, Holden i profesor Beli po pravilu ubedljiviji od svojih sagovornika upravo zato što se bolje izražavaju, efikasniji su kao pripovedači. U sceni u kojoj, na početku romana *Put*, majka nagoveštava kakve strahote čekaju troje protagonista ako ne izvrše samoubistvo svi zajedno, njene reči u tom trenutku deluju veoma uverljivo, gotovo potpuno izvesno. Njena nesposobnost da razlikuje vlastitu pretpostavku o fatalnom ishodu od nepredvidivosti budućih događaja toliko je sugestivna da se prenosi i na čitaoca. Isto to važi i za neponovljivu ubedljivost poslednje nihilističke tirade protiv života koju Beli profesor u delu *Voz* ispaljuje na poraženog sagovornika:

Svet bez ljudi. Već od same te pomisli mi je toplo oko srca. Samo tišina. I tama. Samoća. Spokoj. A samo jedan otkucaj srca me od svega toga deli.

Ja svoje stanje uma ne vidim kao pesimističan pogled na svet. Ja ga vidim kao sâm svet.

Govoriš o pravdi? O bratstvu među ljudima? O večnom životu? Pobogu, čoveče. Pokaži mi religiju koja priprema za smrt. Za ništavilo. Toj bih crkvi mogao da pristupim. Ta tvoja nas samo priprema za još života. Za još snova, iluzija i laži. Kad bi mogao da iz srca ljudi izgoniš strah od smrti, oni ne bi živeli ni dana. Takav košmar čovek može da želi samo ako se plaši onog koji ga čeka posle. Nad svakom radošću nadvija se sečivo. Svaki se put završava smrću. Ili nečim još gorim. Svako prijateljstvo. Svaka ljubav. Mučenja, izdaje, gubici, patnje, boli, starenje, poniženja i odvratne neizlečive bolesti. I sve to ima jedan isti ishod. I za tebe i za sve do čega i do koga želiš da ti je stalo. U tome

je istinsko bratstvo među ljudima. To je ono što nas veže. I svi smo u tome do smrti. Kažeš mi da je moj spas u mom sabratu? Moj spas? Neka je proklet. Proklet u svakom vidu i smislu i obliku. Da li u njemu vidim sebe? Da. Vidim. I od toga što vidim mi je muka. (TSL, 137-138)

Naspram fizičkih, doslovnih pustošenja, ovako ubedljiv nastup profesora zapravo odražava ideološku i duhovnu opustošenost sveta koji pojedinac napušta, na čijoj se margini nalaze i profesorov crni sagovornik, Artur Ounbi i Elis. Crni propovednik u drami *Voz* suprotstavlja profesorovom nihilizmu retoriku koja ponekad neodoljivo podseća na pitanje koje je Čigur postavio Karsonu Velsu, samo, naravno, sa suprotnim ciljem, da se sagovorniku spase život, a ne da se ubiju i njegova uverenja. Naime, u jednom trenutku Crni pita profesora: „Kakva je korist od takvih stavova ako te neće držati čvrsto prilepljenog za peron kada voz protutnji brzinom od 130 kilometara na sat?“ (TSL, 26). Ogorčenje koje profesor Beli oličava je očaj neuspešnog kraja, završetka života koji sa sobom nosi samo tamu, prazninu i poraz koji nastupa samim rođenjem, život kao poraz. Za nihilizam romana *Tama najkrajnja* V. Bel s razlogom tvrdi da je brutalan¹²³ (Bell 1988: 34). Iako oličava ideologiju propadanja, a posebno besmisla, kod ovako zastrašujućeg nihilizma je najvažnije to što uvek spram sebe ima protagoniste koji će ili pokušati da ga drže sa distance ili da mu se otvoreno suprotstave, a drama *Voz* odličan je primer ove vrste sukoba narativa. Zato se i u razgovorima oca i sina u romanu *Put* nazire jedan sasvim drugačiji pogled na život, suprotan beznađu koje ih okružuje: „Šta je najhrabrija stvar koju si ikad učinio? (...) Ustao sam jutros, reče (...) dobri ljudi se trude, pokušavaju (...) ne odustaju“ (TR, 280, 139). Kao što smrt i život postoje uporedo i tako daju značenje jedno drugom, tako je i nihilizam prikazan paralelno sa njemu sasvim suprotnim načelima. Ovaj sukob načela uočljiv je ne samo u post-apokaliptičnom košmaru romana *Put*, već i u romanu *Svi ti lepi konji*, kada jedan od protagonista nagovesti da je „dobro što Bog krije životne istine od mladih na početku puta, jer inače uopšte ne bi imali hrabrosti da njime pođu“ (APH, 281). Gotovo identičan stav postoji i u romanu *Prelaz*: „Kada bi ljudi unapred znali priče vlastitih života koliko njih bi onda odabralo da ih proživi? (...) Moraš biti siguran da je namera koja ti je u srcu dovoljno velika da sadrži svaki pogrešan izbor, svako razočaranje“ (TC, 701, 512). Prodavac dijamanta u scenariju *Pravni savetnik* tvrdi kako smo spremni da, „onda kada se osećamo posebno plemenito, obznanimo tami

¹²³ „*Outer Dark* (...) is (...) brutally nihilistic“

da nas kratkotrajnost naših života neće pokolebati“ (TCS, 20). Volja za životom, a posebno odupiranje smrti, ključne su teme u drami *Voz* i u romanu *Satri*, koji je u celosti obeležen opiranjem nepostojanju, a ovakvi otkloni od sveprisutnog nihilizma, nekad čak i duhoviti, ostavljaju prostora za nadu.

S obzirom na to da je identitet pojedinca još i pre nego što se on uopšte otisne na put definisan sasvim ozbiljnim i teškim gubicima doma, dragih osoba, a time i sveta u kojem je živeo, reklo bi se da su očajanje i nihilizam logične ili čak najblaže posledice ovako nemilosrdnog sticaja okolnosti. Stoga je sledeće zapažanje D. Lus odabrano upravo da bi nas navelo da ovakav pripovedni postupak posmatramo iz drugačije perspektive:

Uprkos svim gubicima, Džon Grejdi nikada ne prestaje da voli svet oko sebe i divi mu se; Bili ne uspeva taj svet da povрати, Satri je možda od svih najviše nalik onom slepom penzioneru koji u vlastitoj tami prepoznaje svet a ipak zna kad da sluša dobrog boga. Prevazilaženjem ovog čistilišta, on se otvara ne samo prema svetlu, već i prema duhu koji je u njemu, i otkriva vlastiti umetnički glas i viziju.¹²⁴ (Luce 2009: 269-270)

Na gotovo istom tragu nalazi se i stav Dž. Kenta, koji prethodne navode dopunjuje time što Makartijevim pojedincima pripisuje dve odlike koje im u ovom kontekstu nesumnjivo pripadaju, a to su „vitalnost i beznačajnost“¹²⁵ (Cant 2013: 6). Drugim rečima, ni otac iz romana *Put*, ni Luelin Mos, ni Džon Grejdi Kol, uprkos svim svojim slabostima i zabludama, ne prestaju da se bore za očuvanje vlastite ljudskosti i volje za životom u stvarnosti koja je prema njihovom postojanju podjednako ravnodušna koliko bi bila i prema njihovom nepostojanju. Nihilizam kojem pojedinac usled gubitka, utiska nesavršenosti ili nemoći ponekad podleđe predstavlja bekstvo iz čovekovog sveta u očajanje. Međutim, prema rečima protagoniste označenog kao „šef“ iz dela *Pravni savetnik*, „uništenje kompletne realnosti je koncept koji nikakva rezignacija ne može da obuhvati“ (TCS, 151). Iako je Beli profesor naročito ubedljiv propovednik beznađa, koji poseže za samoubistvom kao najekstremnijim vidom bekstva, njegova rezignacija, kao i kompletna ljudska rezignacija, ponovo stoji na periferiji sveta. Nihilizam je reakcija na gubitak, a

¹²⁴ „Despite his own loses, John Grady never loses his love for and wonderment at the world; Billy never regains it, Suttree is perhaps most like the blinded pensioner who in his darkness recognizes the world yet learns to listen for the Good God. Transcending his purgatory, he opens himself up not only to the world but also to the spirit within, and he discovers his artistic voice and vision.“

¹²⁵ „vitality and insignificance“

najveći gubitak, sve do gubitka života, jeste onaj koji pojedinca lišava sveta u kome je živeo. Sukob beznađa i želje za životom zapravo je sukob onih koji su odveć vezani za svet koji su izgubili i onih koji bi po svaku cenu da pronađu za sebe mesto u novom svetu. Stoga nihilizam ne treba shvatati kao centralnu poruku samo zato što je sveprisutan, kao što ni pojedinac nema povlašćen status iako mu je posvećeno dovoljno pripovednog prostora. Nihilizam jeste važan deo Makartijeve poetike, ali uprkos tome, malo je stručnjaka koji insistiraju da on ima centralno mesto. Nihilizam je odraz stava o bezizlaznosti ljudskog postojanja, i zato su vrata u drami *Voz* zaključana. A tom stavu Makarti je, pre svega kroz nihilističke ispade pojedinih protagonista, podario izrazito ubedljivo strukturalno i verbalno uobličjenje.

1.7.6. Sukob narativa

Kompozicija je takođe usmerena ka fazama u sukobu pojedinca i čovekovog sveta. Uvodna poglavlja najčešće opisuju vrstu i poreklo nesporazuma između pojedinca i sistema, nakon čega dolazi do neprikrivene agresije sistema prema pojedincu. Ipak, Makartijev pojedinac nikada otvoreno ne napada ustrojstvo sistema¹²⁶. Umesto toga, sukob pojedinca sa sistemom i drugim likovima ogleda se u sukobu narativa, odnosno, različitih i po pravilu suprotstavljenih verzija jednog istog ili grupe događaja. Sukob narativa predstavlja posebnu tematsku celinu u Makartijevoj poetici, koja je vezana za nepouzdanost narativa. Kao što je pojedinac samo jedan od činilaca, to jest, on predstavlja ograničenu silu uticaja ili agens, tako je i jezik kojim se služi i čijim posredstvom stupa u sukobe sa drugima, koji su neka vrsta antagoniste kada se on nalazi u svojstvu pripovedača. Jezik je dosledno označen kao periferna sila uticaja, ali to ne znači da se protagonista u svojstvu pripovedača ne nalazi u sukobu sa drugim likovima, kao u slučaju sudije Holdena i Kida. Roman *Krvavi meridijan* predstavlja posebno kompleksan primer sukoba narativa jer u njemu sudija Holden upravo kao pripovedač stoji naspram ne samo Kida, već i cele ljudske vrste. Sudijine propovedi nameću referentnost čija je svrha da potpuno poništi svaku drugu i dominira simbolima čije značenje izmiče čoveku: „Reči su stvari. Reči koje on poseduje ne mogu mu se oduzeti. Njihova merodavnost nadilazi njegovo nepoznavanje njihovog značenja“ (BM, 82). Kid ispriča ukupno četiri priče, dok se sudija, sasvim primereno situaciji, svojim saputnicima obraća uglavnom kroz propovedi. Sukobi narativa obuhvataju ne samo

¹²⁶ Scena u kojoj Robert Mekavoj ubija Džejmisa Grega u scenariju *Baštovanov sin* mogla bi se uslovno shvatiti kao napad na sistem, ali to je teško dokazati, jer nisu eksplicitno navedeni razlozi zbog kojih do ubistva dolazi.

sukobe Kidovih i sudijinih priča, već i sukobe koje drugi protagonisti u ovom romanu imaju jedni sa drugima ili, što je češće slučaj, sa Holdenom. Sudija je pripovedač koji svoju verziju događaja upisuje u knjižicu koja kod njegovih saputnika budi znatiželju, kao u sceni u kojoj crta prizore koje su zatekli u napuštenom selu Anasazija:

Izvesni Webster iz Tenesija gledao ga je sve vreme, te ga upitao šta će mu sve te beleške i crteži, a sudija se osmehnu i reče da namerava da ih izbriše iz ljudskog pamćenja (...) Ono što će biti ne odstupa ni za jotu od knjige u koju je zapisano.“ (BM, 129)

Suprotstavljenost sudijinog narativa ljudskom rodu saobrazna je njegovom neprijateljstvu prema čoveku, ali ne samo to, jer sudija najavljuje da će njegova verzija događaja postati i jedina. Na to mu Webster odgovara ovako: „Te slike ko da su žive. Al niko živ ne mož da stavi ceo svet u knjigu. Ko što ni šta j nacrtano u knjizi nije ceo svet“ (BM, 129). Upravo je to trenutak u kojem sudija, do tada učesnik fizičkih obračuna sa pripadnicima ljudske ravni, postaje i deo sukoba narativa: iako posredno priznaje Holdenovo majstorstvo kao pripovedača, Webster osporava nadmoć sudijine pripovesti. Sudija sebe najavljuje kao pripovedača već u sceni sukoba sa velečasnim Grinom, sa kojim se suočava i koga glatko pobeđuje upravo kao pripovedač jer mu okupljena bezlična masa slepo veruje.

Sukob narativa u scenariju *Baštovanov sin* predstavlja najvažniju temu u ovom delu i prikazan je kroz tenziju između različitih i međusobno suprotstavljenih verzija. Dok u romanu *Krvavi meridijan* Makarti prikazuje naličje osvajanja Zapada, scenario *Baštovanov sin* ima za temu tamnu stranu industrijskog razvoja, odnosno, onu verziju događaja koju je zvanična istorija namerno izmestila u drugi plan, kao što je sudbina eksploatisanih radnika tkačnice. U tom kontekstu, porodica Greg – koja je deo društvene elite i doslovno, jer oni kao vlasnici tkačnice „kroje svet“, ali i sliku o sebi – prikazana je idealizovano u nekrologu koji jedan od akcionara drži nad odrom Vilijama Grega. U istom tonu napisano je i završno obraćanje advokata optužbe tokom suđenja Robertu Mekavoj, koje sadrži opis Džejmsa Grega u čiju je istinitost teško poverovati. Advokat optužbe „čitao je šta se optuženome stavlja na teret ujednačeno i monotono, nalik nekom amateru koji čita poeziju ili svešteniku koji propoveda“ (TGS, xiii), dok je verzija događaja koju advokat optužbe promovise u zaključku suđenja, naravno, samo jedna od verzija, ponovo u funkciji sukoba narativa (TGS, 61). Na drugoj strani, kada na samom početku lik

označen kao *timekeeper* razgovara sa mladim čovekom koji je, po svemu sudeći, Čejfi, on mu kaže kako je pogrebnu povorku Vilijama Grega zapamtio po tome što je njegovom bratu vetar odneo šešir (TGS, 2). Prema Dž. Kentu, jedan tako trivijalan događaj dovoljan je da se iz pamćenja potisne smrt najvažnije osobe u istoriji grada (Cant 2013: 138). Povrh toga, isti protagonista u istoj sceni na još jedan način osporava zvaničnu verziju istorijskih događaja kada svom mladom sagovorniku objašnjava da „to si ti nešto zabeležio ne znači da je to sad tvoje. To je samo evidencija i ništa više. Prošlost nam izmiče i ne može se čuvati po kutijama“ (TGS, 3). Robert Mekavoj je otpadnik u istoj meri u kojoj je to i njegova verzija događaja. S obzirom na to da mu je uskraćena prilika da svedoči na sopstvenom suđenju, Robert Mekavoj je osujećen kao pripovedač, pa njegovu verziju događaja i ne vidimo. Toga je svestan i njegov otac, koji svoje bojazni o istinitosti verzije događaja koju plasiraju Gregovi ovako obrazlaže: „Znam da je moj dečko pogrešio. Ali on nije onakav kakvim 'oće da ga naprave. Da je moj dečko jedan od Gregovih, ne bi mu ni sudili“ (TGS, 67). Sledeći motiv koji ukazuje na sukob zvanične istorije i pojedinačnih i manje zvaničnih verzija događaja jeste i fotografija Roberta Mekavoja sa čuvarima zatvora neposredno pred egzekuciju. U toj sceni Mekavoj pita fotografa da li će se na fotografiji videti da on nema nogu, na šta mu fotograf odgovara da neće, jer će ih slikati samo do pojasa (TGS, 79). Posredno, ovakav postupak govori nam o tome da je fotografija nepouzdan dokument koji ne otkriva dovoljno. U samoj završnici dela, Marta Mekavoj kaže Čejfiju kako bi bilo bolje da nikada nije sačuvala Robertovu sliku, jer joj smeta da brata zapamti tačno onakvim kakav je bio (TGS, 95). Upravo je Čejfi taj za koga stičemo utisak da želi da prodre do istinitije verzije događaja nego što je ona istorijska, što se vidi u tom istom razgovoru kada on kaže Marti Mekavoj: „Bila je to tek priča o jednoj porodici. Kao nešto iz knjige. Ali sada mi ti ljudi izgledaju tako stvarni“ (TGS, 93). Čejfi je jedini koji je sukobljene narative sagledao iz više perspektiva i koji na ovaj način posredno priznaje da zvanična verzija istorije ima i svoju drugu stranu, a da protagonisti ožive upravo kroz različite verzije događaja.

U romanu *Svi ti lepi konji*, ukazuje se na kontrast koji postoji između istorijske verzije događaja i verzije koja nam se predstavlja u pripovedanju. U sukobu narativa sa meksičkim islednikom nalazi se i Džon Grejdi Kol kada svoju verziju događaja brani tako što ga podseća da je „istina ono što se desilo. A ne ono što neko kaže“ (APH, 166). Kontrola nad drugima takođe se uspostavlja putem pripovedanja, kao u slučaju razgovora Džona Grejdija sa dona Alfonsom, čija je priča o istoriji porodice Roča oblikovana prema vrednostima po kojima je ona

vaspitavana. Džon Vesli Retner veruje upravo u onu sliku o ocu kakvim mu ga je predstavila Mildred, njegova majka. U drami *Zidar* pripovedač je Bendžamin Telfer, čije prezime upućuje na to da on pripoveda pošteno, odnosno fer. U svim navedenim slučajevima, Makarti suvereno vlada transformacijom istorijskih narativa, čiji je cilj da se ukaže na to da istorija ima još tumačenja osim onih koja su svima poznata.

U opštoj nepouzdanosti i sukobima istorijskih, mitskih, klasnih i drugih narativa, čovek je dosledno prikazan kao nepouzdan, a neretko i kao dogmatičan pripovedač, ali i kao podjednako loš svedok događaja i slušalac koji je pred varljivim narativima podjednako bespomoćan koliko i pred nespoznatljivim predelima kojima putuje.

1.8. Sistem vrednosti pojedinca

„Potreban je ceo život da shvatiš ko si a i tada možeš da pogrešiš.“ (NCOM, 256)

U segmentu koji sledi, identitet protagonista biće posmatran iz perspektive njihovih načela. U središtu analize biće opisi vrednosti u ljudskoj ravni, principi kojima se rukovode onostrani entiteti, borba za očuvanje ljudskosti, način na koji se vrednosti ispoljavaju u snovima i vizijama, te sistem vrednosti kao odraz i neka vrsta neformljenosti pojedinca. U ovom poslednjem, ontološkom pogledu, trajne vrednosti pojedinca bliske su simbolima kakvi su vatra, voda i kamen.

Identitet se otkriva i u nepodudaranju ličnih sa vrednostima sistema, to jest, pojedinac je izgnanik pre svega u ideološkom pogledu. U analizi romana *Čuvar voćnjaka*, Dejvid Regan (David Ragan) ovako objašnjava kontekst u kojem dolazi do pomenutog nepodudaranja: „Makarti opisuju svet u kojem su tradicionalne vrednosti – religija, zajedništvo, agrarna vezanost za zemlju – izložene ubrzanom propadanju kao posledica povećanog pritiska urbane kulture, komercijalnih interesa i uplitanja vlasti u živote uglavnom ruralnih protagonista“¹²⁷ (1999: 17). Otuđenost pojedinca manifestuje se u različitim vidovima. Artur Ounbi kaže „način na koji ovi ljudi žive meni je stran“ (TOK, 243). Slično njemu, Džon Grejdi se takođe „osetio kao potpuni tuđin u svetu iako ga je i dalje voleo“ (APH, 279). Otuđenost Lestera Balarda je sasvim

¹²⁷ „McCarthy depicts a world in which traditional embodiments of value – religion, community relationships, agrarian connections with the earth – have deteriorated as a result of the increasing pressure of urban culture, commercial interests and governmental intrusions upon the lives of the novel’s (*The Orchard Keeper*) essentially rural characters.“

kompatibilna njegovoj prirodi, pa je samim tim i opisana na eksplicitniji način. Crnac Džon (John), koga Balard upoznaje u zatvoru, za sebe kaže da je „izgnanik iz ovog sveta“ (CoG, 51).

Sasvim u skladu sa načinom na koji Makarti predstavlja ideološku izdvojenost, protagoniste u kojima je ona oličena srećemo u zatvorima i ludnicama, to jest na margini koja je ujedno i fizička i ideološka. Da su ljudske vrednosti varljive i nestalne vidi se na primeru zatvora Saltiljo, u kome se trguje stvarima koje na slobodi nisu posebno cenjene kao što su cigarete i priručno oružje, ali koje u ovakvim okolnostima postaju platežno sredstvo i alat. Ipak, nema sumnje da vrednost ne počiva u njima. Vrednosti kojima pojedinac teži postavljaju se kao kontrast ne samo trivijalnim valutama ljudske ravni kao što su novac i droga, već i načelima jednog sistema. Sitnice koje na slobodi nemaju gotovo nikakvu vrednost u zatočeništvu postaju predmet borbe i trgovine. Slično tome, konzerve hrane, šatorska krila ili jedna od poslednjih limenki koka-kole u romanu *Put* su veoma dragocene, jer besmisao čovekovog sveta i neodrživost vrednosti na kojima taj svet počiva posebno dolaze do izražaja kada se on suoči sa obesmišljenjem kroz sukobe kao što je rat ili prostorna ograničenja kao što je zatvor, kada značaj dobijaju čak i inače skoro bezvredni predmeti. Na ovakav stav nadovezuje se i lik rabadžije u romanu *Tama najkrajnja*, jer je to neko ko trguje takvim sitničarijama i ko „izgleda kao krpena lutka čijim koncima upravlja neka ravnodušna ruka“ (OD, 196).

U poređenju sa neprolaznim svojstvima prirode, besmisao i sitničarstvo čovekovog sveta podjednako su vidljivi kako u njegovim protagonistima tako i u zatvorima kakav je Saltiljo i drugim ruševnim naseobinama. Merilo Silderovog uspeha sa druge strane zakona meri se količinom novca koji je doneo sa sobom pri povratku u svet ljudi. Na postojanje paralelnog sistema vrednosti ukazuje se i u drugim Makartijevim delima. Kada Džon Grejdi u romanu *Gradovi u ravni* razgovara sa Makgavernom (McGovern) uz partiju šaha, on mu priča o tome kako je nekada igrao poker, o čemu je puno naučio od oca: „Moj otac je bio pokeraš. Uvek je govorio da je problem sa pokerom u tome što se ulažu dve vrste valute. Ono što si dobio je sitno, a izgubio si ono do čega se teško dolazi“, a na to ga Mekgavern pita: „Zašto imam utisak da to ima neko drugo značenje?“ (CoP, 959). Ovakvo pitanje ukazuje na kontrast između istinskih i varljivih vrednosti. Prema mišljenju starca kojeg Bili Parham sreće u završnici istog romana, čovek ni u pogledu vrednosti ne može da se odupre silama koje njime upravljaju iznutra koliko i

spolja: „Ono što bismo najradije sačuvali u srcu najčešće nam izmiče dok ono čega bismo se odrekli po toj istoj želji deluje obdareno neočekivano jakom moći da istraje“ (CoP, 937).

Posebno zanimljiva u ovom kontekstu je i scena u kojoj neimenovani protagonista u delu *Pravni savetnik* u Amsterdamu kupuje dijamantski prsten za svoju verenicu. Njegov razgovor sa prodavcem u suštini za temu ima sistem vrednosti čovekovog sveta. Dok procenjuje jedan od dijamanta, prodavac mu kaže: „Ne zaboravite da ne tražimo valjanost. Ovo je cinična profesija. Zanimaju nas samo nesavršenosti“ (TCS, 16-17). Drugim rečima, ne samo što se u definisanju kvaliteta umesto od vrlina polazi od nedostataka, već se identitet pojedinca dovodi u direktnu vezu sa sistemom vrednosti kojeg se pridržava. Zato Vestrej (Westray) kao propovednik sistema vrednosti ljudske ravni tvrdi kako „ne znaš kakav je neko dok ne shvatiš šta želi“ (TCS, 57). Dok je za pravnog savetnika skupocenost dijamanta odraz privrženosti voljenoj osobi, za Malkinu je, sasvim suprotno tome, dragi kamen najpraktičnija valuta jer se „dijamanti mogu prodavati i na Marsu“ (TCS, 179), a ujedno su i najbolji način da se „kompresuje bogatstvo“ (TCS, 178). Međutim, tu nije kraj jukstapozicijama koje ukazuju na spektar vrednosti u ovom delu. Od samog početka pa gotovo do završnice, ponavlja se motiv septičkog kamiona u kome je smeštena droga, koja takođe predstavlja valutu ljudske ravni, ali čija je prava vrednost nagoveštena već u činjenici da je potopljena u otpadne materije. U želji da se oduži sagovorniku zbog toga što mu je spasao život, profesor iz drame *Voz* nudi novac. Iz odgovora koji dobija od crnog propovednika, koji mu kaže: „Ti nemaš predstavu o tome u kakvoj si nevolji, zar ne?“ (TSL, 65), dobro se vidi do koje mere je ponovo reč ponovo o pogrešnoj valuti i neusklađenom sistemu vrednosti.

Dž. Elis je primetio da nam „Makarti u kontinuitetu daje nagoveštaje da su i moral i etika i sud istorije ljudski izum“¹²⁸ (Ellis 2006: 189-190). Drugim rečima, kada su deo ideološkog obrasca ljudske ravni, moral i etika su sa stanovišta drevnijeg poretka podjednako beznačajni koliko i valute kojima se odražavaju vrednosti čovekovog sveta. To potvrđuju najpre protagonisti poreklom iz ljudske ravni kao što su šerif Ed Tom Bel, koji kaže „Svet koji sam ja upoznao nije mi dozvolio da se produhovim. Naprotiv.“ (NCOM, 264). Na isti zaključak navode i načela onostranih entiteta kao što su sudija Hoken i Čigur. Kada Čigur kaže Karli Džin: „Moja reč nije mrtva“ (NCOM, 220), on ne samo što sebe određuje skupom načela kojima se povodi, već dokazuje da nisu sva načela vezana isključivo za ljudsku ravan, zbog čega Karla Džin ima

¹²⁸ „McCarthy regularly suggests that morality, ethics, historical judgements, are human things.“

problem da ga razume. Čigurov sukob sa Mosom odigrava se i u ravni principa, oko zadate reči, što znači da i pojedinac može posedovati istu vrstu integriteta čije se odsustvo opisuje kao tama, a prisustvo kao svetlost.

Vrednosti čovekovog sveta osporavaju se ne samo na javi, već i u sećanjima i snovima. U prvom od dva sna kojima se završava roman *Nema zemlje za starce*, šerif Bel od oca dobija novac, koji odmah protraći jer je novac simbol prolaznih, ljudskih vrednosti, dok je u drugom snu trajna vrednost oličena u vatri, koja odbija tamu i hladnoću. Odluku o tome kom sistemu vrednosti će se prikloniti pojedinac donosi na granici kao što je most na kojem Mos sreće tinejdžere od kojih kupuje jaknu, ili Midlend, odnosno, „zemlja na sredini“, u kojoj Dejvid De Marko (David DeMarco) i njegov prijatelj sreću dvojicu predstavnika različitih ravni, Čigura i Bela. Kao najava budućeg sukoba vrednosti, u oba susreta jedan od mladića traži novac, drugi ne.

Sukob između pojedinca i sistema vrednosti čovekovog sveta ne znači da pojedinac ne sadrži u sebi barem deo tih vrednosti. Ljudska ravan i civilizacijske tekovine predstavljaju fragment identiteta pojedinca, ali ga ne odražavaju u potpunosti. S obzirom na to da su u ritama i da guraju kolica, otac i sin iz romana *Put* bi u svetu koji danas poznajemo bili u statusu beskućnika. Međutim, identitet koji oni poseduju nije vezan za ostatke čovekovog sveta, već za načela kojima ova dvojica protagonista taj svet prevazilaze. U ovom romanu, civilizacija je opustošena u istoj meri kao i priroda, i oba sveta postoje mahom još samo u sećanjima i snovima. Otac i sin se, svaki na svoj način, nalaze na samom početku, na kojem im ljudska ravan služi da prežive. Međutim, krhotine čovekovog sveta nisu dovoljne za opstanak u nekom višem i širem, prenosnom smislu, u kome se kao sredstvo održanja pojedinac rukovodi sistemom vlastitih vrednosti. Slično tome, centralni protagonisti romana *Svi ti lepi konji* lišeni su statusa kauboja tako što se pažnja diskretno skreće pre svega na one tehnološke aspekte stvarnosti koji im taj status oduzimaju, kao što je činjenica da češće koriste taksi i stopiranje nego konje. Kao što ćemo videti u poglavlju o redefinisaju žanrovskih obrazaca, Džimi Blevins je parodija kauboja iako poseduje sve neophodne attribute kao što su dobar konj i pištolj. To je onaj deo njegovog identiteta koji potiče iz ljudske ravni, i njihovim gubitkom Blevins se pretvara u *ništa*, najpre po značenju i referentnosti, a potom i doslovno, kada gubi život. Suprotno od Blevinsa, pored toga što poseduje konja koji ima ime, Džon Grejdi Kol predstavlja sponu sa prirodom i vrednostima

izvan ljudskih: „sedeo je u sedlu ne samo kao da to radi od rođenja, što jeste radio, nego i kao da bi, da je nekim zlom ili nesrećom dospao u neku zemlju gde konji nikad nisu postojali, on ipak našao konje“ (APH, 23-24). Iako šerif Bel pokazuje određenu nepoverljivost u sistem vrednosti, ona se ne odnosi toliko na vlastite vrednosti koliko na vrednosti čuvara reda. Zato Bel ide na neku vrstu ispovedi kod Elisa, i zato daje otkaz na mesto šerifa. On sanja kako sledi oca, kao što i na javi takođe sledi plamen u svetu u kome za njegove vrednosti, a samim tim i za njega, više nema mesta. Pojedinaac neprestano pokušava da vlastite ideale sprovede u delo, i u tome dosledno ne uspeva.

Napuštanjem čovekovog sveta, pojedinac uspostavlja i doslovnu i simboličnu distancu u odnosu na materijalističku ravan i vrednosti sa kojima prestaje da bude kompatibilan. Tako otac u romanu *Put* odbacuje sve što je njegov identitet činilo u ljudskoj ravni:

Bio je nosio svoj novčanik sa sobom dok mu nije napravio četvrtastu rupu u pantalonama. Onda je jednog dana seo pored puta i izvadio ga i pregledao mu sadržaj. Nešto novca, kreditne kartice. Njegova vozačka dozvola. Slika njegove žene. Raširio je sve po površini puta. Kao karte za igranje. (TR, 52)

Slično tome, Bili Parham menja pušku, kao svoje najdragocenije vlasništvo, za telo vučice koju je pokušao da spase iako je poslat da je ulovi, i iako puška „vredi tuce okrvavljenih vučijih krzna“ (TC, 253). Kada ga po povratku šerif pita šta je dobio za pušku, Bili priznaje kako ne ume to da imenuje (TC, 478), a šerif, kao predstavnik zakona, ne razume vrednost koju telo vučice ima za Bilija. Giford oduzima Džonu Vesliju zamke koje predstavljaju sponu koju mlađi Retner ima sa prirodom; Satri se povlači na splav pored reke koja tu, pred očima čitalaca, neprestano nosi prolaznost ljudskog sveta; Mosovu priču takođe je obeležila zamena vrednosti u dve ravni, jer iskorak u onostrano prati donošenje vode i uzimanje novca, koji on onda rasipa dajući ga taksistima, devojci koje slučajno sreće i tinejdžerima od kojih kupuje jaknu. U tom pogledu, Mos se ne razlikuje od Džona Grejdija, koji gasi nepopušenu cigaretu pred Peresom: „Mos uze pet novčanica od po sto dolara i pocepa ih po sredini i onda jednu polovinu preko sedišta pruži vozaču (...) Iz svežnja izbroja hiljadu dolara i spusti ih na plastični sto i gurnu ka njoj“ (NCOM, 176, 191). Međutim, time kao da im predaje i deo prokletstva koje takva valuta sa sobom nosi jer oni koji od Mosa uzmu novac ubrzo gube život, kao Karla Džin ili autostoperka. Novac privlači uništenje na isti način kao i signalni odašiljač koji se nalazi u torbi. U ovom

kontekstu posebno je zanimljivo zapažanje S. Vin, koja tvrdi da je Makarti i prolaznost ali i neuhvatljivost vrednosti ljudske ravni u delu *Pravni savetnik* doveo do ekstrema, jer dok Mos pred sobom barem ima torbu punu novca kao fizičku manifestaciju ovih vrednosti, neimenovani advokat iz scenarija *Pravni savetnik* se upušta u ogroman rizik, a da pri tome ne samo što nema ideju o konkretnoj dobiti, već postaje i deo procesa u kojem učestvuje nepoznat broj ljudi sa podjednako nejasnim ulogama (Nguyen, 2016). Uništenju i smrti najbliži su protagonisti koji su motivisani isključivo vrednostima čovekovog sveta. Novac je umrljan krvlju onih koji su se oko njega obračunavali i obeležen odašiljačima koji do njega vode. Zato šerif Bel ovako komentariše smrt meksičkih dilera droge: „Verujem da je ovaj umro od prirodnih uzroka. Od prirodnih uzroka? Tako je. U skladu sa poslom kojim se bavio“ (NCOM, 65). Suma koju Mos pronalazi u torbi predstavlja oličenje njegove vrednosti u ljudskoj ravni, o kojoj u šali propoveda i Bili Parham: „Od kad pukne zora pa dok ne puknu leđa a sve za dolar nasušni“ (CoP, 752). Reč je o citatu kojim se parodira tek jedno od načela ljudske ravni. Ipak, isto načelo navodi se i u romanu *Tama najkrajnja*, u kojem predstavnik vlasti promoviše vrednosti ljudske ravni pred Holmom (OD, 48). Navedeni primeri ukazuju ne samo na to da je pojedinac u pogledu vlastitih vrednosti u sukobu sa čovekovim svetom, već i na to da bi on bez načela putem kojih bi se suprotstavio ljudskoj ravni bio prinuđen na besmislene napore i banalnost svakodnevice.

Ipak, principi pojedinca nisu prikazani samo kroz tenzije koje nesumnjivo postoje između njih i ideologije čovekovog sveta. Kid ne samo što se ne uklapa u sistem vrednosti kojem bi trebalo da pripada, već je podjednako nedorečen i u pogledu zrelosti koliko i ontološki. Naime, on ne počinje svoj život kao čovek, već kao nešto nedefinisano, stvor koji na rođenju ubija vlastitu majku (BM, 7). Kidova neoformljenost poseduje svojstva životinje ili grabljivca, tako da se o njemu u nekoliko navrata upravo na taj način i govori, posebno kada „noću silazi kao kakva bajkovita zver da se bije s mornarima“ (BM, 8). On je ipak *Kid*, to jest, *dete*, čestica ljudskosti koja tek treba da se razvije, on je neutemeljena sloboda, stihija nasilja, ništa koje želi da postane nešto. Kid „ne ume ni da čita ni da piše, a u njemu već klija naklonost ka bezumnom nasilju“ (BM, 7). Iako je nepismen, on se ne odvaja od Biblije „iz koje nije umeo da pročita ni reč“ (BM, 283), što ukazuje na to da nije sposoban da razume sistem vrednosti na koji je naučen, da je „gluv za razum“ (CoP, 995) kao što Eduardo tvrdi za Džona Grejdija u sceni dvoboja i da se „sva istorija vidi na tom licu: dete otac čovekov“ (BM, 7). Neoformljenost principa stoji u savršenom saglasju sa drugim vrstama neoformljenosti koje pojedinca prate od rođenja do smrti. Ispravnost

principa kojima se pojedinac rukovodi redovno je, i uvek na različit način pod znakom pitanja. Satri se u jednom trenutku pita: „Jesam li čudovište? Ima li u meni čudovišta?“ (S, 440). Bili Parham takođe nije siguran u ispravnost vlastitih načela: „Varao se u svemu što je ikada mislio o svetu i vlastitom životu“ (CoP, 1011).

1.8.1. Vatra, voda i kamen kao simboli vrednosti metafizičke ravni

„*Video ga gde stoji tamo na putu (...) sijajući u toj pustoši kao tabernakl.*“ (TR, 281)

O statusu vatre i vode u narativu već je bilo reči. U ovom kontekstu, one se posmatraju kao simboli onih vrednosti koje prevazilaze ljudsku ravan. Pogledajmo najpre kako motiv vatre tumače pojedini stručnjaci za Makartija. Vatra je za Dž. Kenta jedan od simbola životne energije, jer „predstavlja vitalnost koja plamti unutar krepkog srca, misteriju koja je iskra života i koja ne traži razlog da bi postojala“¹²⁹ (Cant 2013: 271). U Makartijevim romanima pronalazimo puno dokaza da je Kentova tvrdnja sasvim precizna: u romanu *Svi ti lepi konji*, Džon Grejdi Kol „sve svoje divljenje i svu svoju prisnost i sve sklonosti u svom životu čuvao je za one vatrenog srca, i tako će uvek biti i nikad neće biti drugačije“ (APH, 6). Endi Dumont (Andy DuMont) za vatru kaže da „postaje sredstvo odbrane od niskih poriva kojima bi se naša životinjska priroda rado prepustila“¹³⁰ (2012: 62). Drugim rečima, Dumont nam ukazuje na vatru kao sredstvo očuvanja ljudskosti. O simbolizmu vatre i vode izvan konteksta Makartijeve poetike N. Fraj govori na sledeći način:

Pesnička simbolika obično vatru postavlja iznad ljudskog života u ovom svetu, a vodu ispod njega (...) Voda (...) tradicionalno pripada području postojanja izvan ljudskog života, stanju haosa ili raspadanja koje sledi posle uobičajene smrti, odnosno svedenosti na neorgansko. Zato duša u trenutku smrti često prelazi reku ili tone u nju (...) Voda cirkuliše u univerzalnom telu kao krv u pojedinačnom. (2007: 172-173)

Navedeni citat otkriva još dva bitna značenja vatre i vode u Makartijevim delima: najpre to da ukazuju na prisustvo granice i onostranog, a potom i da upućuju na saobraznost identiteta pojedinca i prostora jer su njihov sastavni deo. Ipak, vatra, voda i kamen ne poseduju nužno

¹²⁹ „The fire signifies that vitality that burns within the ardent heart, the mystery that is the spark of life itself and that needs no reason to exist.“

¹³⁰ „Fire thus becomes a means of guiding us past the baser instincts that would leave us wallowing in our animal nature.“

samo pozitivne predznake: u ognju se i rađaju i nestaju svetovi i likovi, kao u romanu *Put*, u kojem svet nestaje u plamenu, a „prava priroda pustinje je kamen“ (BM, 298). Belov zamenik Vendel za Luelina Mosa kaže da je „u veoma opasnim vodama“ (NCOM, 80). U *Krvavom meridijanu* crni Džekson umire u vodi, a Glenton u plamenu lomače (BM, 248-249). Vatra se zato dovodi u vezu i sa voljom i sa obmanom: „Naime, ta volja za obmanom, prirodna bleštavim stvarima, slično se može ispoljiti i naknadno, te tako lukavošću na nekom neodređenom odeljku već pređenog puta može poslati ljude ka varljivoj sudbini“ (BM, 112). Scena u kojoj Kid pali hotel predstavlja nagoveštaj da je njegova bliskost vatri u tom kontekstu odraz „bezumnog nasilja“ (BM, 7) kojim je obeležen već od uvodnih stranica. Slično Kidu, njegovi saputnici takođe su obeleženi vatrom, ovoga puta Vatrom svetog Elma, čiji sablasni kvaliteti ih potpuno prožimaju: „Te noći projahali su kroz električnu i razuzdanu oblast gde je blaga plava vatra čudnih oblika skakala po metalu konjske opreme, točkovi su se okretali u obročima vatre, svetloplavi plamičci nasadili su se konjima na uši i ljudima u brade“ (BM, 47). Vatra i voda su neophodne spone čoveka sa prirodom koje održavaju i njegovu egzistenciju i njegovu ljudskost. Bez njih, bez unutrašnje svetlosti, pojedinac je dehumanizovan stvor koji se probija kroz pustoši života „u talasima vreline (...) jezika nateklog od žeđi“ (BM, 271, 28), u društvu neumitne smrti i neizbežnog nasilja. Glentonovi lovci na skalpove mole se za kišu dok prelaze pustinju, a u spaljenim meksičkim selima otimaju se ne oko plena, već oko mešine sa vodom. Kada Herougejt posle neuspešnog pokušaja da opljačka banku izlazi iz podzemnih tunela na svetlost dana, prvo što ima da kaže jeste da je spreman da plati za „čašu ledene vode“ (S, 334). Prisustvo vatre u pojedincu je nagoveštaj očovečenja koji saputnici itekako mogu da uoče. Vatre upućuju na sazrevanje još neoformljenih likova, kao što je slučaj sa Kidom, četrnaestogodišnjakom koji tek treba da postane čovek. Vatra nije isto što i svetlost – ona može da najavi odlazak „gnevnog mraka“ (BM, 87), ali ne mora do tog odlaska da dovede. Pojedinac luta predelima koji su krajnje negostoljubivi, nepreglednim „prostranstvima peska, stenja i vetra“ (BM, 55), jer vatra koju pali nije uvek dovoljna da mu osvetli put i donese svetlost koja vodi izvan tame neznanja: „svetlost sveta počivala je još jedino u ljudskim očima jer se sâm svet kretao u večnoj tami, i tama je bila njegova istinska priroda i prava odlika“ (TC, 595). U tu svrhu služi unutrašnja vatra, kakvu poseduje dečak u romanu *Put*, koji je „nosilac vatre“: „Dečakova senka pade preko njega. Nosi naramak drva. Gledao je kako potpiruje vatru. Vatrosni zmaj

boga samoga“ (TR, 30). Pojedinaac ili neko od njegovih saputnika „nose vatru“, kao što otac u romanu *Put* prepoznaje prisustvo vatre u sinu:

„Je li stvaran? Oganj?

Jeste stvaran je.

Gde je? Ja ne znam gde je.

O da znaš. U tebi je. Oduvek je bio tu. Ja ga vidim.“ (TR, 287)

U ovom kontekstu, spona između vatre, vode i kamena ili stene ukazuje na svojstva koja prevazilaze ljudsku ravan i cikličnost kojom su uokvirena. Upravo je to razlog zbog kojeg se na tu sponu i na cikličnost ukazuje u epilogu *Krvavog meridijana*, iz kojeg su u citatu koji sledi preuzeti oni njegovi delovi koji se najcelishodnije nadovezuju na početak ovog romana, sa kojim tvore krug: „U zoru čovek napreduje preko ravnice (...) pali kamen (...) izvlačeći vatru iz stene (...) iza njega, idu lualice (...) i oni koji ne traže, kreću se isprekidano (...) kao mehanizmi“ (BM, 303). Vatra nastaje iz iskre i u kontaktu sa kamenom nastaje varnica bez koje nema vatre života, već samo automatizovanog kretanja lišenog ljudskosti. Vatra je spona između pojedinca i izgubljene ljudskosti: „Dugo već nisam video vatru (...) Živim kao životinja“ (TR, 176). Pri tome, „nosilac vatre“ ne mora nužno postojati samo na javi, već ga pronalazimo i u vizijama, sećanjima, ali i u snovima, kao otac kojeg sanja šerif Bel:

...u trenutku dok je prolazio pored mene video sam da nosi vatru u jednom rogu, kao što se nekad činilo, i rog sam mogao da vidim zahvaljujući svetlosti vatre. Svetlosti boje meseca. I u tom snu znao sam (...) da mu je cilj da negde zapali tu vatru u svoj toj tami i svoj toj hladnoći i znao sam da će me kad god ja stignem on tamo čekati. (NCOM, 268-269)

Voda je simbol životne energije i prelaska granice, zakoračenja u onostrano. Vodom počinje i završava se roman *Nema zemlje za starce*. U slučaju šerif Bela, očigledno je da je njegov sistem vrednosti jasno izdvojen od događaja u koje je smešten i od ideologije čovekovog sveta, iako je ova tenzija diskretnija kada se uporedi sa drugim Makartijevim delima. Šerif je predstavljen kao neko ko teži da sačuva vrednost vatre o kojoj sanja i ko uvek kod sebe ima vode. Luelin Mos počinje svoje bekstvo od sila uništenja kada odluči da odnese vodu ranjenom

čoveku. Starac od koga Kala Holm traži malo vode dvosmisleno odgovara: „Ne bih odbio Sotoni da dam vode“ (OD, 122). Njena vrednost je trajna, što se posebno dobro vidi u sceni u kojoj Mos pronalazi torbu sa novcem: on je okružen novcem i drogom, koji su u čovekovom svetu predmet obračuna, ali izvan njega vladaju drugačije vrednosti, oličene u vatri i vodi, u životnoj energiji, unutrašnjoj svetlosti, u veštini preživljavanja, ali i u kamenu kao simbolu trajnosti. Čovek je retko sposoban da sagradi nešto trajno, a kada u tome uspe, to što je sagradio je najčešće od kamena i nije vezano ni za ideologiju ni za religiju, već za vatru ili, kao u primeru koji sledi, za vodu: „Ko zna od kada je tu. Sto (...) dvesta godina. U kamenu su se videli tragovi dleta. Isklesano je od tvrde stene (...) da traje deset hiljada godina (...) još je tamo. Teško da bi se našao neko ko je u stanju da ga pomeri“ (NCOM, 267). Neodvojivost ličnih vrednosti i kamena zapaža se u načelima koja deda Bendžamina Telfera u drami *Zidar* deli sa svojim unukom, jer trajnost gradnje i nepokolebljivost principa u ovom delu stoje u direktnoj vezi. Zato Bendžamin Telfer i kaže da su principi apsolutni ili nisu principi (TS, 124). Tako se sistem vrednosti kojima se rukovode Big Ben i Soldier pokazuje kao porozan jer dovodi do smrti obojice. Makarti u intervjuu R. Vudvardu ovako govori na tu temu: „Graditi u kamenu je (...) starije od svega, starije od vatre“ (Woodward, 1992). U romanu *Krvavi meridijan*, kaže se da „onaj ko gradi u kamenu želi da promeni ustrojstvo svemira“ (BM, 133). Reč je o poetici u okviru koje se posebna važnost pripisuje stvaranju rukama, dakle, manuelnoj umešnosti, ali redovno u kombinaciji sa izostankom komplikovane tehnologije. U tom kontekstu je u drami *Zidar* naveden i sledeći citat iz Biblije: „Ako li mi načiniš oltar od kamena, nemoj načiniti od tesanog kamena; jer ako povučeš po njemu gvožđem, oskvrnićeš ga“ (Izlazak, 20:25). Primena tehnologije sa sobom donosi kontakt sa ljudskom ravni i prljanje, zbog čega najstariji Telfer kaže da „svaki zanat potiče iz porodice i svaki ukalja država“ (TS, 63). Prema Dž. Elisu, „manuelni rad je jedan od veoma retkih ljudskih aktivnosti kojoj se u Makartijevim romanima u kontinuitetu ukazuje poštovanje“¹³¹ (Ellis 2006: 59). Nema sumnje da je prema Makartiju „zanat graditeljstva ezoteričan“ (TS, 66). Veština u obradi drveta koju poseduje Artur Ounbi je sledeći dobar primer. Slično tome, Džon Vesli Retner se sa nostalgijom seća kako se „u potkrovlju nalazio tkački razboj ali je komad po komad korišćen za ogrev“ (TOK, 67).

¹³¹ „Manual labor is one of the very few human activities to receive a consistent respect in McCarthy’s novels.“

Pojedinac se ne uzda u ideologije čovekovog sveta već u sopstvenu svetlost: „bili su stigli do tačke bez povratka koja se od početka merila samo svetlošću što je nose sa sobom“ (TR, 288). U sceni u kojoj Rolins i Džon Grejdi Kol razgovaraju o Alehandri i Grejdijevom susretu sa dona Alfonsom, kaže se kako su „sedeli prekrštenih nogu na tlu što se treslo od grmljavine, ložili vatru ostacima stare ograde“ (APH, 136). Ostaci ograničenja koje je nametnuo čovek koriste se da razgore unutrašnji plamen, a grmljavina najavljuje burni rasplet koji sledi. Džon Grejdi se pred svaki odgovor prvo dobro zagleda u vatru, kao u sopstvenu dušu. Ograda nestaje u vatri, kao što i svako sputavanje poreklom iz ljudske ravni podstiče protagoniste na kretanje.

Već u uvodnim scenama *Krvavog meridijana* prepoznaje se snažno prisustvo vatre i vode: prvo poglavlje počinje uz propoved po pljusku koji traje dve nedelje, a završava se požarom u kome gori gradski hotel. Obris San Franciska „plamte spram neba, plamte u crnim vodama“ (BM, 283). Protagonisti ovog romana stalno su u dodiru s vatrom, posebno Kid, koji već u drugoj rečenici „pali vatru“ (BM, 7). Sećanja šerifa Bela na napuštanje položaja u Drugom svetskom ratu takođe je omeđeno vodom i vatrom, jer počinje po kiši koja nije prestajala dva dana (NCOM, 237), a završava se artiljerijskom vatrom. U romanu *Satri* naizmenično se smenjuju voda reke Tenesi i letnja jara kao neka vrsta vatre. Vatra i voda često se dovode u istu ravan: „lak žubor vode što je tekla preko peska u tami ispod njihovih vatri“ (BM, 128). Vatra i voda su i znak sazrevanja. Kao što heroji iz mitova prolaze kroz iskušenje vatre i vode, pojedinac svoje putovanje počinje prelaskom granice, koju najčešće simbolizuje upravo voda, odnosno, reka: „Sišao je kroz drveće, stao i zagledao se u hladnu uskovitlanu vodu. Potom je zagazio u reku kao kakav krajnje jadan kandidat za krštenje“ (BM, 29). Bili Parham na sličan način prelazi vodu: „ujahao bi u reku bez ičega na sebi (...) i sedeo na konju nag, sa izuzetkom šešira“ (TC, 545). O značenju vode i vatre posebno rečito govori i njihov izostanak, jer bez njih predeli kroz koje se kreću Makartijevi protagonisti ispunjavaju samo žeđ, mrak i hladnoća. Duhovna nezrelost Herougejta u romanu *Satri* posebno je oličena u činjenici da u zatvoru ne ume ni da se okupa, jer nikada ranije nije video tuš, tako da i njegova inicijacija u neslobodu čovekovog sveta počinje od vode. Pojedinac strema ka tome da sačuva vlastitu ljudskost u okruženju u kome ona očigledno izostaje.

1.8.2. Gubitak i očuvanje ljudskosti

„Mislim da je malo verovatno da ćemo naići na dobre ljude na putu.“ (TR, 153)

Prema N. Fraju, „ljudski svet je na pola puta između duhovnog i životinjskog“ (2007: 189). U zavisnosti od toga u kojoj meri je lišen vatre i načela, čovek neumitno trpi proporcionalan gubitak ljudskosti, počev od romana *Satri*, u kome se za ljudskost kaže da je osakaćena (S, 80), pa do romana *Put*, u kome je ovaj gubitak znatno eksplicitniji, jer kanibali skoro da su lišeni i morfoloških svojstava ljudskog bića:

Oči okružene naslagama čađi i duboko upale. Kao životinja u lobanji što gleda kroz očne duplje (...) Proračunatost gmizavca u onim hladnim (...) očima. Sivi i truli zubi. Lepljivi od ljudskog mesa. Onaj što od sveta napravi laž do laži. (TR, 64, 77)

Time što je ljudskost podredio borbi za голу egzistenciju, ljudožder samog sebe pretvara u entitet „nedostojan da u njemu obitava ljudski duh“ (BM, 298). Jahači koje sreću Kid i Spraul (Sproule) imaju „zube stvorene za pljačku“, „udaraju se kao majmuni“, jedu presno meso i spavaju među kostima (BM, 62-63), tako da su ljudskosti lišeni koliko i kanibali. U romanu *Tama najkrajnja* ljudske su ruke opisane kao kandže (OD, 140), dok je u romanu *Satri* gubitak ljudskosti prikazan u prilikama čiji su „zubi pocrneli od truleži, oči prazne i ukočene“ (S, 80), i na čijim se licima čita „odsustvo duše“ (S, 459). Roman *Dete božije* takođe ima svoje neljudske čete kao što su Bele kape¹³², za koje se kaže da je „jedino što su umeli da rade bilo da tuku žene i pljačkaju starce. Penzionere i udovice. Da noću ubijaju ljude u posteljama“ (CoG, 156). U sceni u kojoj šerif razgovara sa zatvorenim Balardom, kaže se kako je on „stao ispred Balardovog kaveza“ (CoG, 52), kao da je Balard životinja, a ne čovek. Potpuni izostanak ljudskosti posebno je upečatljiv i izražajan u sceni prvog susreta sa lovcima na skalpove u romanu *Krvavi meridijan*:

Jednog dana su videli i čopor opakih ljudskih bića na nepotkovanim indijanskim konjima kako polupijani jašu po ulicama, bradati, svirepi, odeveni u životinjske kože prošivene žilama i naoružani svakim mogućim oružjem, revolverima ogromne težine, lovačkim noževima veličine mača, kratkim dvocevkama u čije su se cevi mogli gurnuti palčevi, oprema njihovih konja bila je načinjena od ljudske kose i ukrašena ljudskim zubima, jahači su nosili naplećnjake ili ogrlice od osušenih i pocrnelih ljudskih ušiju, konji su bili kao divlji i unezverenog pogleda, zube su kezili kao pobesneli psi, a u družini je jahao i veći broj polugolih divljaka koji su se ljuljali u sedlima, opasni, prljavi,

¹³² Paravojna formacija koja je zaista postojala i delovala u saveznoj državi Indijani krajem devetnaestog veka.

okrutni, sve zajedno je ličilo na posetu iz neke bezbožne zemlje gde su oni i njima slični hrane ljudskim mesom. (BM, 75-76)

Iako pripadaju kraju sveta, kanibali iz romana *Put* doimaju se toliko praiskonskim kao da su na njegovom početku, kao „bića iz [neke] starije epohe“ (BM, 161) i „đavolsko krdo nečega“ (BM, 50). Kao i prostor kroz koji se kreće, i čovek istovremeno ispoljava svojstva apokalipse i postanja: „Noć su proveli u plitkoj pećini nad tim mestom, starom relikvijaru kremenja i šljunka razbacanog po kamenom podu, skupa s ljušturama školjki, uglačanim kostima i ćumutom drevnih vatri“ (BM, 56). Kao što je pojedinac praiskonski i *svako*, tako je i horda Komanča – „obavijenih dimom kao isparljiva bića iz oblasti s one strane poznanja“ (BM, 51-52) – koja masakrira dobrovoljce kapetana Vajta *svaka* vojska, jer se odlikuje obeležjima svih vojski i nijedne posebno: „Među njihovom odećom bilo je malo uniformisanosti, a među šeširima gotovo nikakve“ (BM, 44). U tom pogledu oni se nimalo ne razlikuju od ljudoždera iz romana *Put* ili pripadnika Glentonove bande, koji su „ukrašeni delovima ljudskog tela kao kanibali“ (BM, 158) i „vrište kletve na svom jeziku iz kamenog doba“ (BM, 254) kao Jume. Identično njima, lovci na bizone sa kojima im se putevi ukrštaju u pustinji „po nepoznavanju oruđa civilizacije bili su ravni najzaostalijim divljacima“ (BM, 113). Svi oni deluju kao da su iz praistorije, u sebi ne sadrže ni tračak ljudskosti, lutaju besciljno i bez svrhe kroz post-apokaliptičnu pustoš „njišući se kao navijene igračke“ (TR, 93). U romanu *Put*, ljudski život lišen smisla takođe je nalik mehanizmu koji proizvodi automatizovano kretanje, kao na primeru igračke koje se otac seća: „Imao sam tog pingvina koji se navija i onda se gega i maše krilima. I bili smo u toj kući (...) i on je došao (...) i niko ga nije bio navio i to je bilo stvarno strašno“ (TR, 36). Na gotovo identičan način opisan je i neznanac u romanu *Satri*, koji se kreće kao „mehanička patka na vašaru“ (S, 307). Lovci na sklapove su „u zavadi sa svetlošću“ (BM, 96), ogrezli u borbu za svakodnevno preživljavanje u „razornosti mraka“ (BM, 100), jer vatra koju koriste ne donosi svetlost. Oni do te mere uživaju u pokoljima da u jednom trenutku čak odbiju platu za taj posao. *Krvavi meridijan* i *Put* su u tom smislu povezani jer prvi označava jezivu parodiju početka progressa, a drugi njegovog kraja.

Zapažanje D. Ladermana da je kretanje odraz čežnje, zov slobode i sudbine¹³³ (Laderman 2002: 2; prema Kollin 2011: 167) sasvim je ispravno, s tim da Makarti insistira na razlici u tome

¹³³ „The road is (...) the movement of desire, the lure of both freedom and destiny’.“

kako se putem kreću oni koji nastoje da sačuvaju ljudskost, a kako oni koji su je davno izgubili. Ljudsko zlo vezano je za mehanizme uništenja: „Takav stvor sve može. Da napravi mašinu. I mašinu koja će da pravi mašinu“ (BM, 22). Džon Vesli Retner je fasciniran zamkama; otac Bilija i Bojda Parhama zamku koristi „kao astrolab ili sekstant“ (TC, 329); Lester Balard se ne odvaja od puške, kao ni Kid, iako je stara i izlizana (BM, 43), a on ne zna da je koristi (BM, 52), oružje je ipak deo njegovog identiteta. Fasciniranost tehnologijom ubijanja primetna je i u delu *Pravni savetnik*, u kojem je to *bolito*, „verovatno igra reči. *Bolito*, kada mu se doda slovo *e* na španskom znači ulaznica“ (TCS, 37); to je „mehanički uređaj (...) sa kablom napravljenim od nekakve đavolske legure (...) koji je gotovo nemoguće preseći“ (TCS, 36). Mehanizmi koji se dovode u vezu sa čovekom najčešće su oružja, atomske bombe ili druga tehnologija namenjena pre svega istrebljivanju, kao što je Glentonov pištolj:

izvadio je ravan zamotaj u smeđem kasapskom papiru providnom od masti (...) Koltov patentirani dugocevni revolver sa šest metaka. Bilo je to ogromno oružje za korice na grudima (...) u duge cilindre primao je puščane metke, a napunjen je težio blizu dva i po kilograma. (BM, 79)

Na oružju se prepoznaju i praiskonska obeležja vlasnika, bez obzira na to da li se radi o pušci veson sa baždarenim nišanom kakvu ima Kidov narednik, o dva kolta marke dragon kapetana Vajta (BM, 43), ili je u pitanju improvizovano oružje. Kada Glentonova banda ujaše u Santa Kruz, tamo zatiče muškarce naoružane „kremenjačama (...) napravljenim od delova grubo naguranih u kundake (...) koji su sekirama oblikovani kao igračke za dečake“, mnoge su „bez oroza“, a ispaljuju „tucano rečno kamenje“ (BM, 200). Oružje je takođe znak raspoznavanja mitskih entiteta, poput Čigura, čija puška ne samo što seje smrt, već je podjednako jeziva kao i njen vlasnik: „Puška je imala čudan brektavi zvuk. Kao da neko u cevi kašlje“ (NCOM, 89), što posebno važi za pištolj iz klanice kojim Čigur ubija svoje žrtve kao životinje¹³⁴ (Ellis 2006: 229). Sudija Holden ni iz čega pravi barut kao sredstvo uništenja, i ima posrebrenu pušku na kojoj je urezbaren natpis *Et In Arcadia Ego* (BM, 117), dakle, uništenje „postoji i u raju“. Crni Džekson u romanu *Krvavi meridijan* ubija svog belog imenjaka tako što mu odrubi glavu lovačkim nožem, koji drži „obema rukama, kao kakvo obredno oruđe“ (BM, 101).

¹³⁴ „By killing people with a cattl gun, Chigur is turning them into livestock, denying their humanity.“

Ljudskost se naravno može i sačuvati, a pokušaj njenog očuvanja savršeno ilustruje scena večere u podzemnom skloništu u romanu *Put*. Ona je visoko ritualizovana, pranje ruku i postavljanje tanjira treba da odvoje dvojicu protagonista od svireposti i primitivnosti spoljnog sveta, i da uspostave distancu od gubitka ljudskosti na više načina, u prenosnom smislu i doslovno. Dok izvan skloništa vladaju razaranja, moralna pustoš i kanibalizam, ispod površine ljudskost se čuva tako što se koriste nož i viljuška, izgovara se molitva i postavlja se stolnjak. Iako predstavlja eksplicitan vid gubitka ljudskosti, kanibalizam kao motiv obeležen je nagoveštajima da se ljudskost zapravo gubi u svakom kontekstu u kojem se drugi ljudi tretiraju kao hrana, kako u prenosnom smislu, tako i doslovno. Otac i sin nastoje da nagon za samoodržanjem podrede ljudskosti, da se odupru želji da prežive po svaku cenu, da postanu ljudožderi. Ranjivost je cena koju pojedinac plaća za ovakvu ljudskost: kao i šerif Bel, tako i protagonisti romana *Put* čine se slabim upravo stoga što čuvaju ljudskost, koja je podjednako ranjiva kao i oni sami. Tema borbe za očuvanje ljudskosti javlja se i u drugim Makartijevim delima, uvek u drugom obliku: dok su Čigur i Holden kao predstavnici onostranog lišeni čovečnosti i vešti u samoodržanju po svaku cenu, dotle šerif Bel žali za tim što je nagon za samoodržanjem prevagnuo kada je ostavio saborce čije je živote trebalo barem da pokuša da spasi. Osećanje takvog gubitka prati i Bili Parhama i Džon Grejdi Kola. Konačno, povlačenjem iz sveta iz kojeg je potekao, centralni protagonista romana *Satri* najdoslovnije odbacuje ideologiju tog sveta i njegov sistem vrednosti, ali ni jednog trenutka ne odustaje od ljudskosti niti ispoljava neljudskost.

1.9 Identitet ženskih protagonista

Posmatran iz perspektive najdominantnijih Makartijevih tema, kontrast u kojem se ženski protagonisti nalaze spram muških upotpunjava analizu ključnih osobnosti identiteta pojedinca. Činjenica da pripovedanje u Makartijevim delima ne tretira na isti način muške i ženske protagoniste sama po sebi nije razlog da se ono okvalifikuje kao mizoginija, posebno stoga što jedna takva kvalifikacija previše pojednostavljuje stvari.

Neofornjenost je neotuđiva odlika čoveka kao vrste. Kod ženskih protagonista, ona se ispoljava na podjednako raznovrsne načine kao i kod muških, počev od telesnih nedostataka: dona Alfonsa nema domali prst, a time ni burmu; u romanu *Gradovi u ravni* Tibursiova majka nema jedno oko, kao ni vračara koja proriče u vezi sa Magdalenom; bezuba ružna starica u

romanu *Tama najkrajnja* nema nos (OD, 60, 62). Kada Rinti tokom svojih lutanja sretne neku staricu, ona „nije mogla da pogodi ni kom polu je pripadala ta pogurena i zakrabiljena čovekolika spodobna koja se kretala duž ograde prema njoj, mumlajući nešto nerazgovetno“ (OD, 113). Rinti je i sama opisana kao „obogaljena marioneta“ (OD, 32): dakle, ne samo što je neoformljena, već i njenim postupcima upravlja neko drugi. Džois iz romana *Satri* ima ožiljke od žileta na zglobovima. N. Salivan (N. Sullivan) tvrdi da je u Makartijevim delima čest „motiv bespomoćnog ženskog tela koje potresaju bolovi“¹³⁵ i ističe sličnost između porođajnih muka Rinti Holm i Magdaleninih epileptičnih napada (2000: 70). U onim ekstremnijim slučajevima, telesni nedostaci javljaju se u formi grotesknog izgleda, kao što je to slučaj u romanu *Satri*, u kome je Vandina (Wanda) majka opisana kao ružna parodija Pijete, jer „brblja i kleči na kiši stežući isečene udove i krpe od mesa“ (S, 436). U istom delu pojavljuje se i vudu veštica Mader Ši (Mother She)¹³⁶, „mračna babuskera iskrivljenih leđa“ (S, 335), ali i u romanu *Čuvar voćnjaka* postoji njoj veoma sličan lik gatara. Starice na bdenju kraj odra majke Roberta Mekavoja opisane su kao „nalik vešticama“ (TGS, xii). Na drugoj strani, ženski protagonisti nalaze se i u posrednoj vezi sa obogaljivanjem: u scenariju *Baštovanov sin*, gospođa Greg je delom vinovnik nevolja, jer ona je ta koja pokreće i nadgleda amputaciju noge Roberta Mekavoja. U romanu *Svi ti lepi konji*, otac opominje Džon Grejdi Kola da ne zove majku *ona* (APH, 8), jer izostanak imena upućuje na neoformljenost i nedostatak identiteta, iako na drugačiji način. Majka Džon Grejdi Kola prestaje da bude deo priče već na početku dela, a činjenica da se u hotelu ne prijavljuje pod udatim prezimenom dodatno govori u prilog njene bezimenosti. Motiv bezimene majke koja napušta priču na samom početku ponavlja se u romanima *Put*, *Krvavi meridijan* i *Dete božije*.

Žene su bliske smrti koliko i muškarci, ali na različit način. Ovakva bliskost prepoznaje se u brojnim ženskim likovima, posredno ili neposredno: Magdalena je uzrok smrti Džon Grejdi Kola, dok su Alehandra i dona Alfonsa, jedna posredno a druga direktno, umalo izazvale smrt istog protagoniste; nekrofilija u romanu *Dete božije* je ponovno vezivanje ženskih protagonista za smrt. U delu *Pravni savetnik*, Malkina oko sebe seje smrt na svakom koraku. Neimenovana majka u romanu *Put* svojevolejno je izabrala da umre umesto da se bori za život kao njen muž i sin. Rinti Holm ostaje bez bebe odmah nakon porođaja, dakle ponovo je ženski lik u bliskoj vezi sa gubitkom života koji ga definiše od samog početka. U *Krvavom meridijanu* postoji scena u

¹³⁵ „The image of the female body prone and racked with pain.“

¹³⁶ U doslovnom prevodu Majka Ona, dakle, jedva da se radi o imenu.

kojoj se Kid ispoveda starici za koju saznaje, tek kada je ispovest završena, da je mrtva i da pred sobom ima davno osušen leš (BM, 285). Konačno, smrt Karsona Velsa posredno je prorekla starica koju igrom slučaja ubija zalutali metak, a na čijem je kalendaru zaokružen upravo dan kada će Vels izgubiti život. Smrt je najčešći, ali ne i jedini uzrok odsustva žena.

Dok su muški protagonisti odmetnici ili povratnici iz izgnanstva, kao Robert Mekavoj ili Džon Grejdi Kol, ženski likovi su ti koji ih indirektno pokreću na lutanje ili ih drže na odstojanju od kuće, kao što majka Džona Grejdija nasleđuje imanje nakon smrti svekra. Satrijeva majka je predstavljena kao uljez, jer se udala u klasu iznad sopstvene, i sin je sa dozom prezrenja naziva „kućanicom“ (S, 22). Pored ideološke, posebno izražena razlika između muških i ženskih protagonista jeste ona koja se tiče prostorne odvojenosti. U tom pogledu, veoma je precizno sledeće zapažanje T. Viteka (T. Witek):

Odrasli muškarci i žene u Makartijevim delima po pravilu ne obitavaju u istom prostoru. Najčešće se dešava da je poznati prostor, za koji su tipični primeri razgovori oko vatre u romanu *Tama najkrajnja*, *Krvavi meridijan* i *Svi ti lepi konji*, nastanjen muškarcima bez žena. Ovi muškarci, kao što isključivo muški zajednički prostor i nagoveštava, svi su pustolovi sa granice, bez obzira na to da li žive u jugozapadnim nizijama ili južnjačkim gradovima. Pa ipak, za razliku od tradicionalnih graničara, oni teško da su spremni da se negde trajno nasele.¹³⁷ (2009: 27)

Odmah nakon što odbija da sagovorniku govori o tome kako mu je bilo u zatvoru, crni propovednik u drami *Voz* na pitanje profesora da li je bio oženjen odgovara da bi bilo bolje da se vrate na zatvorske teme (TSL, 37). Izbor između priče o gubitku slobode i bračnom životu za ovog protagonistu je toliko lak da to već samo po sebi predstavlja dovoljno rečit primer. Džon Grejdi Kol se seća tek jednog pretka koji je umro u kući, a ne u nekoj avanturi: „njegov deda je i dalje bio prvi čovek koji je umro u njoj (...) utapali su se, ginuli od metaka, stradali od konjskih kopita. Nestajali su u požarima. Naizgled su se plašili samo smrti u krevetu“ (APH, 6). Osim Rinti Holm kao verovatno jedinog izuzetka, žene po pravilu ostaju u ljudskoj ravni, kao u

¹³⁷ „Adult men and women do not inhabit the same dwelling places very easily in any of McCarthy's books. What usually happens is that the domestic spaces, of which the prototypical examples are the campsites in *Outer Dark*, *Blood Meridian*, and *All the Pretty Horses*, are composed of men without women. These men, as their all-male communal spaces suggest, are frontiersmen whether they are living in the southwestern plains or in a southern city. And yet, unlike traditional frontiersmen, they are hardly preparing the way for more permanent dwellings.“

romanu *Prelaz*: „U zemlji koju su napustili svoje kosti su ostavile jedna sestra i jedna baba po majci“ (TC, 309). U romanima *Put*, *Krvavi meridijan* i *Dete božije* uočava se njihov potpuni izostanak, a za Lestera Balarda se kaže: „Dečak je bio sam. Majka je nekuda pobjegla, ne znam ni kuda ni s kim“ (COG, 368). Žene često predstavljaju izgubljene ili neostvarene ljubavi, kao supruga i majka iz romana *Put*, Magdalena ili Alehandra. Ipak, one su neretko prognane na margine čovekovog sveta u istoj meri u kojoj je to slučaj i sa muškim protagonistima, pa su tako i Džojns u romanu *Satri* i Magdalena iz romana *Gradovi u ravni* prostitutke.

U zavisnosti i od statusa koji zauzimaju u društvu, žene su često prikazane kao još jedan od promotera i zastupnika ideologije ljudske ravni, čiji sistem vrednosti brane na sebi svojstven način. Dona Alfonsa je još jedna osoba koja kontroliše događaje iz drugog plana, jer i ona predstavlja silu od uticaja:

Za mene je svet oduvek više ličio na lutkarsku predstavu. Ali kad čovek pogleda iza zavese i otprati konce pogledom naviše, vidi da se oni završavaju u rukama novih lutaka, koje su pak same na koncima što vode naviše, i tako dalje. (APH, 228)

Cilj dona Alfonse je da Alehandri nametne ona ista ograničenja koja je njoj nametnuo otac u odnosu sa Gustavom i da kroz kontrolu nad Alehandrom stekne kontrolu nad sopstvenim životom. Dona Alfonsa tvrdi kako Gustavo nije pokazivao interesovanje za okultno (APH, 231), što posredno govori da ona jeste. Ovaj primer naveden je u uverenju da su u ovom kontekstu i okultna znanja prikazana kao neka vrsta kontrole. Ako se reč *okultno* shvati u doslovnom prevodu, kao *skriveno*, vidimo koliko ona pristaje brojnim ženskim likovima, kao što su Malkina i dona Alfonsa, koji događajima upravljaju iz potaje. Kod ženskih protagonista uočljiva je sprega između želje za kontrolom i skrivenih, primordijalnih znanja vezanih za sile koje oblikuju život izvan čoveku poznatog sveta. Tako je lik vračare prisutan u brojnim Makartijevim romanima. Pored ostalih, i Artur Ounbi se takođe seća vračare iz detinjstva. Iz načina na koji Retnerova majka kod svog sina podstiče lažnu sliku o ocu može se zaključiti do koje mere je i njena odanost religiji zapravo pre verska zatucanost zasnovana na zabludi. D. Lus tvrdi kako je posvećenost koju Mildred Retner pokazuje prema uspomeni na svog muža opsesivna¹³⁸ (Luce 2009: 58). Prema istoj autorki, „majka Džona Veslija ga guši svojim uticajem (...) i preti da ga

¹³⁸ „remains obsessively devoted to the iconic memory of her husband.“

uvuče u zatvoren krug vlastite žalosti. On je u opasnosti da do kraja života ostane u ropstvu njenog destruktivnog starateljstva“¹³⁹ (Luce 2009: 52).

Na primeru dona Alfonse, ali i u sceni razgovora gospođe Greg i Marte Mekavoj u završnici dela *Baštovanov sin*, uočava se da – kad žene predstavljaju silu od uticaja – one to čine ili kao pripadnici privilegovane klase ili kao pripovedači, što se vidi na primeru Mildred Retner i Malkine, jer se njihovi narativi kao jedna od mogućih verzija događaja sukobljavaju sa verzijama, odnosno, narativima drugih protagonista.

1.10 Smrt

„O kome govorimo kad govorimo o čoveku koji je bio i više nije?“ (BM, 298)

U intervjuu koji je dao R. Vudvardu iz Njujork Tajmsa, Makarti je izjavio kako Prust i Henri Džejms nisu književnost jer se ne bave pitanjima života i smrti¹⁴⁰: „Smrt je najvažnija tema na svetu. Za vas, za mene, za sve nas. Zaista jeste. Ne biti sposoban da se o njoj raspravlja veoma je čudnovato“¹⁴¹ (Woodward, 1992). Nema sumnje da ovakva tvrdnja može delovati neumereno, posebno ako se previde dve važne činjenice. Naime, smrt se u delima pomenutih pisaca, pre svega, ne posmatra iz iste perspektive, a kao drugo, ne opisuje se podjednako neposrednim i snažnim vizuelnim sredstvima. Kod Makartija je smrt prisutna i u životima protagonista i u predelima kroz koje se oni kreću, jer „nema poretka u svetu osim onog koji je smrt tamo postavila“ (TC, 352). Upravo zato će predmet analize u ovom segmentu biti smrt kao sila od uticaja, njena značenja i status koji ima u pripovedanju, Makartijev pristup temi smrti, načini na koje je prikazana i njena povezanost sa identitetom pojedinca i prostora.

Gubitak koji smrt donosi ne nastupa isključivo na kraju. Ona je saputnik od samog otiskivanja na put, koji je gotovo bez izuzetka vezan za smrt druge osobe. Kidovo rođenje obeležila je smrt jednog od roditelja: „Majka, mrtva tih četrnaest godina, u svojoj je utrobi gajila stvora koji će joj doći glave“ (BM, 7). Brat blizanac istoimenog protagonista romana *Satri* umro je na rođenju, a narativ otvara scena u kojoj reka donosi telo samoubice, tako da je Satri preko

¹³⁹ „his mother’s stifling influence (...) she threatens to draw him into the closed circuit of her grief. He is in danger of remaining in lifelong thrall of her destructive tutelage...“

¹⁴⁰ „Proust and Henry James, McCarthy has famously observed, were not literature because they didn’t deal with issues of life and death.“

¹⁴¹ „Death is a major issue in the world. For you, for me, for all of us. It just is. To not be able to talk about it is very odd.“

smrti iniciran i u život i u prostor. Grčevi u kojima se prilikom porođaja trese Rinti Holm podsećaju njenog brata više na smrt nego na život (OD, 14). Luelin Mos u romanu *Nema zemlje za starce* počinje svoj put od mrtvog dilera drogom kod kojeg pronalazi novac. Smrt kojoj prisustvuje Šerif Bel je na samom početku njegovih sećanja o izvršenju smrtne kazne. Čigur najavljuje svoj ulazak u ljudsku ravan ubistvom šerifovog zamenika Haskinsa, a napuštanje te ravni obeležio je egzekucijom Karle Džin koja se prvi put pojavljuje kada podseća svog muža da mu je majka već umrla, a poslednji put odmah nakon sahrane vlastite majke. Smrt roditelja Bili Parhama u romanu *Prelaz* najavljuje njegov odlazak od kuće, a jeretik kojeg sreće umire „kao da ide na put“ (TC, 465), jer smrt označava početak putovanja, a ne njegov kraj. Dijaloško putovanje crnog propovednika u drami *Voz* počinje od momenta kada je spasao samoubicu koji tvrdi da veruje jedino u smrt¹⁴² (TSL, 27). Nekrofil Lester Balard izbačen je sa vlastitog poseda posle očevo samoubistva, a leševi žena koje čuva u svojim improvizovanim staništima ukazuju na prisustvo uništenja, a posebno na varljivost doma koji Balard očajnički nastoji da obnovi. Do koje mere su putovanje i smrt dominantne teme kod Makartija ukazuje i E. Arnold kada tvrdi da je smrt u Makartijevim delima „jedina prava destinacija“¹⁴³ (1994: 11). Zaista, prema rečima mormona sa kojim Bili Parham razgovara u romanu *Prelaz*, smrti ima „u izobilju i na svakom koraku“ (TC, 454). Ona prati čoveka neprestano, kao što je to slučaj sa Kidom, koji granicu poznatog sveta prelazi „na mrtvačevom konju“ (BM, 42), nakon masakra odreda kapetana Vajta ustaje „među sveže poklanim leševima“ (BM, 54), kao da se budi u novom životu, a na putu sa Spraulom njih dvojica spavaju „među kamenjem, poleđuške kao mrtvaci“ (BM, 61). Smrt može biti simbol izopačenja ljudskosti, kao u slučaju nekrofila Lestera Balarda, ili izvor profita skupljačima skalpova, kao u *Krvavom meridijanu*.

Kao deo identiteta, smrt prati pojedinca i njegovu neoformljenost sve do nestajanja, „do bezimenih grobova“ (CoP, 807). Kid sazreva dovoljno da svoje putovanje završi kao odrastao čovek umesto kao adolescent, ali njegov je identitet u trenutku kada ga sudija zadavi dovoljno nedorečen da ipak umire bez imena. Kid, međutim, nije jedini koji svoju neoformljenost nosi i u smrti i posle nje. Od Keneta Retnera takođe ostaju samo kosti, a Lestera Balarda seciraju u sceni u kojoj takav čin predstavlja maltene rastavljanje jednog lika na sastavne delove koji se potom

¹⁴² Beli profesor kaže: „I believe in The Sunset Limited“ („Ja verujem u The Sunset Limited“). U pitanju je ime voza koji simbolizuje smrt.

¹⁴³ „The only true destination is death.“

odlažu u nekakvu kesu. Povrh toga, kasapljenje u kojem život gube protagonisti kao što su Vestrej, Lora, Glenton, Beli Džekson i Karson Vels počinje odrubljivanjem glave, jer je manjkavost prenaplašeno materijalističkih načela navedenih protagonista prikazana kao vrsta neofornjenosti, a ideološka obezglavljenost ubrzo postaje i doslovna, to jest fizička. Slično tome, telo utopljenika na uvodnim stranicama romana *Satri* opisano je kao „vodeni homunkulus“ (S, 10), to jest, neofornjenost i smrti ponovo stoje veoma blizu.

Kao i život, i smrt se može posmatrati, ali ne i shvatiti; može se skicirati, ali ne i precizno opisati. Smrt predstavlja deo sazrevanja i buđenje u prozi u kojoj je život opisan kao san, što je postupak koji upućuje na nespoznatljivost postojanja:

Ali šta je tvoj život? Možeš li da ga vidiš? On nestaje kao što i nastupa. Korak po korak. Dok ne nestane da se više nikada ne pojavi. Da li postoji neki trenutak u vremenu u kojem viđeno postaje zapamćeno kada pogledaš svet? Da li između to dvoje stvarno ima razlike? To je ono što ne možemo da pokažemo. To je ono što nedostaje sa naše mape i sa slike koju ona stvara. A mi više od toga nemamo. (CoP, 1018-1019)

Čoveku izmiču suptilnije tajne života i on je podjednako bespomoćan da protumači i smrt, jer je shvata kao suprotnost postojanju. Da ona to nije Bili Parham saznaje od ciganina litalice u završnici romana *Prelaz*:

Rekao je da ljudi ne shvataju kako ono što su mrtvi napustili nije svet već samo još jedna predstava o svetu koju čovek nosi u srcu. Rekao je da se svet ne može napustiti jer je večan u svakom obliku u kojem se prikaže kao što su večne i sve stvari u njemu. (TC, 728)

Smrt ne označava isključivo kraj putovanja, a pogotovo ne razrešenje zapleta, već cikličnost i novi početak. Kako je to primetio Dž. Kembel, „Heroj je umro kao savremeni čovek; ali kao večni čovek, usavršen, nespecifican, univerzalan čovek – on se ponovo rađa“ (2004: 31). Zaista, u epilogu *Krvavog meridijana* prepoznaje se svršetak jednog i nastanak novog ciklusa. Međutim, ovakva cikličnost može biti i sasvim zloslutna, kao što je slučaj u romanu *Tama*

najkrajnja u kome Kala Holm, prema E. Arnoldu, neprestano kruži, kreće sa mesta na kojem je završio i završava tamo odakle je krenuo¹⁴⁴ (Arnold 1999: 47, 53).

Nasilje i smrt u Makartijevim romanima vrebaju već na samom rođenju: dete koje dolazi na svet na početku romana *Tama najkrajnja* dočekuju neprobojna tama kolibe i rodoskrvni otac čije su ruke do lakata masne od krvi dok reže pupčanu vrpcu nožem na rasklapanje (OD, 15). Umiranje najmlađih potkrepljuje stav R. Volaka da je „roman Kormaka Makartija poslednje mesto na kojem biste voleli da se zateknete kada biste bili dete“¹⁴⁵ (Wallach 2000: 19). Zbog ovako eksplicitnih opisa smrti dece, Dž. Elis se pita „Zašto je u Makartijevim romanima gore biti beba nego biti životinja?“¹⁴⁶ (Ellis 2006: 12). Jedno od pitanja na koja ćemo ovde pokušati da pronađemo odgovor jeste i kakvu ulogu ovakva smrt ima u širem smislu. Kod motiva mrtve dece najviše šokira upravo ciljano narušavanje najčešće pretpostavljane logike života, njegove istine ili zablude da početak i kraj, odnosno, život i smrt, treba da budu na najudaljenijim, suprotnim krajevima postojanja. Umesto toga, smrt dece ravnopravna je smrti odraslih: „Uza zadnji zid ležalo je nekoliko leševa, jedan dečiji“ (BM, 28). Lester Balard takođe ubija slaboumnog Ralfovog unuka i njegovu majku. U romanu *Satri*, istoimeni protagonista u jednom trenutku ugleda mrtvu bebu koja pluta po reci Tenesi. Vanda Ris (Wanda Reese), koja nosi Satrijevo dete, gubi život kada se zid ruši na nju, a Satri čak i u snovima vidi nepojmljive prikaze čija staklena nosiljka sadrži telo mrtvog deteta (S, 96). Rođenje dečaka u romanu *Put* poklapa se sa krajem sveta, a motiv dece koja se ubijaju i proždiru najavljuje buduće strahote, kao kada otac i sin pronalaze bebu na ražnju. Taj motiv postoji i u romanu *Tama najkrajnja*, i to ne samo doslovno, jer ovaj roman sadrži svirepo ubistvo novorođenčeta, već i posredno, kao u sceni u kojoj Rinti sreće dečaka koji je gleda „mrtvačkim očima“ (OD, 62). Sudija Holden se takođe igra sa indijanskim dečakom koga će tri dana kasnije ubiti, a Kid i Spraul, bežeći pred Komančima, nailaze na zastrašujući prizor: „Put se sužavao među stenjem, i postepeno su stigli do žbuna na koji su bile okačene mrtve bebe“ (BM, 56). Jedan od Glentonovih lovaca na skalpove razbija glave dvoje dece: „Delaver je izronio iz dima s po jednom golom bebom u svakoj ruci, čučnuo pored kamenog kruga za otpad, zavitlao ih za nožice, razbucao im glave o kamenje tako da su im mozgovi u krvavom mlazu šiknuli“ (BM, 142-143). Time što smrt često nastupa odmah nakon

¹⁴⁴ „The endlessly circling Culla (...) begins where he ends and ends where he begins.“

¹⁴⁵ „a Cormac McCarthy novel is the last place you would want to turn up if you were a child“

¹⁴⁶ „Why is it worse to be a baby in a McCarthy novel than to be an animal?“

rođenja pre svega se sugerije da uništenje nikad nije predaleko, da nije izdvojeno od stvaranja ili postojanja, i da može da nastupi i odmah nakon rođenja. Zato je prisustvo smrti deo inicijacije pojedinca, ali i čitaoca, u sve surovosti kojima ljudska ravan obiluje, smrt je odraz prolaznosti i nepostojanosti, a eksplicitnost kojom je opisana u osnovi sadrži nameru da se od početka ostvari otklon u odnosu na moguća sentimentalna sagledavanja žanrova i nacionalnih mitova, i da se istakne potpuna ravnodušnost koju svet pokazuje prema toj ljudskoj nedovoljnosti već od čina rođenja: „Vlastitim rukama je oslobodio to žgoljavo telo vezano glistastom vrpcom koja se grčila na postelji masnoj od krvi, to stvorenjce crveno kao cvekla koje mu je ličilo na odranu vevericu“¹⁴⁷ (OD, 14). Način na koji je novorođenče opisano direktno potencira apsolutnu bespomoćnost, zbog čega je u nastavku svaki pokret deteta opisan sasvim u skladu sa takvom nemoći, „kao da se samo tim trzajima branilo od svega što ga je mučilo“ (OD, 21). Ovakva bespomoćnost pratiće pojedinca i kada odraste: da bi se odbranio od tame koja ga plavi, Džon Grejdi Kol je „viknuo svoje ime unapred, kao kakvu amajliju protiv nesreće“ (APH, 263).

Bilo da se radi o neimenovanom ocu iz romana *Put* ili bezimenom Kidu, protagonisti lutaju jezivim predelima post-apokaliptične Amerike i pustinjama Meksika, ustupajući pred nepojmljivim silama – ponekad otelotvorenim u fantazmagoričnim likovima – i poseduju zajedničko ishodište u „sporij kataklizmi“ (S, 4). Smrt je ne samo deo divljine u kojoj su „ograda od kostiju uobličavale malu i prljavu okućnicu, a smrt se činila najprisutnijom osobinom krajolika“ (BM, 47), već i prvi prizor pri ulasku u čovekov svet, u ovom slučaju, grad Behar:

Sišao je uskim peščanim putem u usput video karantinsku zapregu natovarenu leševima (...) Na kolima su sedela trojica, i sami gotovo leševi ili duhovi koliko su se belasali od kreča i svetlucali u sumraku. Kola su vukla dva konja, prošli su putem u tankom karbolnom oblačku i nestali s vidika (...) Bose noge umrlih ukočeno su se ćuškale levo-desno. (BM, 24)

Ostareli kauboj Džonson (Johnson) iz romana *Gradovi u ravni* ovako opisuje revoluciju u Meksiku: „leševi su se gomilali po ulicama ili su bacani na kola drvenih točkova koja su poskakivala preko kaldrme ili zemljanim putevima“ (CoP, 807). Konačno, ona je jedan od prizora i na izlasku iz ljudske ravni, kao u romanima *Čuvar voćnjaka* i *Dete božije*, koji se

¹⁴⁷ „With his own hand he brought it free, the scrawny body trailing the cord in anneloid writhing down the bloodslimed covers, a beetcolored creature that looked to him like a skinned squirrel“

završavaju na groblju. U surovim predelima „prepunim smrti“¹⁴⁸ (Cant 2013: 224), u kojima se „strvožedne ptice (...) marljivo bave kostima“ (BM, 57, 171) pojedinac nema gotovo nikakav uticaj. U ovakvim krajolicima jasno se uočava uništenje koje potiče iz čovekovog sveta, kao u sceni na kraju romana *Prelaz*, u kojoj Bili Parham prisustvuje atomskoj probi. Profesor iz drame *Voz* završava svoje putovanje u prostoru sličnom čistilištu, kao u nekoj vrsti smrti, dok Satri luta „pod agonijom sunca“ (S, 145). Put do paklenih predela u kojima Kala Holm nestaje vodi preko reke kao granice dva sveta i prelaza na kojem ga čeka mitska figura splavara nalik hadskom skeledžiji Haronu. Pustošenje prostora prati njemu saobrazno uništenje pojedinaca. Prostor i pojedinac su u smrti podjednako nedorečeni kao i u životu. Kada Bili Parham u romanu *Gradovi u ravni* pita „Gde odlazimo kada umremo?“, odgovor glasi: „Ne znam. Gde smo sada?“ (CoP, 1013).

Kada u romanu *Put* uništenje dostigne svoj vrhunac, ostatke čovekovog sveta koji su rasuti po opustošenim predelima ravnopravno nastanjuju i živi protagonisti, ali i „leš u dovratku suv kao štavljena koža. Iskežen danu“ (TR, 10,12). U prostoru u kojem se prisustvo smrti oseća ovako snažno, mrtvi su saputnici živih:

Mumificirani mrtvi svuda. Meso odvojeno od kosti, tetive suve kako konopi i zategnute kao strune. Smežurani i ispošćeni kao tela očuvana u tresetu, ali iz nedavnih dana, lica smežurana kao popareno platno, požutelo kolje njihovih zuba. Obuća im davno pokradena i svi do poslednjeg bosu kao hodočasnici nekog siromaškog reda. (TR, 21)

Telo nepoznatog čoveka kojeg članovi kartela pokazuju kupcu droge u završnici scenarija *Pravni savetnik* takođe je simbol smrti, jer se telo prevozi u septičkom kamionu i tako predstavlja saputnika živih. Sličnost u stepenu uništenja podjednako je eksplicitna i u slučajevima kada se mrtvi porede sa živima, kao i kada je suprotno, kada živi nalikuju leševima, kao u romanu *Čuvar voćnjaka*: „znali su satima da sede na ivicama tremova, onako odrpani, bez cipela i u ritama, ne toliko različiti od žrtava neke užasne katastrofe, zureći preko opustošene zemlje bez vidljivog nadanja ili očajanja“ (TOK, 12). Telo Keneta Retnera truli u voćnjaku, u cisterni za pesticide: ako se voćnjak shvati kao neka vrsta raja, onda ponovo važi geslo ispisano na Holdenovom oružju, *Et in Arcadia Ego*. Za roman Satri K. Volš tvrdi da se „smrt jasno oseća

¹⁴⁸ „landscape of death“

i gotovo je opipljiva već u prologu, a njeno zlokobno prisustvo ne jenjava ni tokom većeg dela narativa¹⁴⁹ (Walsh 2009: 184). Istoimeni protagonist ovog romana pokušava da na odstojanju drži smrt, koja se prikada „kao lice u prozoru“ (S, 452). Smrt se kao protagonist pojavljuje u *Krvavom meridijanu*, kada prati dobrovoljce kapetana Vajta:

Prašina koju je družina digla brzo se slegla i izgubila u tom ogromnom krajoliku, nije bilo nikakve prašine osim slabo vidljivog oblačka vojnog liferanta koji ih je neprimećeno pratio, a njegov lak konj i laka kola ne ostavljaju trag na takvom tlu niti na bilo kakvom tlu. Vodi svoju prodavnicu pod hiljadama plamičaka u gvozdenu oplavom sutonu, prepreden je i cerekav trgovac spreman da prati svaki ishod ili da iščačka ljude iz njihovih jazbina u onim usijanim oblastima kuda su otišli da se sakriju od Boga. (BM, 44)

U ovom slučaju, „vojni liferant“ donosi uništenje u vidu kolere: „Tog dana dvojica su se razbolela, a jedan je umro pre noći“ (BM, 44). Posredno, smrt je prisutna i kao saputnik, kao deo družine: „Samrtnik je pevao vrlo jasno i odlučno, a jahači što su se zaputili u unutrašnjost možda su malo i usporili da bi ga duže slušali, jer su i sami imali te osobine“ (BM, 112). U romanu *Tama najkrajnja*, smrt je oličena u tri misteriozna jahača koji slede Kalu Holma i ubijaju sve pred sobom. Protagonista koji na bilo koji od mogućih načina predstavlja smrt ne mora nužno da bude ni živ. U sceni u kojoj Lester Balard pronalazi ugušen par u kolima, prema D. Lus, „Lesteru izgleda kao da mu mrtav čovek saučesnički namiguje („ležao je zureći sa jednim okom otvorenim a jednim napola zatvorenim“) i posmatra šta on radi mrtvoj devojci“¹⁵⁰ (Luce 2009: 168). Scena u kojoj Karson Vels pronalazi telo starice pored kalendara koji najavljuje njegovu smrt u romanu *Nema zemlje za starce* nije toliko različita od scene u kojoj Kid u pustinji ugleda staricu, kojoj se ispoveda jer još ne zna da je odavno mrtva. Ona je, prema Dž. Elisuu, jedan od „hodočasnika“ (2006: 163), opisana je istim rečima kojima se u romanu prikazuju zvezde, nebeska tela i ustrojstvo sveta, istim rečima koje sudija Holden koristi u svojim propovedima. Već je to dovoljan znak njenog statusa: „Šal na njenoj glavi dosta je izbledeo, no ipak su se, kao

¹⁴⁹ „Death itself is imbued with a palpable, tangible presence in the prologue, and it maintains its insidious presence throughout much of the narrative.“

¹⁵⁰ „In Lester’s perception, the dead man winks at him, complicitly (“he lay staring up with one eye open and one half shut”) and watches what he does to the dead girl.“

utkane, na njemu videle zvezde i polumeseci i druge oznake porekla, njemu nepoznate“ (BM, 285).

Status protagoniste prepoznaje se i u prisustvu načela koja se ispoljavaju kroz postupke onih koji smrt zastupaju, kao što su Čigur ili vesnici uništenja u romanu *Tama najkrajnja*. Filozofijom ovakvih entiteta preispituju se životi njihovih žrtava: suočen sa uništenjem, vlasnik benzinske pumpe u Šefildu, kome se put ukrstio sa Čigurom, primoran je da razmisli o smislu dosadašnjeg života i posledicama odluka koje je donosio. Protagonisti istog romana dočekuju smrt ili kraj kakav su zaslužili i tamo gde su zaslužili: Karla Džin je htela dom i ubijena je u domu, vlasnik benzinske pumpe će po svojoj prilici umreti na pumpi koju je dobio u miraz, Karson Vels umire u pokušaju da nadmudri smrt, a njegov poslodavac iz Kanzas sitija u pokušaju da je nadjača. Vrsta uništenja koja će zadesiti pojedinca zavisi i od obima i načina borbe za novac i druge vrednosti ljudske ravni. Smrt nikad ne predstavlja samo egzekuciju, ona je sila od uticaja i tek jedan od protagonista koji u tom svojstvu utiče na zbivanja. Zato sudija Holden i pita šta je smrt, ako ne sila od uticaja ¹⁵¹ (BM, 298). U načinu na koji Čigur razgovara sa svojim žrtvama pre nego što ih ubije vidi se da mu nije cilj da ih zбриše samo fizički, već da poništi njihove principe, a onima koji mu u tom smislu nisu dorasli ostavlja izbor da bace novčić. Čigur nije samo krvnik ljudi – on podjednako efikasno briše i njihova načela. Tako, ne samo što on ubija Karsona Velsa, on takođe potire Velsovu životnu logiku, da ni ona ne bi preživela. U tom pogledu, posebno je zanimljiva teza D. Lus, koja je primetila da među Makartijevim protagonistima ima puno onih koji boluju i umiru od plućnih bolesti, što ona objašnjava ovako:

Makarti koristi igru reči koja vezuje pneumu i duh kada svojim likovima koji su duhovno izgubljeni ili ugroženi daje respiratorne bolesti. Tako je jedina boljka Kale Holma težak kašalj, Lester Ballard umire od upale pluća, Satri boluje i od upale pluća i od purgativne tifusne groznice ali se oporavlja, a otac u romanu *Put* umire tako što iskašljava gorak pepeo sveta.¹⁵² (Luce 2009: 277)

¹⁵¹ Originalnu rečenicu “What is death if not an agency?” G. Kapetanović preveo je „Šta je smrt ako ne oruđe?“. Međutim, *agency* u kontekstu Makartijeve poetike označava *agens* ili *silu od uticaja*, a ne sredstvo.

¹⁵² „McCarthy puns pneuma or spirit when he gives his spitirually lost or struggling characters resiratory diseases. Culla’s only illness is a whooping cough, Lester Ballard dies of pneumonia, Suttrees suffers from pneumonia as well as purgative typhoid but recovers, and the man of *The Road* dies of coughing out the bitter ashes of the world.“

Onostrani entiteti bliski su metafizičkoj ravni, i po tome što odaju utisak da su besmrtni. To se može zaključiti po kontrastu između sudije Holdena, koji „nikad neće umreti“ (BM, 302), i čija besmrtnost se čini neospornom, i oca iz romana *Put*, za kojeg je već od uvodnih stranica izvesno upravo suprotno, da neizbežno mora umreti.

Još jedan od gubitaka na koji smrt ukazuje je prolaznost: „Kad konačno nikoga od nas više ne bude samo će još smrt biti tu a i njoj će dani biti odbrojani“ (TR, 177). Potrebno je ukazati i na različitost odnosa koji protagonisti imaju prema ovom značenju smrti. Šerif Bel se sa poštovanjem odnosi čak i prema jastrebu koga je pronašao pregaženog pored puta, što je u oštroj suprotnosti sa Čigurom, koji puca u pticu kojoj ne zna ni ime samo da bi isprobao oružje. Prema šerifu Belu, „mrtvi polažu veća prava na nas nego što mi to želimo da priznamo (...) Imaš osećaj da oni jednostavno ne žele da budu zaboravljeni“ (NCOM, 105). Kao i Džonson iz romana *Gradovi u ravni*, šerif Bel se s ljubavlju seća svoje umrle ćerke; slično tome, i najstariji Telfer u drami *Zidar* u snu razgovara sa svojim bratom Čarlsom „koga je voleo i koji je poginuo pri padu“ (TS, 62). Čigura za mrtve vezuje jedna druga vrsta dugovanja. Naime, kada ubija Karlu Džin, što je čin često nejasan kako protagonistima romana tako i brojnim stručnjacima za Makartija, Čigur taj postupak opravdava obećanjem koje je dao Mosu: „Dao sam svoju reč (...) Svima nama zapovedaju mrtvi“ (NCOM, 219). Neslaganje u pogledu odnosa prema mrtvima postoji i u romanu *Tama najkrajnja*, kada Rinti nagovara Kalu da daju ime detetu za koje u tom trenutku oboje veruju da više nije živo, a brat joj odgovara ovako: „Mrtvo je, reče. Mrtvim stvarima se ne daju imena“ (OD, 32). Prema rečima Bendžamina Telfera, „mrtvi su veliki teret na ovom svetu“ (TS, 111). Bili Parham najpre nosi telo mrtvog brata u romanu *Prelaz*, a potom to isto čini i u romanu *Gradovi u ravni* kada nosi telo Džon Grejdi Kola, jer je reč o njemu bliskim osobama za koje ga, slično šerifu Belu, vežu spone koje smrt ne može tako lako da prekine. Robert Mekavoj iz istih razloga insistira da se njegova majka sahrani na imanju porodice umesto na groblju koje je u vlasništvu Gregove fabrike. Koliko mrtvi utiču na žive vidi se i u sceni u kojoj mlađi Retner posećuje majčin grob. Prisustvo Džimija Blevinsa oseća se i posle njegove smrti, u razgovorima Džona Grejdija i Rolinsa, ali i u činjenici da Džon Grejdi sa sobom vodi i Blevinsovog konja.

Dž. Elis je smrt u Makartijevim delima opisao kao „najpouzdaniji događaj sa kojim se protagonisti sreću“¹⁵³ (Ellis 2006: 305). Iako je ovakva tvrdnja sasvim ispravna, autor po tom osnovu zaključuje kako je smrt istvoremeno i „centralna činjenica“¹⁵⁴ (Ellis 2006: 266), sa čim je teško složiti se zbog njenih implikacija. Makarti nam, naime, pruža više nego dovoljno naznaka da bi bilo pogrešno smrt shvatiti kao neumitan ishod čak i onda kada zaista deluje kao da ona to jeste. Tako, na primer, Čigur jeste donosilac smrti, ali on je, kao i smrt, deo veće celine i jedna od sila uticaja. Prema skučenom poimanju koje čovek o njoj ima, smrt označava napuštanje ljudske ravni, ali kroz referentni sistem kakav je Makartijev diskretno se provlači stav da postoji dovoljno dokaza kako ona zapravo nije konačna. Zato ni u narativu nema kraja koji bi se poklapao sa smrću, niti ona označava kraj pripovedanja. Pojedinaac ni u pogledu smrti ne završava bitno drugačije od ljudi iz okruženja, jer njegova smrt je *svaka smrt*, kao što je i on *svako* jer „smrt jednog čoveka predstavlja svačiju smrt“ (CoP, 1034). Kao i u slučaju Luelina Mosa, tako je i u načinu na koji je prikazana smrt Džon Grejdi Kola uočljiv izostanak klimaksa. Ova smrt ne izaziva ni najmanji zastoj, kao da je deo procesa koji se nastavlja:

Ovaj čovek i breme koje je nosio napustili su zauvek to bezimeno raskršće i žena je još jednom zakoračila na ulicu i deca su je pratila i svi su produžili ka ugovorenim mestima koja su, kako neki veruju, odabrana pre mnogo godina, kad je nastajao svet. (CoP, 1007)

Čovek napušta ljudsku ravan na svirep način, i bez ceremonije kakva je sahrana: zato vetar koji prevrće stolice na sahrani u romanu *Svi ti lepi konji* predstavlja način da se posredno ospori pretencioznost čovekovog napuštanja ljudske ravni jer je viši poredak podjednako ravnodušan prema njegovoj smrti koliko i prema njegovom životu.

2. Identitet prostora

„*Krajevi sprženi, krajevi nenastanjeni.*“ (BM, 170)

U dosledno najvažnije Makartijeve preokupacije spadaju prostor i interakcije pojedinca i prostora u kojem je „sunce usijano belo a mesec njegov bleđi odraz, kao da su krajevi neke cevi iza čijih krajeva plamte neprepoznatljiviji svetovi“ (BM, 83). Ljudska perspektiva toliko je

¹⁵³ „The most reliable occurrence with which any of the characters comes to some recognition is death.“

¹⁵⁴ „Death is a central fact.“

ograničena da nudi samo zablude o prirodi stvarnosti, koja je za čoveka u suštini nespoznatljiva, i stoga je jedan od uzroka bespomoćnosti ljudske vrste. Pojedince zatičemo u „svetu van svake zamisli, zlobnom i opipljivom i izdvojenom“ (S, 4-5), bez zaklona od užasa „u neprijateljskoj zemlji, daleko od kuće (...) iako je očima obuhvatao neznano kamenje oko sebe, dušu kao da mu je progutala ogromna praznina u daljini“ (BM, 63). Čovekova bespomoćnost i nespoznatljivost sveta razmatrane su u posebnim poglavljima, dok će u ovom najviše reči biti o saobraznosti pojedinca i prostora. Uvid u psihološka stanja pojedinca posredno je sproveden kroz njegovu saobraznost sa prostorom u kome su „ljudi od praha i zemlje (...) to nije (...) parabola“ (BM, 269), zbog čega analiza vizuelnih svojstava prostora otkriva identitet likova. U pogledu povezanosti intrasubjektivnog prostora i oprostovanja, analiziraćemo načine na koje se na prostor odražavaju vanprostorni segmenti kao što su uvid u unutrašnji svet i svest pojedinca i njegova osećanja, sistem vrednosti aktera i vreme i doživljaj vremena. Prostor je kod Makartija mnogo više od okvira za dešavanja, i stoga treba razmotriti načine na koje ovaj pisac tematizuje prostor. U prozi u kojoj je topografija prostora istovremeno i topografija identiteta pojedinca, „gola jalovina“ (BM, 28) sadrži pripovedni potencijal koji se istražuje u nastavku.

2.1.1. Saobraznost pojedinca i prostora kao sredstvo karakterizacije

„... *sudbina svakog čoveka velika je poput sveta u kojem on živi.*“ (BM, 298)

Prema rečima meksičkog sagovornika označenog kao „šef“, u sceni u kojoj on savetuje neimenovanog advokata u delu *Pravni savetnik*, „kada se svet povlači pred tminom postaje sve teže osloboditi se uverenja da je svet u suštini sâm čovek“ (TCS, 150). Slično tome, osim što predstavlja vrhunski primer nihilizma, završni monolog profesora u drami *Voz* je uz to i opis duševnog, unutrašnjeg prostora, i u tom smislu ne razlikuje se od zastrašujućih opisa planina iz romana *Krvavi meridijan*. Duševni pejzaži saobrazni su prostoru, koji je sredstvo karakterizacije. U završnici romana *Gradovi u ravni*, ostareli Bili Parham je opisan ovako: „Potapšala ga je po kvrgavoj ruci izbrazdanoj ožiljcima od konopaca i opaljenoj suncem nakon godina provedenih na otvorenom. Upredene vene (...) To je bila mapa koju je valjalo čitati (...) dovoljno znakova da se sačini pejzaž. Da nastane svet“ (CoP, 1037). Za čoveka iz jedne od umetnutih priča u romanu *Prelaz* se kaže kako se „u njegovoj duši otvorila pustoš“ (TC, 455). Saobraznost identiteta pojedinca i prostora u istom delu iskazana je ovako: „Rekao je da se svet može spoznati jedino onakvim kakav postoji u srcima ljudi. Jer mada izgleda kao mesto koje sadrži ljude on je u stvari

mesto sadržano u njima“ (TC, 442). Zato su prirodne stihije ujedno i duševne stihije – „divljina oko sebe, divljina u sebi“ (APH, 61) – što se podjednako dobro vidi na primeru romana *Put*, ali i u romanima *Nema zemlje za starce*, *Satri* i *Dete božije*, u kojima opisi predela kroz koje se glavni protagonisti kreću predstavljaju posredan uvid u njihova psihološka stanja. Ovakav pripovedni postupak još delotvornijim čini izbor reči, čija dvosmislenost ukazuje na to da je opis prostora istovremeno i opis putnika. Tako se, na primer, u romanu *Gradovi u ravni* kaže „Kretali smo se zajedno kroz sav taj očaj i svekoliku napuštenost“ (CoP, 1033): obe reči, i *desolation* i *abandonement*, podjednako efikasno označavaju i unutrašnju i spoljašnju pustoš. Makarti je autor koji sasvim retko otkriva unutrašnje porive svojih protagonista¹⁵⁵ (Cant 2013: 275), pa umesto toga „čitamo predele da bismo sagledali psihologiju likova“¹⁵⁶ (Ellis 2013: 55). Analogijama između prostora ili pojedinih detalja u tom prostoru i pojedinca ističu se i njegove misli i obim gubitka ljudskosti. Tako je teško zamisliti Makartijevog protagonistu iskonskijeg duševnog sklopa od Lestera Balarda, jer on nastanjuje pećine i podzemne svetove koji odražavaju istu takvu drevnost. Prema Dž. Gileminu, „pripovedač ne pravi razliku između fizičkog i mentalnog pejzaža (...) kao ni između pojedinca i cele vrste“¹⁵⁷ (Guillemin 2004: 79). Ovakav postupak Gilemin naziva „estetikom egalitarizma“¹⁵⁸, što, prema njemu, predstavlja „neophodno estetičko izjednačavanje na štetu statusa protagoniste“¹⁵⁹ (Ibid.). Zablude koje čovek gaji o vlastitom mestu u svetu ne odgovaraju onom položaju koji nam Makarti predstavlja kao istinitiji. U opustošenim predelima lišenim duhovnosti, borba se vodi samo za preživljavanje i egzistencijalni minimum, svako je sam i svet za sebe, i čovek i zver, a karakterizacija likova sprovodi se posredstvom prostora, čija svojstva prate emocije protagonista:

Kormak Makarti ne poriče da su prostori koje nastanjujemo metafore našeg zajedničkog identiteta. Naprotiv: one se poklapaju precizno i nemilosrdno da bi nas

¹⁵⁵ „... his general refusal to assign psychological motivation to his characters...“

¹⁵⁶ „We read the landscapes to infer the psychology of the characters“

¹⁵⁷ „Nor does the narrator differentiate between physical and mental landscape (...) between the individual and the species.“

¹⁵⁸ „egalitarian aesthetic“

¹⁵⁹ „aesthetic levelling is necessarily effected at the expense of the protagonists' status.“

naučile da na svetu nema mesta koje možemo zvati domom (...) da svaki dečak mora biti pustolov sa granice.¹⁶⁰ (Witek 2009: 29)

U krajolicima koji su opustošeni i do svireposti negostoljubivi, pojedinac je okružen „mesom koje truli na zemlji, vazduhom koji vrvi od muva, lešinarima i gavranovima, noću čitav užas od režanja i ishrane vukova, poluludih od izobilja strvine“ (BM, 287), „kraj gde bi se na kamenju čoveku skuvala koža s dlana i gde sem kamenja nije bilo ničeg“ (BM, 127). U sceni u kojoj Kala Holm nosi svoje tek rođeno dete u šumu da bi ga tamo ostavio, „zloćudni i opaki obrisi drveća opkoljavali su ga sa svih strana“¹⁶¹ (OD, 17). Neka umesto komentara posluži zapažanje K. Volša, prema kome „ne samo što je svet pogodila neka strašna pošast, već je i sama priroda predstavljena kao neprijateljski entitet koji guta svaki ljudski oblik i hvata ga kao u zamku“¹⁶² (Walsh 2009: 107). Međutim, ovakav prostor je i unutrašnji prostor, alegorija ljudskog uma i stanja svesti u kome su i put i putnik podjednako „bledi, prljavi i ispošćeni“ (TC, 484). Zato je jedna od osobina Makartijevog stila kojoj je sasvim dosledan da postoje gotovo isključivo oni prizori kojih se protagonisti ili sećaju ili im prisustvuju – retki su opisi onoga što oni ne vide ili čega nisu svesni. Prostor je definisan njegovom percepcijom i predstavljanjem, on je istovremeno i izvan pojedincu i u njemu; takav pojedinac živi na granici dva sveta, a kontrasti krajolika u potpunosti odražavaju njegove unutrašnje konflikte.

Kao što se pojedinac lišava konkretnog identiteta vezanog isključivo za ljudsku ravan i formiranog posredstvom žanrovskih ili stilskih konvencija, identičan postupak primenjuje se u formiranju identiteta prostora. Džon Grejdi Kol nije tipičan kauboj, kao što ni predeli kroz koje se kreće nisu tipična prerija: „Duž puta nije bilo ničega osim krajolika kroz koji je put prolazio, a u krajoliku nije bilo baš ničega“ (APH, 58). Identitet pojedinca koji se otiskuje na put nedorečen je koliko i „zemlja koja postaje nejasna“ (BM, 49) – što je posebno uočljivo u romanima *Put*, *Satri*, *Krvavi meridijan*, *Čuvar voćnjaka* i *Tama najkrajnja* – i zato ga je neophodno sagledati i kroz prostor. Perspektive pojedinačnih protagonista su ograničene i osporavane, a čitalac koji bi se upravljao isključivo prema jednoj od njih neprestano bi bio suočen sa teškoćama u

¹⁶⁰ „Cormac McCarthy does not deny that the spaces we inhabit are metaphors for our collective identity. On the contrary: they match precisely and mercilessly to teach us that no place in the world is home (...) that every boy must be the frontiersman.“

¹⁶¹ „The trees beginning to close him in, malign and baleful shapes.“

¹⁶² „Not only does the natural world here seem stricken by some terrible plague, but nature itself is a threatening presence which seems to engulf and ensnarl the human form.“

razumevanju. Prostor je alegoričan u istoj meri u kojoj je to i pojedinac, sav od kontura, kakav je bio i pre pojave čoveka. Reč je o predelima u kojima protagonisti izgledaju „jednako divlje i čudno kao i zemlja u kojoj su se nalazili“ (APH, 63). Nedorečenim i nedefinisanim krajolicima dominiraju „prah i pepeo bivšeg sveta nošeni tamo amo po ništavilu turobnim i prolaznim vetrovima (...) rasparsana zemlja, beživotna i siva“ (TR, 9, 120). Kao i predeli, tako je i čovek u *Krvavom meridijanu* od „praiskonskog blata“ (BM, 133), od stvari postanja: „Ljudi su izgledali kao blatnjave lutke (...) odnekud iz tog bednog kraljevstva blata slabašno su zvonila pogrebna zvona (...) garnizon sačinjen isključivo od blata, visoka blatna crkva i blatne kule stražare, sve to isprano kišom, kvrgavo, klonulo u tihom raspadanju“ (BM, 12, 32, 92). Todvajn je „čovek odeven u blato“ (BM, 14), a u sceni u kojoj on i Kid spaljuju hotel, „posmatrači su ličili na leševe iskopane iz močvare“ (BM, 15). Todvajn je u toj sceni opisan kao „velika glinena vudu lutka koja je oživela, a i mali je izgledao slično“ (BM, 16), dok ljudi kojima je okružen „krvare u blatu“ (BM, 8). Kala Holm je takođe prikazan kao isprskan blatom sve do kolena (OD, 37), a u romanu *Čuvar voćnjaka* stračare naselja Crvena grana (Red Branch) zalivene su blatom (TOK, 12). Zarobljen između polariteta vatre i vode, čovek se pretvara u blato. Prostor je mitski u istoj meri u kojoj je to i pojedinac:

Koreni su mu (...) jednako magloviti kao i sudbina, a nikada više, dokle se god svet okreće, neće biti toliko divljih i varvarskih predela u kojima bi se iskušalo može li se stvar postanja podrediti čovekovojoj volji i da li je njegovo vlastito srce samo druga vrsta gline. (BM, 8)

Iako je suprotstavljena prirodi i sa njom je u večnom sukobu, ljudska ravan je deo prirode, njen praiskonski sloj, sve do tačke u kojoj se, obeležen nemoći da njime upravlja, čovek stapa sa prostorom koji ga okružuje: „Nestajali su po ravnici na zapadu, prvo se njihov zvuk, a zatim i obris rastapao u vrelini peska, da bi se na kraju pretvorili u puku trunčicu što se koprcala u tom halucinantnom ništavilu, a onda su sasvim nestali“ (BM, 106). Nestajanje stoji uporedo sa potpunom dezintegracijom predela. Apokaliptičnim nanosima pepela sveta u raspadanju, koji kao kiša padaju u romanu *Put*, gotovo je identična kiša u romanu *Satri*, koju čine „garež, mrtve bube i sitne kosti nepoznatih životinja“ (S, 6). Saobraznost sa prostorom uočava se i u uvodnoj sceni, u kojoj istoimeni protagonista posmatra svoj odraz, koji plovi pored čamca u nanosima đubreta kojim je zagušena reka Tenesi (S, 7), kao mračna verzija postapokaliptičnog Narcisa.

Saobraznost prostora i pojedinca uočljiva je u nedorečenosti identiteta, jer „mrmljanjem groma u bezimenoj daljini“ (BM, 128) okruženi su i brojni bezimeni putnici. Tako se na početku romana *Svi ti lepi konji* za Džon Grejdi Kola kaže kako „nešto nedostaje svetu kako bi bio potpun, ili on sâm potpun u njemu“ (APH, 24). Cikličnost je sledeća odlika pripovedanja koja se podjednako odnosi na sudbinu pojedinca i na prostor, jer „svet se svakoga dana stvara iznova, a samo svojim grčevitim držanjem za ljušturu minulih svetova čovek može da i od ovog načini još jednu ljušturu“ (TC, 725).

Poseban vid saobraznosti postoji u romanima *Prelaz* i *Put*, koje vezuje jedna važna sličnost. Naime, Bojd Parham i neimenovani dečak iz romana *Put* su vršnjaci vlastitih svetova. Već na početku romana *Prelaz* kaže se da je novoformirani okrug Hidalgo star koliko i Bojd: „Bojd je bio tek beba i novonastali okrug koji su nazvali Hidalgo jedva da je i sam bio više od deteta“ (TC, 309). Isti slučaj je i sa dečakom iz romana *Put*, koji se rađa u noći u kojoj počinje sumrak sveta, dakle kada sa ocem deset godina kasnije odlazi od kuće, on i novi svet su vršnjaci.

2.1.2. Odlike onostranog u prostoru

Kao što nam narativ predstavlja entitete iz metafizičke ravni kao istovremeno nestvarne i ubedljive, identičan postupak primenjuje se i u slučaju prostora, koji su stvarni koliko i fantazmagorični, fizički i konkretni koliko i apstraktni. Kid je, kao jedan od protagonista ovog romana, takođe saobrazan prostoru, i stoga je nalik pračoveku, „prljav i smrdljiv, kao kakav ogavan odliv ovaploćene boginje rata“ (BM, 22), a ljudi koje sreće poseduju „sudbine preoblikovane u samom kamenu“ (BM, 159). To su „avetinjiski jahači, beli od prašine, anonimni u nazubljenoj vrelini (...) odrpani, smrdljivi (...) Za pojasima su nosili ogromne pištolje, a kožusi su im bili duboko prožeti krvlju, dimom i barutnom čađu“ (BM, 158, 172-173). Opisi prostora kroz koji se kreću ove „mračne i apokaliptične“ (BM, 174) prilike odraz su ne samo njihovog spoljašnjeg izgleda, već i njihovog stanja svesti: „zapadno se horizont prostirao ravno i potpuno saobrazno njihovoj srčanosti“ (BM, 42).

Čovekov svet je tek jedna od ravni, a druga pripada fantazmagoričnim i košmarnim predelima kroz koje pojedinac putuje. Elementi onostranog u prostoru nisu uvek lako uočljivi, nekad su čak prikriveni, ali se ispoljavaju i u svojstvima koja sasvim očigledno nisu spojiva sa ljudskom ravni. Vidljivi svet je u ovoj književnoj estetici tek odraz nevidljivog poretka:

Čitave noći je zavesa od munja, kojoj se nije video izvor, treperila na zapadu, iza mračnih olujnih oblaka, stvarajući plavičast dan u udaljenoj pustinji, a planine spram neočekivano vidljivog neba behu oštre i crne i olovne poput kakve zemlje s nekog drugog sveta, čija geološka suština nije kamen nego strah (...) strah curi iz stenja. (BM, 47, 133)

Prisustvo elemenata onostranog uočljivo je i u romanima kakav je *Nema zemlje za starce*, u kojima, posebno zbog detaljnih opisa čovekovog sveta, pomenuto prisustvo može delovati sasvim neočekivano, jer je reč o prostoru u kome se koriste sasvim konkretni i poznati toponimi – Ed Tom Bel je šerif u Sandersonu, okrug Terel, epizoda sa Čigurom i vlasnikom pumpe dešava se u Šefildu, obračun narko-kartela u Igl Pasu, itd. U ovom kontekstu pozvaćemo se na zapažanje D. Lus, koja tvrdi sledeće:

Tama najkrajnja predstavlja značajno odstupanje od Makartiju inače veoma svojstvene tendencije da svoja dela stavlja u konkretno vreme i mesto, što je praksa koju je otpočeo u romanu *Čuvar voćnjaka* i zadržao je u svim narednim delima, osim u romanu *Put*, u kome je ona znatno izmenjena.¹⁶³ (Luce 2009: 62)

Kao što se Makartijevi romani ne mogu definisati kao istorijski, iako se dešavaju u detaljno prikazanim vremenima i mestima, tako i prostor u identičnim okolnostima sadrži nekad manje a nekada više izražene odlike onostranog. Dok D. Lus izdvaja prostor u romanu *Put* kao apstraktniji u ovom smislu, čak i po tom pitanju ima drugačijih pristupa, kao što je onaj Vesli Dž. Morgana (Wesley G. Morgan), koji je ponudio detaljnu rekonstrukciju maršrute protagonista u ovom delu¹⁶⁴. Drugim rečima, prisustvo odlika onostranog ne zavisi od prisustva čovekovog sveta, niti od stepena preciznosti sa kojom je opisan. Da je prostor uvek više od onoga što se vidi dokazuje i „drama u formi romana“ *Voz*, u kojoj narativ takođe saobraća preko mnogo većeg prostora nego što je bezlični stan u njujoškom predgrađu. Ipak, saobraznost identiteta pojedinca i prostora i te kako postoji i u tom kontekstu, jer kao što ni prostor ne možemo sagledati na osnovu konkretnih toponima, tako ni pojedinca niti njegov identitet ne možemo proceniti na osnovu njegovog statusa u ljudskoj ravni, njegove lokalnosti niti drugih odlika koje Makarti dosledno

¹⁶³ „*Outer Dark* represents a significant departure from McCarthy’s almost trademark tendency of grounding his fictions in an actual time and place, a practice begun in *The Orchard Keeper* and maintained in all of his other novels except *The Road*, where it is significantly modified.“

¹⁶⁴ Reč je o naučnom radu pod nazivom *The Route and Roots of The Road*, *Cormac McCarthy Journal* 6, (Autumn 2008): 39-47.

označava kao sekundarne. Kao i kod pojedinca, i prostor poseduje identitet koji je mnogo više od onoga što se vidi na površini.

Važna odlika prostora je da „ima u sebi nečeg praiskanskog“ (TOK, 11), a svrha opustošenosti predela, poput one u romanu *Put*, nije da ukaže na doslovna razaranja, već na to da je prvobitni svet za centralnog protagonistu nedovoljan i da on mora da potraži novu i sadržajnu ravan iznad ljudske, „vrelu nedodiju“ (S, 24) ili *nijedan* svet. Kao što je pojedinac *svako*, tako je i prostor istovremeno i svaki i nijedan, pustoš bliska postanju koliko i apokalipsi: „Sunce na zapadu počivalo je u holokaustu, otkud se uzdizao postojan stub malih pustinjaških šišmiša, a na severu, uz drhturavi obod sveta, prašina je sipala iz ništavila poput dima udaljenih vojski“ (BM, 100). Slično tome, crni propovednik u drami *Voz za stan* u kojem se odvija razgovor kaže „ovo je svako mesto“ (TSL, 39), to jest jedan prostor je istovremeno svaki prostor. Kada se za prostor u romanu *Krvavi meridijan* kaže da „nije uzan, a red u njemu nije ograničen slobodom pri njegovom postanju da se nešto što postoji u jednom delu ponovi u drugom“ (BM, 224), takav stav apsolutno je primenjiv i na pojedinca, jer je i on svaki čovek, čijim postojanjem upravlja sloboda da se ono što se dešava njemu istovremeno dešava i nekom drugom. Prostor je prikazan kao pra-prostor, ispunjen „kosturima drveća pobijenog u planinskim olujama“ (BM, 171), u kojem su planine „od zgužvanog kasapskog papira“ (BM, 100), „zazvane iz ništavila“ (BM, 160). Ovo je mitski, praiskanski svet „na rubu postanja“ (BM, 44), ispunjen „znamenjima ruke čovekove još od pre čoveka, od pre svakog živog stvora“ (BM, 49), nešto što je prethodilo samom nastanku, lišeno odlika konkretnog vremena:

Ako veći deo sveta i jeste bio misterija, granice tog sveta nisu, jer je bio bezmeran i bezgraničan, a sadržao je još užasnija stvorenja, ljude drugih boja, bića koje ljudsko oko nikad nije videlo, a koja ipak nisu bila ništa više tuđa nego što su tuđa bila srca u njihovim grudima, uprkos svoj divljini i svim zverima tog sveta. (BM, 127)

Toponimi su podjednako nestvarni i čudesni u prostoru u kome su ljudi „nalik iscrpljenim hodočanicima na planeti Anareta, uhvaćenim u koštac s bezimenošću što se valja kroz noć“ (BM, 46), na putu „iz pepela Dženejdenhatena u prerije i preko ravnice u krvave zapadne zemlje“ (BM; 127), „po okrutnim pustošima Gondvane u vremenu pre nego što su imena postojala i kad je svako bio sve“ (BM, 158). Nespoznatljivost sveta prepoznaje se i po tome što je pojedinac u okruženju konkretnih i postojećih toponima u Teksasu ili Tenesiju podjednako

izgubljen kao i u predelima poput planete Anarete, jer suštinski je reč o različitim manifestacijama istog i podjednako neuspešnog nastojanja da se mapira stvarnost, koje ne nudi pouzdan orijentir bez obzira na vrstu odrednice.

Predeli kroz koje se pojedinac kreće su ambivalentni, jer poseduju svojstva kraja sveta ili apokalipse u istoj meri u kojoj sadrže i elemente postanja ili novog početka, što se posebno dobro vidi na primeru pustošenja u romanu *Put*: iako nam se daje do znanja da je radnja smeštena u neposrednu budućnost obeleženu razaranjem neodređenog porekla, obeležja tog sveta se ipak mogu povezati i sa nastankom isto koliko i sa nestankom. Ovo, naravno, nije jedini Makartijev roman u kojem je razlika između početka i kraja jedne stvarnosti neprepoznatljiva. Iako nastali u različitim delima, „podnevno nebo crno kao podrumi pakla“ (TR, 181) romana *Put* kao da natkriljuje „beskrajnu sprženu zemlju“ (NCOM, 6) romana *Nema zemlje za starce*, ili njemu veoma slične predele iz romana *Svi ti lepi konji*:

Prešao je suhu ravnicu gipsa gde se slana kora lomila pod konjskim kopitima poput osušenog ribljeg lepka, jahao je po belim brdima gipsa obraslim zakržljanim jaukama, kroz beličastu zaravan načičkanu gipsanim cvećem, nalik pećinskom podu koji se najednom obreo na dnevnoj svetlosti. (APH, 239)

Gotovo identičnom atmosferom odiše i prostor u romanu *Čuvar voćnjaka*: „U pozno leto planina se peče pod nemilosrdnim plavetnilom neba (...) vreli vetrovi dižu se uz visove iz doline kao užegao zadah, nalik na leptirovu travu, svinjce, trulu vegetaciju (...) sitna uvela polja kukuruza leže pritisnuta žegom, stabljika iskrivljenih u porazu“ (TOK, 10-11). Rukopis sveta u nastajanju prepoznaje se ne samo na tlu, u pustinjskom pesku, „u tom sprženom ništavilu“ (BM, 186), već i na nebu, u zvezdama, koje posebno u *Krvavom meridijanu* imaju važnu ulogu. Prilikom putovanja na koje se pojedinac otiskuje, zvezde služe kao postojan orijentir:

Noćno nebo toliko je osuto zvezdama da gotovo i nema crnog međuprostora, zvezde čitave noći padaju u čemernim lukovima, ali se njihov broj ne smanjuje (...) Jahali su dalje, zvezde su se tiskale i opisivale blistave lukove po nebeskom svodu i umirale iza mastiljavocrnih planina. (BM, 18, 46)

Prostor i sile prirode ne samo što se ispoljavaju kroz pojedinca, već i sami poseduju individualnost. Dž. Gilemin je sasvim ispravno primetio da „Makarti postavlja prirodu u prvi

plan kao da je jedan od protagonista¹⁶⁵ (Guillemin 2004: 37). Prostor poseduje svojstva živog entiteta: u Noksvilu „otpac i gmižu na vetru“ (S, 34), „magla se zlokobno valja ulicama“ (S, 228), dok je Tenesi „troma ostarela reka izbornog lica“ (S, 8) u krajoliku u kome dominiraju „žitka pomrčina“ (TR, 200) i tama koja „kao da je imala dušu“ (TC, 380). Prostor je, dakle, u svojstvu protagoniste. U romanu *Satri*, iz kog su navedeni odlomci, grad Noksvil je protagonista sa kojim Satri deli brojne sličnosti. U naselju Crvena grana u romanu *Čuvar voćnjaka*, ljudski talog živi u „na sve strane rasutim stračarama, koje kao neke velike porođajne zveri mučene konstipacijom čuču iznad nasamarenih suseda“¹⁶⁶ (TOK, 11), dok je kafana Zelena mušica za njene goste „živa kao bilo koji stari brod“ (TOK, 13). Pojedina se u pripovedanju nekada i odnosi prema prostoru kao da je protagonista, pa tako Balard pali vatru tako što nagura drvo za ogrev „u grlo odžaka“ (CoG, 98). Problematika analize prostora u Makartijevim delima dovoljno je kompleksna da svaki pristup koji pretenduje da bude sveobuhvatan treba da uključi multiperspektivnost i kombinovane interpretacije. U opisima prostora, pojedini njegovi segmenti svakako dominiraju kao izrazito važni: dom, zatvor i apokaliptične pustoši već smo razmatrali, tako da nastavak analize svojstava koje prostor poseduje iziskuje i sledeća tri važna segmenta: bezdomnost, putovanje i definisanje granica.

2.1.3. Bezdomnost i gubitak sveta

„Kako čovek odluči da napusti svoj dotadašnji život i po kom rasporedu poteza?“ (NCOM, 153)

Bezdomnost je primarna odlika pojedinca koji je izmešten iz prvobitnog okruženja i izgubljen u nepojmljivim prostranstvima koja čine „trome reke, planine, drveće zaraslo u mahovinu, močvare i strmi klanci“¹⁶⁷ (Bell 1988: 33). On je „mesecima udaljen od sopstvene zemlje, polulud od ogromnosti vlastitog prisustva u toj nepreglednoj i krvlju napojenoj pustoši“ (BM, 162). Pogledajmo kakvi su Makartijevi protagonisti *pre* otiskivanja na put i kako izgleda prvobitni prostor, odnosno, svet u kojem ih zatičemo. U stvarnosti u kojoj se dom „čini dalek i nalik snoviđenju“ (TC, 444), kao „ogromna kuća strave naspram tmure u daljini“ (TR, 23), bezdomnost je ujedno i polazna tačka i konačno odredište. V. Bel navodi kako su „protagonisti

¹⁶⁵ „McCarthy foregrounds nature as a character in its own right.“

¹⁶⁶ „... shacks strewn (...) in unlikely places, squatting over their gulled purlieus like great brooding animals rigid with constipation.“

¹⁶⁷ „... sluggish rivers, mountains, moss-laden trees, swamps, precipitous gorges...“

(...) potpuno dislocirani i bezdomni“¹⁶⁸ (Bell 1988: 33), dok po K. Volšu „bezdomnost – u socijalnom, geografskom i metafizičkom pogledu – predstavlja jednu od najnaglašenijih tema“¹⁶⁹ (Walsh 2009: 101). Otac i sin u romanu *Put* izgledaju kao beskućnici, jer to i jesu. Upravo se u tom delu najeksplicitnije potvrđuje stav Dž. Elisa da su Makartijevi romani rekvijemi za izgubljeni svet (2006: 63). Iako je njihov izgled posledica post-apokaliptičnih okolnosti, oni su zapravo marginalci u istoj meri u kojoj su to i Satri, Lester Balard ili Robert Mekavoj. Pojedinaac je zapravo dvostruki autsajder, jer ne samo što počinje svoje putovanje i napušta svet iz pograničnog prostora, sa periferije, već je uz to neretko poreklom iz nižih slojeva, okružen marginalcima, „lopužama i pijandurama“ (TOK, 28) i „sumom njihovih svetovnih i prolaznih i nasilnih života“ (APH, 5), kao što su lovci na skalpove iz romana *Krvavi meridijan*, opisani kao „poslednji božiji kmetovi“ (BM, 109) u gradovima koji polako izumiru, i čiji stanovnici „kao psi lutaju gore-dole po svetu. Kao da doma nigde nema“ (OD, 249). Ovakva skrajnutost posebno je naglašena i kroz činjenicu da su protagonisti u statusu autsajdera upravo u onom svetu kojim bi trebalo da dominiraju: Džon Grejdi Kol je kauboj u preriji, Satri je izdanak obrazovane i povlašćene porodice koji je sam odlučio da bude na marginama društva, Ed Tom Bel je šerif, dakle, čuvar sveta čije vrednosti više ne razume iako je ceo život proveo unutar sistema. Pa ipak, svi oni su u tom svetu ugroženi, upravo u njemu se ne snalaze, kao da su tu prvi put. Ne samo što prostor dominira protagonistima, već se pojedinac kreće po „hladnoći, mraku i tišini“ (TC, 420), bezvoljno i besciljno, „napola slep, u ritama, zgrčen od jecaja i pun tuge kojoj nema ni imena ni leka“ (S, 354).

Iako su prostorno ograničeni na Tenesi i ne otiskuju se na put ni u smislu ni u obimu kao drugi protagonisti, pojedinci iz Apalačkog ciklusa kakvi su Lester Balard, Marion Sajdler ili Artur Ounbi ipak su podjednako bezdomni. Za kuću kojoj se na kraju romana *Čuvar voćnjaka* vraća Džon Vesli Retner kaže se da nikada nije ni bila njegova, da nije postojala u okruženom sudskom katastru, kao ni zemlja, koju on i njegova majka takođe nisu posedovali (TOK, 258, 68). Počev od *Krvavog meridijana*, protagonisti lutaju prostorima koji prevazilaze granice država, a bezdomnost im je svima zajednička. Tako Luelin Mos ne ostaje bez doma samo zato što mora da beži pred Čigurom, već je njegov raskid sa porodičnom idilom i dobrovoljan i upadljiv još od uvodnih scena romana, u kojima je predstavljen kao lovac; Džon Grejdi Kol je

¹⁶⁸ „... characters (...) utterly dislocated and homeless (...)“

¹⁶⁹ „Homelessness – in social, geographic, and metaphysical terms – is one of the most pronounced themes“

bezdoman jer je gubitkom nasljedstva lišen svog sveta i ne može da se odupre birokratiji, prema kojoj kuća ne pripada njemu; doma su lišeni i Kala i Rinti Holm, koji započinju priču ubistvom deteta rođenog u rodoskrvnoj vezi, a već je i njihovo prezime u izgovoru identično reči *dom*; porodica Telfer u drami *Zidar* ostaje bez kuće jer Big Ben ne uspeva da vrati dugove; do bezdomnosti u kojoj su ujedinjeni Bili Parham i Džon Grejdi Kol u romanu *Gradovi u ravni* dolazi kada vojska preuzima Mekgavernov ranč. Lester Balard ostaje bezdoman jer nije plaćao porez, i tada Grir (Greer), autsajder iz drugog okruga, kupuje njegovu kuću. Ovaj gubitak je ritualizovan, jer roman *Dete božije* počinje kao karnevalsko lišavanje doma: završni čin Balardovog izгона iz zajednice nije čin raskućivanja, već udarac tupom stranom sekire u parodiji rituala kojim se proizvodi vitez. To, međutim, nije sve: čovek koji predsedava aukcijom obraća se potencijalnim kupcima sa improvizovanog podijuma, sa kojeg, kao sa predikaonice, propoveda o materijalnim vrednostima nekretnina, jer to je način na koji se vrednost tumači u ljudskoj ravni. Ipak, te vrednosti stoje u oštroj suprotnosti sa metafizičkim vrednostima doma. Koliko god bio odbojan, Balard je protagonista kojeg zajednica lišava i jednog i drugog, i doma i kuće. Satrijev improvizovani dom na vodi posećuje činovnik koji želi da mu uruči „rešenje o iseljenju“ (S, 540), dakle, predstavnik sistema čiji je cilj da raskući marginalizovanog pojedinca. Bili Parham je u Meksiku kao u tuđem svetu, a scena u kojoj na kraju romana *Prelaz* gleda posledice probe atomske bombe kao da najavljuje nuklearni rat, koji je, po svemu sudeći, uzrok kraja sveta u romanu *Put*, u kome bezdomnost poprima obličje sveopšteg uništenja. Život pojedinca ne sastoji se od mirovanja, već od neprestanog kretanja, od preživljavanja, sukoba načela i borbe za opstanak. Bezdomnost je jedan od signala napuštanja ljudske ravni. U Apalačkom ciklusu, sukobljavanje se odvija sa prvobitnim svetovima koji se ne napuštaju, dok u delima napisanim nakon ovog ciklusa protagonisti odlaze korak dalje, jer se sukobljavaju sa stvarnostima koje sreću nakon otiskivanja na put.

2.1.3.1. Tipovi izgnanstava i bezdomnosti

Kao što je to slučaj i sa drugim važnim temama, gubitak doma se takođe ispoljava na različite načine. Tako se u romanu *Satri* javlja jedna vrsta bezdomnosti u kojoj je istoimeni centralni protagonista *dobrovoljni* i „napola lud“ (S, 350) izgnanik iz ideologije i sistema vrednosti koje je po sopstvenoj volji ostavio za sobom. Već od samog početka, postoje brojni nagoveštaji šta je to on odbacio i zašto: iako dobrovoljno izgnanstvo nije predstavljeno kao

najbolji način da se odgovori na najvažnija životna pitanja, prema Satriju je ono nesumnjivo bolje od bežanja u komfor, ugled i društveno priznanje, što je upravo pristup životu kojim se odlikuju porodica i sistem vrednosti koje je napustio. Njegov boravak na periferiji čovekovog sveta nadovezuje se na njegovu ideološku marginalizovanost u odnosu na taj svet, to jest, na činjenicu da je odbacio njegova pravila, ali da ga nije u potpunosti napustio. O tome svedoče i kvalifikacije koje se koriste za pojedinca koji napušta ljudsku ravan. Tako je on ili „jeretik koji beži od prethodnog života“ (TC, 450), ili „odmetnik“ (TC, 481), ili „siročić“ (OD, 194) „odustalo od očevog sveta“ (S, 4), „izbeglica“ (S, 138) ili „otpadnik od čitave rase“ (S, 118). Crni propovednik iz drame *Voz* profesoru kaže: „Ti već znaš da sam ja odmetnik“ (TSL, 66). Ne samo kao bivši robijaš, on jeste još jedan marginalac, prognan na periferiju sistema, sa koje pokušava i doslovno i kroz dijalog da profesoru spase život, dakle, ne treba sumnjati u njegove dobre namere. Ono što je svim prethodnim određenjima zajedničko jeste to da je pojedinac izuzet od različitih aspekata jednog istog sistema vrednosti – religije, zakona, porodice, države ili, čak, ljudskog roda – koji određuje ljudsku ravan i čija je vezanost za tu ravan posebno uočljiva upravo u tim odrednicama. U sceni u kojoj je istoimeni protagonist romana *Satri* u samoj završnici ovog dela opisan kao „neko ko je upravo izašao sa robije ili iz vojske“ (S, 567), identitet pojedinca naslućuje se prema kontrastu koji u njegovom izgnanstvu postoji između ljudske ravni, predstavljene kroz neslobodu i uniformnost kakve dominiraju vojskom i zatvorima, i slobode kretanja, koja predstavlja neotuđivu odliku pojedinca bez obzira na njegov sistem vrednosti ili sudbinu koja ga očekuje.

Posebno je važna bezdomnost koju uočavamo kod naglašeno alegoričnih likova kao što su sudija Holden, Čigur ili sablasna trojka iz romana *Tama najkrajnja*, jer nedorečenost njihovog identiteta, pored ostalog, počiva i na njihovoj bezdomnosti, a nedoumice po tom pitanju sežu tako daleko da slutimo kako ne pripadaju ljudskoj ravni. Pojedinac je definisan posredstvom prostora, a lišiti ga doma već na samom početku predstavlja sredstvo da se on prikaže kao nešto više od konkretnog protagoniste, da se usmeri ka ravni izvan ljudske, i što je najvažnije, da se izmesti iz svakog konteksta – žanrovskog, mitološkog ili kulturnog – koji bi čitaocu kontinuirano sugerisao nedvosmislen identitet. Tako, na primer, glavni protagonisti „drame u formi romana“ *Voz* predstavljaju principe pre nego konkretne likove – saobrazno tome, ni za prostor u kome se odvija njihov razgovor nije izvesno da je zaista Harlem ili neka drugačija stvarnost, po svojstvima bliska čistilištu ili paklu. Kod pojedinca su prepoznatljiva načela, a ne lični podaci ili

prošlost; njegov identitet je nedorečen u onoj meri u kojoj je nedorečen i prostor, kao što je u pomenutoj drami stvarnost svedena na samo jednu polupraznu sobu, od koje se mnogo ne razlikuje ni straćara na vodi u romanu *Satri*. Slično tome, u romanu *Put* takođe ne znamo ništa o ocu i sinu, jer je njihove identitete teško razabrati usled razorenosti sveta. Principi koje pojedinac predstavlja ne samo što ne trpe izmeštanjem prepoznatljivih svojstava spoljašnjeg sveta u drugi plan, već naprotiv, tako postaju ubedljiviji.

Kao posebno neočekivan, a ipak veoma upečatljiv vid lišavanja doma, javlja se postupak kojim se njegova idiličnost kontinuirano prikazuje kao potpuna iluzija. Dom je idiličan samo u snovima ili sećanjima, dok su svetovi u koje protagonisti stižu najčešće podjednako strašni kao i oni koje su napustili. Kao i pojedinac, i prostor sadrži u sebi klicu antiherojskog i atribute negativnog – mada „usamljenog putnika“ ponekad zatičemo „u ravnom i pastoralnom krajoliku“ (BM, 7), u pitanju je varka. U osnovi doma vrebaju senke prošlog ili budućeg uništenja, kao omča koja visi o do vratku na Balardovom posedu. Dom je u istom romanu svedok rodoskrvnuća i mesto na kojem napuštene majke podižu slaboumnu decu¹⁷⁰. Dž. Elis naziva Balardova privremena staništa „paklenim pervertiranjem porodične idile“¹⁷¹ (2006: 8). U romanu *Satri*, Leonard skriva telo oca koji je već mesecima mrtav upravo u kući u kojoj ne može da se opstane od smrada, dok se dom naziva „mestom na kojem su živeli mrtvi“ (S, 153). U prilog lažnoj idiličnosti doma svedoče i „pusto ognjište u kojem je podnevna svetlost počivala u pepelu“¹⁷² (OD, 9), kućni prag na kojem je ubijen Harold Bel, potpuna zapuštenost i paraliza Elisovog doma, Čigur, koji kao avet pohodi dom Karle Džin i Luelina Mosa, telo Keneta Retnera, koje se raspada u cisterni sa pesticidima, posmrtni odar dede Džon Grejdi Kola, koji se nalazi upravo u kući, i zatočnici iz podruma, koje kanibali koriste kao zalihe hrane u romanu *Put*. Jedna od retkih scena porodične idile u ovom romanu, nimalo slučajno, spojena je upravo sa početkom uništenja sveta: „Sedeli su kod prozora i u ponoć večerali lepo odeveni uz svetlost sveća i gledali kako gore gradovi u daljini“ (TR, 60). U drami *Zidar*, porodična idila postoji još samo u sećanjima Bendžamina Telfera, u kojima iz prikrajka vrebaju sasvim realne opasnosti od bankrota glave porodice i sestrićevi problemi sa drogom. Iako najeksplicitnija i sasvim usamljena, idiličnost doma šerifa Ed Tom Bela nije ništa manje varljiva: „Pahuljice su stizale u

¹⁷⁰ U pitanju je pretpostavka da je Ralfov unuk istovremeno i njegov sin.

¹⁷¹ „hellish perversion of domesticity“

¹⁷² „... watching the barren fireplace in which the noon light lay among the ashes and in which her voice trembled and returned about her.“

toplo žućkasto svetlo koje je dolazilo iz kuće. Seli su u malu sobu za obedovanje i jeli. Ona je pustila muziku, neki violinski koncerto. Telefon nije zazvonio (...) Lepa muzika. I večera. I biti najzad kod kuće“ (NCOM, 117-118). Ovakav prizor čini se jedinstvenim, jer u Makartijevoj prozi nema puno porodične idile, pogotovo kada se uzme u obzir način na koji su doma lišeni Lester Balard, Satri, Bili Parham, Kid, Kala Holm, Džon Grejdi Kol ili Kenet Retner. Da su sećanja varljiva posredno potvrđuje i R. Volak kada navodi kako „jedan od neobičnijih aspekata Belovih monologa jeste taj što su retrospektivni“¹⁷³ (Wallach 2009: xiv). Reč je o idili koja pripada prošlosti, jer Bel prepričava događaje koji su se već odigrali – kao i za lik oca iz romana *Put*, idila i za šerifa takođe postoji još samo u sećanjima. Bel ne gubi dom, ali odlučuje da napusti ulogu čuvara čovekovog sveta, jer stvarnost se toliko promenila da on više ne može da se prilagodi. Idiličnost doma, zajednice i ljudske ravni je varljiva, a nasilje i uništenje često potiču upravo iz doma kao lažnog simbola sigurnosti i topline, što se vidi po šerifovom komentaru na članak koji je pronašao u novinama:

Prošle nedelje pročitao sam o nekom bračnom paru u Kaliforniji koji su iznajmljivali sobe starcima i onda ih ubijali i zakopavali u bašti (...) Komšije su digle uzbunu kada je iz poslovne prostorije izleteo potpuno go čovek koji je na sebi imao samo ogrlicu za psa. (NCOM, 106)

Sasvim suprotna šerifovoj domaćoj idili je bezdomnost Elisa, zamenika Belovog dede. Prostor u kome on živi toliko je zapušten da je Elis bliži tome da je bezdoman, jer poseduje kuću koja očigledno nije dom: „mračna i hladna prostorija (...) mirisala je na ustajalu mast i na dim od drva koja su gorela u šporetu, a preko toga se osećao vonj mokraće. Kao vonj od mačaka ali nije bio od mačaka“ (NCOM, 227). Elisova kuća s razlogom podseća na kolibu Artura Ounbija iz romana *Čuvar voćnjaka*. Elis i Ounbi dele puno toga zajedničkog, jer se posredstvom njihove bezdomnosti ukazuje na činjenicu da ni jedan ni drugi nemaju utemeljenje u čovekovom svetu, da su pre simboli ili predstavnici načela ili principa koji nisu uklopivi u ljudsku ravan. Obojica žive na margini civilizacije, niti u čovekovom svetu niti u izgnanstvu, obojica su udovci, okruženi su životinjama kao nosiocima drugačijeg statusa i stvarnosti, obojici su čvrstina stavova i fizička krhkost zajedničke osobine. Mesto na kojem Artur Ounbi živi podjednako je zapušteno i puno otpadaka kao i Elisov lažni dom: „Padina ispred kuće bila je posuta svakojakim otpacima:

¹⁷³ „One of the odder aspects of Bell’s monologue is that it is retrospective.“

obručima od buradi, polomljenim sečivima sekira, krhotinama žice i grnčarijom“ (TOK, 60). Za razliku od protagonista kakvi su Džon Grejdi Kol ili Lester Balard, koji su doslovno lišeni doma, Elis i Ounbi su bezdomni u vlastitom domu. Lažna idiličnost doma ponekad se ispoljava u njegovoj privremenosti: u romanu *Put*, sklonište sa hranom je kratkotrajni dom koji protagonisti otkrivaju slučajno, kao i sudijin dom u romanu *Svi ti lepi konji*.

Bez obzira na to da li dobrovoljno napušta dom, kao Satri, ili je iz njega izbačen, kao Balard, pojedinac sazreva pod uticajem bivšeg sveta i njime je trajno obeležen: „Satri odlazi na margine društva samo da bi u sebi poneo impuls kontrole dominantne kulture čiji je i sam proizvod“¹⁷⁴ (Palmer 2005: 149-170, prema Walsh 2009: 221). Balard je verovatno najbolji primer pojedinca koji uzaludno pokušava da rekonstruiše poredak iz kojeg je izgnan, a njegovi se pokušaji pretvaraju u oporo i mračno oponašanje izgubljenog sveta. Ovde je nužno napomenuti da u ovakvom oponašanju postoje kontrasti: večera koju otac i sin u romanu *Put* pojedu u skloništu punom hrane je pokušaj da se rekonstruiše pre svega ljudskost, a ne izgubljeni svet, dok je kod Balarda sasvim obrnuto – njegove nekrofilmske epizode u napuštenoj kući i pećini rekonstruišu stvarnost kojoj on stremi po cenu gubitka ljudskosti. Pomenuti primeri nisu i jedini – istoimeni protagonista romana *Satri* u svom ophođenju prema Džojns zapravo rekonstruiše upravo onaj sistem vrednosti koji sve vreme želi da odbaci. Raznovrsnost načina na koje se ovaj temi pristupa posebno dobro ilustruje primer šerifa Bela, koji u svojim sećanjima, koja su nostalgična u istoj meri u kojoj su i diskretno varljiva, pokušava da rekonstruiše svet u kontekstu u kome je više nego jasno da za to nema realnih osnova. Kao što je V. Bel primetio, protagonisti se upliću u niz potpuno neverovatnih poduhvata kojima podražavaju uspeh onog istog sveta koji ih marginalizuje, pokušavajući da ga povrate¹⁷⁵ (Bell 1988: 81). Brojni neuspesi protagonista da rekonstruišu jedinu vrstu doma koju poznaju upućuju na zaključak da oni zapravo i ne znaju šta taj dom zaista čini. Jedan od primera za to je i činjenica da Makartijev pojedinac kuću pogrešno smatra za dom, i tako zapada u grešku koja pomenuti neuspeh čini neumitnim. Ali kuća, naravno, ne mora nužno biti dom. Dž. Elis takođe navodi kako je dom nešto više od kuće¹⁷⁶ (Ellis 2006: 73). Kao posledica ovakvih stremljenja, pojedinac pronalazi privremene, lažne

¹⁷⁴ „Suttree goes to the margins of society only to carry within him the controlling impulse of the dominant culture of which he is a product.“

¹⁷⁵ „... [protagonists] become involved in a series of ludicrous schemes which mirror and seek to replicate the success of the very world that marginalizes them.“

¹⁷⁶ „A different thing than a mere house.“

domove, domove koji to nisu: Džon Grejdi Kol nalazi lažni ili privremeni dom na ranču Prečista Gospa, Lester Balard u napuštenoj kući u planini, otac u romanu *Put* u skloništu punom hrane koje on i dečak slučajno pronalaze, ali i u kući u kojoj je odrastao i koja više nije dom – „oljuštena šindra (...) natrula ograda (...) probiše se kroz smeće (...) sobe prazne (...) gola gvozdena kolevka“ (TR, 24-25) – koja se po opustošenosti ne razlikuje od napuštene kuće koju u romanu *Gradovi u ravni* Džon Grejdi Kol želi da pretvori u dom za sebe i Magdalenu: „pod je bio prekriven otpacima, starom odećom i konzervama hrane (...) kao da su iza toga stajali termiti nekog prastarog sveta (...) prazne kutije ležale su po podu“ (CoP, 889). Luelin Mos je bezdoman u motelima, Satri u kući na vodi, to jest, u zdanju koje reka može da odnese u svakom času. Ovog protagonistu bezdomnost prati na svakom koraku, u prenosnom smislu ili doslovno: „Dok se sa njega cedila voda on je lutao sobama sa čijih se otečenih zidova ljuštio malter i tapete visile u grozdovima. Svuda okolo ležale su gomilice ljudskog izmeta pored umrljanih i zgužvanih ostataka novina“ (S, 162). Lažni domovi posebno su česti u romanu *Tama najkrajnja*, u kome Rinti Holm nalazi nekoliko lažnih i privremenih domova u potrazi za bebom, kao, na primer, u susretu sa kotlokrpom, a potom i u sceni u kojoj Kala Holm prespava u naizgled napuštenoj kući čiji ga vlasnik sutradan predaje vlastima. U lažnim domovima pojedinac pripisuje sebi onaj identitet za kojim uzalud žudi, ali koji je podjednako lažan kao i ti novi domovi. Svrha lažnih domova je da dodatno istaknu motiv bezdomnosti, ali i da još jednom ukažu na opasnosti koje sa sobom donose stajanje u mestu i odustajanje od kretanja. Otuda je kuća, posebno u romanu *Put*, gotovo bez izuzetka mesto opasnosti. Za Makartijeve protagoniste nema stajanja. U prilog nepoželjnosti mirovanja govori i primer Džona Grejdija, koji gine u dvoboju u romanu *Gradovi u ravni* nakon što proda konja kao simbol nomadskog života i lutanja, i poželi da se skraši sa Magdalenom. Kuća u planini, ili kasnije pećina u kojoj Balard privremeno živi, samo je jeziva parodija zajedništva, groteskna mimikrija sveta kome se teži. Balard beži iz mentalne bolnice i zatvora sve dok veruje da u čovekovom svetu za njega postoji dom. Međutim, kada shvati da to nije tako, dobrovoljno se predaje i vraća u mentalnu bolnicu. Na sličan način, i Džon Grejdi je na ranču *Prečista Gospa* više od kauboja, od krotitelja konja. Odlaskom iz čovekovog sveta pojedinac ne rešava ništa, jer u novim svetovima ne pronalazi utočište.

2.1.3.2. Gubitak doslovnim pustošenjem

Nestanak sveta može biti doslovan, kao u romanu *Put*, gde se on potpuno dezintegriše, najverovatnije kao posledica nuklearnog rata. Post-apokalipsa je, kao podžanr naučne fantastike, u ovom romanu pogodna zbog toga što je u njenoj osnovi takođe gubitak, i to prevashodno gubitak sveta. Međutim, bezdomnost se, kao posledica fizičke opustošenosti dovedene do ekstrema, javlja u gotovo svim Makartijevim delima. Tako se, na primer, u romanu *Dete božije* opisuje poplava kao manifestacija razaranja poznatog sveta. Opustošenost romana *Čuvar voćnjaka* se gotovo i ne razlikuje od one iz romana *Put*: „izgledalo je kao da je nastupilo konačno pustošenje, kao na tragu poslednje zemaljske zime (...) kretali su se preko polja, kroz isparenja, maglu i treptaje svetlosti, ka istoku, izgledajući kao poslednji preživeli Armagedona“ (TOK, 110). Sablasno prazan dom u koji se iz „goleti i pustoši“ (TC, 443) vraća Bili Parham u romanu *Prelaz* kada saznaje da su mu roditelji ubijeni opisan je istim izražajnim sredstvima i odiše identičnom atmosferom. Razaranja sveta podjednako je ubedljivo i u posebno upečatljivoj vrsti gubitka kakvu zapažamo u drami *Voz*, gde je prostor sveden na samo jednu sobu i dvojicu protagonista. Iako doslovna razaranja izostaju, apokaliptična atmosfera kojom je ovo delo natopljeno ne zaostaje za onom u romanu *Put*, s tim što je izvedena drugim sredstvima, što govori o bogatstvu i raznolikosti Makartijevog stila. U delu *Voz*, apokalipsu pronalazimo u jeziku, u načinu izražavanja, u nepojmljivom nihilizmu profesora. Apokaliptičnost je sveprisutna i u romanu *Satri*, u kome je centralni protagonista „stajao u toj apokaliptičnoj pustoši kao neka biblijska krhotina u svetu koji niko nije želeo“ (S, 97). Pogledajmo kako je uništenje sveta opisano u ovom romanu:

Podigao je svoje otekle oči prema pustolini u kojoj je klečao, koprivama boje gvožđa i šaši u usmrdelim poljima, poput lažnog korova napravljenog od žice, sirovom pejzažu u kojem se jedva prepoznatljiva oblička pomaljaju iz nabacanog đubreta. Zgrade su kao kulise zagušene korovom i travuljinom i starim sparušenim izmetom koji je ostao iza pasa u prolazu jenjavale prema bleđoj obali od kao kamen sivih koliba i raskomadanih školjki automobila (...) Kao i grad kojeg se sećao, i on se pretvorio u avet, u neodređeni oblik u ruševinama koji pretura po sasušenim artefaktima kao slaboumni paleotrop po kostima porušenih naseobina u kojima ne ostade ni duše da prozbori o onome što je prošlo.“ (S, 96-97, 299)

Reč je o prostoru koji očigledno poseduje postapokaliptična svojstva, kao i ruševine u romanu *Krvavi meridijan*, za koji H. Blum (H. Bloom) tvrdi da je „autentičan američki apokaliptični roman“¹⁷⁷ (2001: 1). Roman *Gradovi u ravni* najavljuje uništenje već u samom naslovu, koji je direktno preuzet iz Biblije, iz Postanja 19:29 i odnosi se na Sodomu i Gomoru¹⁷⁸: „Putevi su umirali u pesku i đubrištima pustinje sve do belih vidokruga u pola dana gde se dim podizao sa gomila otpada preko horizonta kao potpis neke vandalske horde koja je prodrila iz ko zna kakvih dalekih pustoši“ (CoP, 957-958). Opustošenost pejzaža postoji i u romanu *Nema zemlje za starce*, na primer, sceni u kojoj se šerif Bel seća kako je napustio položaj u Drugom svetskom ratu: „Ta cela zemlja je izgledala kao zgarište. Ostali su samo donji delovi stabala“ (NCOM, 240). Posebno upečatljiv u tom pogledu je sledeći opis iz istog romana: „Gole stenovite planine (...) a na istoku bodljikava abscisa, stanovnik pustinjskih prostranstava, gde retke kiše padaju kao crne zavese od čađi. Ne oglašava se bog koji je prokleo ovu zemlju darujući joj samo pepeo i so“ (NCOM, 37-38). Zanimljivo je to što se navedeni odlomak čita kao da je direktno preuzet iz romana *Put*, a ne iz dela koje se na potpuno drugačiji način bavi nestankom sveta i sistema vrednosti. Iako je radnja romana *Dete božije* smeštena u pedesete godine prošlog veka, apokaliptičnost se i u ovom delu prepoznaje u opisima predela, a bezdomnost je ponovo opisana uporedo sa gubitkom sveta, recimo, u sceni u kojoj Balard u improvizovanom staništu čita stare novine u kojima pronalazi „stare vesti o davno mrtvim ljudima i zaboravljenim događajima“ (CoG, 16). Apokaliptične pustoši nekada su odraz naglog nestanka sveta, ali to ne mora da bude pravilo. Naime, svet se može izgubiti i postepenom promenom koja ga dovodi do neprepoznatljivosti.

2.1.3.3. Gubitak sveta postepenom promenom pojedinca

Gubitak sveta ispoljava se i kroz nestalnost i postepenu promenu. U pokušaju da odgovorimo na pitanje o kakvoj vrsti promena je reč i otklonimo eventualne nedoumice o promeni stvarnosti, poslužićemo se zapažanjem Dž. Džeksona (G. Jackson), koji je u svojim razmatranjima Granične trilogije dodatno rasvetlio ovu temu: „Mada dečak veruje da će ga njegova iskustva odvesti do konkretnog značenja, likovi koje sreće tokom svog putovanja ukazuju na to koliko je važno uočiti nestabilnost sveta koja nastaje usled fizičkih promena, ličnih

¹⁷⁷ „authentic American apoclyptic novel“

¹⁷⁸ „Kad Bog zatiraše – gradove u onoj ravni – opomenu se Bog Avrama...“. S obzirom na to da roman *Cities of the Plain* kod nas nije preveden, njegov naslov u ovom radu glasi *Gradovi u ravni*.

transformacija i tuđih potreba“¹⁷⁹ (2010: 27). Navedena tvrdnja ukazuje da su promene kompleksne, da ne obuhvataju samo jedan segment stvarnosti, ali, što je najvažnije, i koje im je poreklo. Naime, zabluda o nestabilnosti sveta potiče od promena koje doživljavaju sami protagonisti, to jest, utisak o promeni stvarnosti zapravo je posledica unutrašnjih promena protagonista. Prostor ne zavisi od načina na koji ga pojedinac vidi i tumači. Tako se u romanu *Gradovi u ravni* kaže kako „čovjek može da veruje da je svet (...) promenljiv (...) Ali svet nije promenljiv. Svet je uvek isti“ (CoP, 938). Dok svet uvek ostaje isti, pojedinac je taj koji se menja. Nagoveštaji da je utisak šerifa Bela kako se svet promenio varljiv postoje još u naslovu romana, a nakon razgovora sa Elisom čine se još očiglednijim. Umesto toga, promenila se Belova percepcija sveta. Dok se na ovakve promene ukazuje eksplicitno, pogotovo u žanrovskoj literaturi, ali ne i samo u njoj, kod Makartija je promenu ovakve vrste teže uočiti, posebno što su termini kao što su *razvoj* pojedinca i *napredovanje* njegovog identiteta u kontekstu Makartijeve poetike gotovo suprotni izvornom značenju pomenutih izraza, jer je reč o protagonistima koji niti se razvijaju niti napreduju. Kao što se ne ukazuje eksplicitno na unutrašnji život protagonista, tako ni promene u prostoru nisu očigledne. Zato Bili Parham gubi jedan po jedan deo sveta iz kojeg je potekao, jer se svaki put u njega vraća kao lično izmenjen – najpre mu ubijaju roditelje, potom gubi brata, a u završnici trilogije i prijatelja. Smrt je takođe gubitak, tako da putovanje ne počinje samo gubitkom sveta ili doma, već i neke osobe: deteta u romanu *Tama najkrajnja*, majke u romanu *Krvavi meridijan*, brata u romanu *Prelaz*, sina i brata blizanca u romanu *Satri*, ćerke u romanu *Nema zemlje za starce*, dede u romanu *Svi ti lepi konji*¹⁸⁰, oca u romanu *Dete božije*. Kada „šef“ u scenariju *Pravni savetnik* kaže advokatu: „Vaš svet – jedini koji je važan – neće“ (TCS, 151), ovo je nestanak prouzrokovan gubitkom verenice, odnosno voljene osobe. Pojedinac koji se u Makartijevim delima otiskuje na put od samog početka je lišen osnovnih prerogativa identiteta: gubi porodicu, dom i ime, i ostaje „go i sam u univerzumu“ (TS, 132). Identitet pojedinca i prostora po pravilu je sazdan ili od ljudi kojih više nema ili od onih kojih uskoro više neće biti. Iz tih istih razloga, to jest, usled gubitaka, bezdomnost je podjednako svojstvena i svetu u koji pojedinac dolazi: „Gde je tvoja zemlja, upita. Ne znam, reče Džon Grejdi. Ne znam gde je“ (APH, 297). Identično pitanje ponavlja se i u romanu *Prelaz* kada Bili

¹⁷⁹ „But while the boy believes that his experiences will lead him to a certain meaning, the men he meets throughout his journey relate the necessity of recognizing the instability of the world due to physical change, personal transformation, and the claims of others.“

¹⁸⁰ Roman i počinje i završava se smrću jednog od ukućana: na početku je to Kolov deda, a na kraju Abuela, meksička sluškinja koja je za porodicu Kol radila preko pedeset godina.

Parham sreće nepoznatu ženu: „Odakle dolaziš? Nije znao“ (TC, 439). Vezanost identiteta pojedinca i prostora upućuje na zaključak da bi odgovor u oba slučaja bio isti i da je pitanje glasilo „Ko si ti?“. Uprkos nepreglednim prostranstvima novih svetova, u njima takođe vlada bezdomnost: „Ko bi reko da se ovde može ostat i bez zemlje, jelda?“ (BM, 258). Gubitak se nalazi u osnovi nestanka sveta i vodi u izgnanstvo ili odmetništvo, naročito usled nesposobnosti protagonista da se uklope. Dok su Artur Ounbi i Džon Grejdi Kol neka vrsta izgnanika, sa druge strane, Luelin Mos i Lester Balard i Satri su, svaki na svoj način, zapravo pre odmetnici. Dom ili ne postoji ili je na ivici nepostojanja, apstraktan je ili lažan, a kolebljivi i nesigurni protagonisti napuštaju domove kao buntovnici, izgnanici ili povratnici iz izgnanstva, kao što je slučaj sa Bilijem i Bojdom Parhamom, Marionom Silderom ili Robertom Mekavojem. Za Satrija se čak kaže da je „poluludi izgnanik“ (S, 350), a za Rinti Holm da izgleda doslovno kao izgnanik pomućenog uma (OD, 219). Kako je to primetio S. Šaviro (S. Shaviro), „mi smo uvek izgnanici u nesagledivoj čudesnosti života“¹⁸¹ (1999: 150). Izgnanstvo Lestera Balarda razlikuje se od onog Džona Grejdija. Dok Grejdi deluje i kao romantični izgnanik, Lester Balard i njegovo „majmunsko obličje“ (CoG, 21) su brutalan i monstruozan odraz suštine ljudske zajednice. Zajedničko im je ono najvažnije, a to je da su napustili prethodni svet. Izgon postoji i u romanu *Put*, u kome su otac i sin takođe svojevrсни izgnanici iz jednog umirućeg sveta. Izgnanstvo se često nagoveštava već u samom naslovu, kao, na primer, u slučaju romana *Nema zemlje za starce* i *Prelaz*, u kome je Bili Parham u ulozi „izgnanika u tuđoj zemlji“ (TC, 608). Za Kalu Holma se kaže da dolazi „niotkuda i da se nikuda nije zaputio“ (OD, 241), a prostorno određenje ponovo funkcioniše kao sredstvo karakterizacije. Ovo isto određenje može se, posredno ili ne, povezati i sa drugim Makartijevim protagonistima, kao, na primer, sa Luelinom Mosom, koji je prinuđen da beži zbog torbe pune novca koji pripada narko-kartelu ili Džon Grejdi Kolom, koji se otiskuje na put nakon što ostaje bez nasledstva.

2.1.3.4. Gubitak sveta u slepilu i tami

„... ne vide ništa kao da su slepi“ (TR, 240)

¹⁸¹ „We are always exiles within the unlimited phenomenality of the world.“

Apokaliptična svojstva prostora ukazuju na to da je u ljudskoj ravni sve prolazno i trošno, i „vreme što ga nema i svet što ga nema i oči što ih nema da ga oplakuju“ (TR, 132). Upravo nedostatak očiju upućuje na dva značenja. Prvo je da svet može nestati i gubitkom vida:

Svet postade taman i bezbojan i onda zauvek nestade (...) Rekao je da kao što i sećanja na svet moraju izbledeti tako i on mora izbledeti iz njegovih sećanja sve dok pre ili kasnije, kako se bojao, ne nastupi potpuna tama bez senke bivšeg sveta. (TC, 589, 601)

Drugo značenje je čovekova nesposobnost da svet i predele kroz koje se kreće spozna isključivo čulima, pa je tako motiv slepila način da se oku oduzme primat u tumačenju stvarnosti. Gubitak vida je na unutrašnjem planu gubitak sveta, i donosi dodatni podsticaj da se taj svet napusti. Za slepe protagoniste se tvrdi da su gubitkom vida progledali, jer gubitak vida označava početak duhovne spoznaje. Tako sveštenik u romanu *Tama najkrajnja* kaže: „Verujem da u svetu mračnom poput ovog slep čovek vidi bolje od drugih“ (OD, 234). Posmatrati duhom može biti način da se prevaziđu ograničenja fizičke realnosti. U romanu *Put* se kaže: „Na ovom putovanju vidljivi svet je tek iluzija. Na kraju shvatamo da dobrog boga ne možemo videti. Zato treba da slušamo. Razumeš li me, mladiću? Da slušamo“ (TC, 604). Međutim, stiče se utisak da su i sluh i govor, odnosno, jezik kao sistem značenja u „svetu satkanom od tame i pepela“ (TC, 438) podjednako nedovoljni koliko i vid. Kada Kala Holm pred sam kraj romana razgovara sa trojicom vesnika smrti koji će ubiti njegovog sina, oni mu kažu kako neki ljudi ne vide i pored očiju (OD, 240). U romanu *Čuvar voćnjaka*, za svet se kaže da je nejasan kao da ga gledamo kroz mutno staklo (TOK, 7). Ne samo što svet ne nestaje uvek na isti način, već se ovaj gubitak ne odnosi samo na centralne protagoniste: slepi čovek koga Kala Holm sreće izgubio je svet, jer više ne može da ga vidi. U romanu *Satri*, jedan od protagonista zove se Slep Ričard (Blind Richard). Kada ga u jednom trenutku pitaju „Koliko si već dugo slep, Ričarde?“ (S, 357), pitanje već samo po sebi pruža nagoveštaje o tome na kakvu vrstu slepila se misli. O gubitku vida Holm sluša i od sveštenika na koga nailazi u svojim lutanjima. U romanu *Prelaz*, ponavlja se motiv slepog čoveka kojeg Bili Parham upoznaje nakon što mu je brat ranjen. Kao i drugi slepi, tako i pijanista koji razgovara sa Džon Grejdi Kolom takođe vidi više od ostalih i predstavlja neku vrstu proroka ili upozorenja: „Oni koji ne mogu da vide, rekao je, moraju se uzdati u ono što se nekada desilo“ (CoP, 940).

Predelima kroz koje se pojedinac kreće vlada „tmina nemilosrdna“ (TR, 132); to je svet opisan kao pun tame, u kome mrak „pada kao prasak groma“ (BM, 18). Reč je pre svega o tami neznanja, koja se ispoljava i kroz motiv slepila. Nesposobnost pojedinca da sagledava svet oko sebe posebno je ispoljena kroz odnos svetlosti i tame. Reč je o poetici u kojoj „tama prekriva čitav svet“ (APH, 3), i u njoj su, kao u nekoj vrsti slepila i gubitka sveta, objedinjeni noć i dan. Pojedinac se sa tamom suočava čim otvori oči, kao otac u romanu *Put*: „Tmina što ga dočekuje pri buđenju (...) oslepljujuća je i neprobojna (...) kad bi se noću probudio kašljući pridigao bi se sa rukom iznad glave upirući se o tminu. Poput čoveka koji se budi u grobu“ (TR, 13, 219). Za Bili Parhama, dan počinje tako što se budi i leži u tami i hladnoći (CoP, 1011), a okončava ga „progutan i izgubljen u noći koja nadolazi“ (TC, 380). U romanu *Nema zemlje za starce*, i snovi su ispunjeni mrakom i ledom (NCOM, 269). Istoimeni protagonista romana *Satri* takođe je uklješten između prošlog i budućeg slepila, „između ove tame i mraka koji tek dolazi“ (S, 346). Tama je postavljena nasuprot viđenju, kao prepreka spoznaji, i zato obuhvata prošlost koliko i sadašnjost, san, javu i sećanja. Kroz nju se stupa kao kroz prostor, pa je tako i Kid „nagnut ka tami i zadimljenom grotlu u plamenu, gde mu je život nestao“ (BM, 100-101). Za Lestera Balarda, koji tumara po mraku pećine, slepilo je neka vrsta nesposobnosti snalaženja u svetu. Zato se za njega kaže: „da su postojale tamnije provincije noći on bi ih pronašao“ (CoG, 24). Slepilo i tama su u romanu *Tama najkrajnja* stanje uma Kale Holma: „Kada se ponovo probudio tama je bila tolika da nije mogao da poveruje. Bilo mu je veoma hladno“ (OD, 37). Tim povodom, D. Lus sasvim ispravno je primetila sledeće: „Tama je u Makartijevim delima stanje duha, ali se ispoljava kao fizička realnost“¹⁸² (2009: 71). Dž. Elis iznosi gotovo identičnu tvrdnju: „Iako roman uključuje brojne dnevne scene, naglasak je na onome što se dešava po noći. Kala je doslovce uokviren tamom u mnogim od najnoćnijih scena“¹⁸³ (Ellis 2006: 73). Zaista, reč je o delu u kojem je svet „ponor beskrajne tmine koja pada kao jauk“ (OD, 6).

2.1.4. Nespoznatljivost sveta

„Ono što je video bila je nespoznatljivost sveta i koliko se o tome malo zna i koliko smo nepripremljeni za sve što nas čeka.“ (CoP, 1027)

¹⁸² „In McCarthy’s work, outer dark is a spiritual state, but it is also conceived as a physical reality.“

¹⁸³ „Although the novel includes many daylight scenes, it is nocturnal in emphasis. Culla is literally encased in darkness in many of the most nocturnal scenes.“

Kao što se pojedinac gubitkom doma izmešta u domen praiskonskog, u ravan izvan ljudske, tako i prostor dobija na alegoričnosti kada mu se ospore ona svojstva koja mu pripisuje čovek, svojstva iskazana ljudskim jezikom. U sceni u kojoj Bili Parham traži traperu Ekolsa (Echols), on umesto njega zatiče nekog stranca, koji mu kaže sledeće: „Svet počiva između ljudskih dela i ceremonija (...) pa ipak ljudi taj svet ne vide. Oni vide dela počinjena vlastitim rukama, ili vide ono što mogu nazvati imenom i saopštiti jedan drugome, ali onaj svet između za njih je nevidljiv“ (TC, 353). Slično tome, „šef“ u scenariju *Pravni savetnik* kaže: „Meni je ova zemlja oduvek bila nepoznata. Ali ona je oduvek bila tu gde je i sada, zar ne?“ (TCS, 145-146). Naše razumevanje sveta za ovog protagonistu samo je iluzija (TCS, 150-151). Referentnost ljudske ravni prestaje da važi kada se iz nje iskorači. Da postoji nesagledivi svet indirektno pokazuje i svodnik Eduardo kada Džonu Grejdiju poručuje upravo suprotno, da „svet ne sadrži ništa osim onoga što je pred nama“ (CoP, 998). U intervjuu sa G. Volasom, Makarti je izjavio kako je „naša nesposobnost da sagledamo duhovnu istinu velika misterija“¹⁸⁴ (Wallace 1992: 138; prema Luce 2009: 284). K. Volš ukazuje na to da se nesposobnost čoveka da tumači svet ispoljava i doslovno, u samom načinu pripovedanja: „Reč je o narativu (...) koji dovodi u pitanje našu sposobnost da svet učinimo prepoznatljivim i sigurnim jer mape, kalendari, valute i alfabeti u njemu postaju prevaziđeni, čime se naša nastojanja da precizno ustrojimo ili predstavimo svet destabilizuju“¹⁸⁵ (Walsh 2009: 257). Mape postaju beskorisne koliko i svet i ideologija iz kojeg crpu referentnost, a „pratiti lažnu mapu znači prizivati katastrofu“ (TC, 495). U svetu u kojem mape ne vrede, pojedinac se orjentiše prema primordijalnim obeležjima prostora, kao što se šerif Bel upravlja prema zvezdama: „Mogao sam na nebu da razaznam Malog i Velikog Medveda i tako sam odredio gde je zapad i požurio u tom pravcu“ (NCOM, 240). Čovekov doživljaj nebeskih tela i zvezda je važan, pored ostalog, i zbog toga što po načinu na koji ih čovek tumači shvatamo koliko se njegova slika sveta razlikuje od istine. Dž. Elis ispravno zapaža da se ljudskom oku čini da se sunce okreće oko zemlje, a sam čovek niti je svestan meridijana, niti zna šta je to (Ellis 2006: 188). Drugim rečima, čovekov subjektivan doživljaj stvarnosti se uvek iznova pokazuje kao nedovoljan. Mapa kao simbol čovekovog doživljaja ustrojstva sveta ne samo što nije od koristi, nije sredstvo snalaženja niti orijentacije u prostoru, već postaje izraz

¹⁸⁴ „Our inability to see spiritual truth is the greater mystery.“

¹⁸⁵ „Narrative consciousness (...) challenges our ability to make the world familiar or secure as maps, calendars, currency, and alphabets are all obsolete here, therefore destabilizing our claims to order or accurately represent the world.“

nemoći, što se vidi u sceni u kojoj poslednji sagovornik Bili Parhama kaže sledeće: „Nadao sam se da ću nekakvim računom doći do zbira svih sličnosti između mape i života kada životu dođe kraj“ (CoP, 1019). U istom romanu se stvarnost opisuje kao „nemoguća za mapiranje (immappable)“ (CoP, 1034), što takođe upućuje na uzaludnost mapiranja. Teskoban i skučen, čovekov svet samo je fragment jednog daleko šireg poretka u kome „krajolici iskrsavaju ni iz čega i ponovo netragom nestaju“ (TC, 542). Perspektiva iz koje se njegov nestanak posmatra u romanu *Prelaz* dodatno potvrđuje složenost ovog motiva. Sličan opis pronalazimo i u romanu *Put*, u kome čovekov svet nestaje zajedno sa čovekom i rečima kojima je ispoljen njegov doživljaj sveta:

Svet što se sruhljuje do ogoljenog jezgra razloživih celina. Nazivi stvari što polako prate same stvari na putu u zaborav. Boje. Nazivi ptica. Jela. Na koncu nazivi stvari za koje smo verovali da su prave. Koliko toga je već nestalo? Sveti govor lišen predmeta svojih i tome i stvarnosti svoje (...) Vremenom će zgasnuti zauvek. (TR, 90)

Reč je ne samo o prostoru, koji je podjednako nestvaran kao i entiteti koji ga nastanjuju, već i zajedno sa ljudskom ravni čini jednu veću celinu. Stvarnost je više od reči kojima je opisana, a svet kakvim ga vidi čovek samo je manji deo teško pojmljivog poretka koji u Makartijevoj poetici stoji u osnovi svega, i u kome se pojedinac ne snalazi:

na ovom svetu više je onoga što ne znamo nego što znamo, a red u postanju koji vidite jeste onaj koji ste sami tu ugradili, kao konac u lavirintu, zato da se ne biste izgubili (...) stvarnost ima vlastiti red i taj red nikoji ljudski um ne može sagledati, pošto je i sam taj um samo jedan deo te stvarnosti. (BM, 224)

Bili Parham na svojim putovanjima u romanu *Prelaz* razgovara najpre sa sveštenikom, potom sa slepim čovekom, i na kraju sa lutalicom: u ovom trećem dijalogu javlja se ideja da svet nije oličen u rečima. Veoma slično tome, Satri „iz svih izboranih grla mudrih staraca, iz plesnivih knjiga, nije uspeo uspeo da sačuva ni jednu reč“ (S, 15). Isti motiv postoji i u drami *Zidar*, u kojoj Bendžamin Telfer prepoznaje vlastito obrazovanje kao oličenje varljivosti čovekove spoznaje sveta: „to se nije moglo naučiti iz knjiga (...) Učili su nas drugi. Iz generacije u generaciju. Deset hiljada godina“ (TS, 26). Gotovo identičan stav prepoznaje se u sceni u kojoj otac i sin u romanu *Put* prolaze kroz zgarište bivših znanja: „stajao je u ugljenisanim

razvalinama biblioteke gde su počađavele knjige ležale u lokvama vode. Police izobarane. Neko se bio rasrdio na laži, na hiljade njih u redovima“ (TR, 192). U romanu *Satri*, knjige takođe trule po policama (S, 341). Isti smisao krije se i iza reči koje Vestrej govori advokatu u delu *Pravni savetnik*: „Vašu umetnost i vašu poeziju i vašu nauku čini nešto krhkije od dima“ (TCS, 62). Na suprotnoj strani nalazi se metafizička stvarnost, čije je prisustvo očigledno iako su joj svojstva teško spoznatljiva. U stvarnosti čije odlike izmiču čoveku, „noću se u pustinji vide stvari koje se ne mogu razumeti“ (CoP, 868). Neuhvatljivost prirode uočljiva je ne samo u promenama koje traju vekovima, već i u trenutku. Zato se u romanu *Prelaz* priroda opisuje ovako:

Pahulja. Tek što si je uhvatio, a nje već nema. Možda bi i mogao da vidiš koliko je čudesna, samo kad ne bi odmah nestala. Ako stvarno želiš da je vidiš, moraš to pokušati na njenom terenu. Ako je uhvatiš gubiš je. A tamo kuda ona ide nema povratka. Ni bog je više ne može vratiti. (TC, 353)

Mesto koje u opštem poretku stvari pripada čoveku dobro se vidi ne samo u stvarnosti, već i u sećanjima, u snovima ili u viziji o pastrmkama: „Stajao je (...) i posmatrao treperenje pastrmki duboko u jezeru, nevidljivih u vodi boje čaja izuzev kad bi se okrenule na stranu da se hrane. Odražavajući sunce duboko u tami kao bljesak sečiva u špilji“ (TR, 42). Reč je o entitetu sa kojim čovek ne može da se poredi ni po nedokučivosti niti po drevnosti: „U dubokim dolinama u kojima su živele sve je bilo starije od čoveka i žamor je njihov bio žamor tajne“ (TR, 295). Čovek dosledno pokušava i ne uspeva da pripovedanjem obuhvati i definiše sebe samog i prostor koji ga okružuje, jer, kako kaže pustinjak u romanu *Krvavi meridijan*, „čoveku je teško da svati svoj um jer baš tim umom mora da ga svati. Može da svati svoje srce, ali to ne želi. S pravom. Bolje da se tu ne gleda“ (BM, 22)¹⁸⁶. Oспорavanje validnosti čovekovog doživljaja sveta ne podrazumeva i automatsko protivljenje, niti dokazuje ispravnost suprotnog, već samo ističe nedostatnost ideologija, referentnih sistema i načela ljudske ravni. Ljudsko pripovedanje, odnosno, čovekova priča, podjednako su nepouzdati kao i on sam, posebno onda kada pričom nastoji da obuhvati i onu konačnu nemogućnost, to jest, vlastitu sudbinu. Stoga se u središtu Makartijeve poetike nalazi preokupacija krajnjom nepouzdanošću i varljivošću pripovedanja, odnosno, priče.

¹⁸⁶ Posebno je zanimljivo da je ova konstatacija gotovo identična onoj koju istim povodom iznosi Dž. Kembel: „Shvatanje (...) svuda sadržane osnove bića remete upravo oni organi pomoću kojih to shvatanje treba postići.“ (2004: 229).

2.2. Putovanje kao pripovedanje i odraz identiteta

„To je čovek koji predstavlja sve ljude (...) Hoćeš li poštovati put koji je odabrao? Hoćeš li saslušati njegovu priču?“ (CoP, 1034)

U navedenom citatu uočava se povezanost kretanja i pripovedanja. Dok je kretanje, prema F. Turneru, „oduvek bilo dominantna odlika američkog načina života“¹⁸⁷ (Turner 1964: 37), pripovedanje je dominantna odlika čitave ljudske vrste. U Makartijevoj prozi pojedinac je svaki čovek, a putnik svaki putnik. Ljudska vrsta ujedinjena je u kretanju u kome je „put svakog čoveka istovremeno i put svih ostalih. Nema odvojenih putovanja jer nema ni odvojenih ljudi da se na njih otisnu“ (TC, 465). Reč je o piscu koji dosledno osporava i preispituje ideologije i načela koja ne iziskuju putovanje i kretanje, tako da pojedinca, kako u pogledu principa kojima se rukovodi tako i u pogledu tretmana u narativu, određuje kretanje kao suprotnost mirovanju. Zato se u romanu *Prelaz* kaže „Mi smo putovanje na koje se otiskujemo“ (TC, 728). Bezdomni pojedinac je često u društvu konja, vuka ili jastreba kao simbola kretanja, slobode i samosvojnosti lova, a ne mirovanja. Nakon što napusti ljudsku ravan, on postaje putnik, ali kao što se vidi na primeru šerifa Bela, putovanje ne mora nužno da podrazumeva isključivo fizičko kretanje. U ovom slučaju, reč je o protagonistu koji se od samog početka romana, pa sve do antiklimaksa, kreće kroz predele uspomena i snova u kojima „nema startovanja iz početka (...) Svaki korak koji se učini je za stalno i zauvek. Ne može da se obriše da nestane“ (NCOM, 195). Osim šerifa Bela i Satrija kao jedinih izuzetaka, direktan uvid u misli pojedinca potpuno izostaje, tako da se o protagonistima ne saznaje putem njihovih razmišljanja već drugim narativnim sredstvima. Pored ostalog, stanje svesti prikazuje se kroz snove i opise predela kroz koje se putuje. Epizodni likovi lutalice propovedaju filozofiju putovanja, pogotovo u romanu *Gradovi u ravni*. Mirovanje je nepoželjno, a kada nastupi fizičko mirovanje, kao u zatvoru Saltiljo ili u stanu u drami *Voz*, tada počinje dijaloško ili metaforičko kretanje. U romanu *Satri*, istoimeni protagonista istražuje duhovnost pre nego prostor, jer je vezan za mesto, prostorno je ograničen. U takvim okolnostima, kretanje poprima oblik dijaloga i pričanja priče, a pojedinac odlaze vlastitu ili tuđu smrt pripovedanjem kao nekom vrstom kretanja. K. Volš je primetio da u Makartijevim delima „nevolje počinju onog trenutka kada kretanje prestane“¹⁸⁸ (Walsh 2009:

¹⁸⁷ „... movement has been its (American life's) dominant fact.“

¹⁸⁸ „... in keeping with many American road narratives, the trouble actually starts when the traveling stops.“

259). Ovakva konstatacija posebno dobija na značaju kada se uzme u obzir apsolutna negostoljubivost puta posejanog najraznovrsnijim opasnostima, puta koji je najpre na javi „beo kao so“ (OD, 21), „ogoljen, bez makar i psa da se sa njim porazgovara“ (OD, 94), ili „deluje ko put pravo do pakla“ (BM, 45), dok su čak i snovi ispresecani „praznim putevima beskrajne tuge i neizmernih gubitaka“ (CoP, 1011). Kao što kaže Bendžamin Telfer, „svi smo na putu ka nečem nepojmljivom“ (TS, 132). Put nije odrednica koja ukazuje na konkretan fizički prostor. Zato je „svaki čovek zauvek na sredini svog puta, koliko god da ima godina i koliko god bio veliki put koji je već prešao“ (CoP, 1027). Put je umesto toga manifestacija identiteta pojedinca, a posebno njegove saobraznosti drugima, jer „raskršća ne postoje (...) sledimo samo jedan put, jednu stazu“ (CoP, 1031). Drugim rečima, put je simbol ljudskog života.

Ako bi se tumačenje identiteta protagonista zaustavilo na razmatranju onih njihovih obeležja koja su im svima zajednička i koja ih bez izuzetka odlikuju, onda nema sumnje da bi *Graničnu trilogiju*¹⁸⁹ trebalo označiti kao prekretnicu u pogledu dihotomije kretanje-mirovanje. Zaista, određene razlike se uočavaju između *Apalačkog ciklusa* i dela koji mu slede upravo kada je reč o kretanju pojedinca. Džon Grejdi Kol, Bili Parham i Kid se razlikuju od Kale Holma, Lestera Balarda, Kornelijusa Satrija i Artura Ounbija najpre po tome što u sukob sa čovekovim svetom ne ulaze samo sa pozicije autsajdera prognanih na njegove margine, već taj svet i njegov sistem vrednosti doslovno napuštaju i otiskuju se na put. Mada put kao nagoveštaj promene postoji i u romanima *Apalačkog ciklusa*, posebno u lutanjima Kale Holma ili Satrijevim neuspehim pokušajem inicijacije u divljini, putovanje svoje temeljnije uobličene dobija počev od romana *Krvavi meridijan*, jer tada postaje struktura narativa i zamena za radnju.

Kada se za Kalu Holma kaže da mu je „senka odlutala u tamnu parodiju progresu“ (OD, 251), to je nagoveštaj načina na koji će putovanje biti tretirano u delima koja će uslediti. Iako tvrdnja da se protagonisti *Apalačkog ciklusa* razlikuju od onih iz romana koji mu slede nije bez osnova, ovaj rad neće tretirati protagoniste pre i posle ovog ciklusa kao izdvojene, jer i jedni i drugi upotpunjuju sliku o identitetu pojedinca i prostora u dve deljive faze: pre i nakon otiskivanja na put. Putovanje je takav vid transformacije kojom se u prvi plan ne ističe sazrevanje već traganje. U tom kontekstu, Makartijevom pojedincu savršeno pristaje tvrdnja N.

¹⁸⁹ *The Border Trilogy* obuhvata tri romana, *Svi ti lepi konji*, *Prelaz* i *Gradovi u ravni* i u ovom radu prevedena je kao *Granična trilogija*.

Fraja po kojoj „ljudska upotreba neorganskog sveta podrazumeva i put ili stazu (...) a metafora ‘puta’ je neodvojiva od (...) traganja“ (2007: 171). Tako otac u romanu *Put* za sebe kaže: „Uvek sam bio na putu. Ne možeš da ostaneš u mestu“ (TR, 172). U Makartijevoj poetici, putovanje, traganje i pripovedanje spojeni su u jedno, a „put je jedini zakon za sve koji se njime kreću“ (TC, 729). Iako u sebi sadrži odlike putnog narativa, reč ipak nije o glavnim putevima: kao i sam narativ, pojedinac takođe izbegava glavne tokove i kreće se stranputicama. Upravo stoga je narativ u kome se na sazrevanje gleda sa ovako upadljivim podozrenjem teško postaviti u direktnu vezu sa bildingsromanom i analizirati ga iz te perspektive. Neka kao dodatni razlog za to posluži i zapažanje D. Lus vezano za pripovedni postupak romana *Tama najkrajnja*:

Tama najkrajnja takođe poseduje narativ puta, ili preciznije dva ili čak tri ili četiri isprepletana putna narativa, kojima upravlja logika snoviđenja, dok istovremeno zadržavaju slobodniju hronologiju i autentičnost blisku doživljenom iskustvu (...) narativ puta u romanu *Tama najkrajnja* se neprekidno obnavlja, linearnost puta je isprekidana (...) ukrštanjem putanja protagonista, ponavljanjem i kruženjem.¹⁹⁰ (Luce 2009: 63)

U pokušaju da izbegne kompromis sa sredinom koja mu nameće identitet i svodi ga na funkciju, pojedinac se otiskuje na put na kome, nakon neuspeha da definiše ili sačuva identitet, sebe prvenstveno pronalazi u traganju. Iako je „naša predstava o putu koji smo izabrali pogrešna jer smo loše obavesteni i nepripremljeni“ (TCS, 183), za protagoniste je put ipak jedini dom, a neprestano kretanje jedini način postojanja. Sasvim u skladu s tim, „putniku se ne može oteći autonomija, jer će on tada nestati“ (CoP, 1019). Džon Grejdi Kol pokušava da kretanjem vrati svoje detinjstvo, Bili Parham slobodno luta, „beo od putne prašine“ (TC, 475), u romanu *Prelaz*, za koji Dž. Elis tvrdi da je „prepun nagoveštaja da je put način života“¹⁹¹ (Ellis 2006: 19). Tema gubitka sveta ponavlja se i u slučaju šerifa Bela, koji se povlači sa funkcije čuvara kada vlastiti identitet više ne može da pomiri sa sredinom u kojoj živi. Još kao dete, pojedinac počinje da uči o svetu i jeziku koje će napustiti ili izgubiti, najčešće već kao adolescent, kao Bojd Parham ili dečak u romanu *Put*, koji o nestalom svetu saznaje od oca. Traganje podrazumeva napuštanje starog poretka i nametnutog identiteta, odlazak iz doma koji to nije, iz „čeljusti mrtve kuće bez

¹⁹⁰ „*Outer dark* is also a road narrative, or more precisely two or even three or four intervovnen road narratives, governed by dream logic while retaining a loose chronology and approximate versimilitude to lived experience (...) *Outer Dark*'s road narrative is recursive, the linearity of the road broken by (...) intersections of characters' paths, by repetition, and by circling.“

¹⁹¹ „... in *The Crossing*, where so many references to the road as a way of life abound.“

ljubavi“ (OD, 218). Slično tome, u par navrata novčanik i lična dokumenta u njemu javljaju se kao simboli identiteta, koje otac u romanu *Put baca s mosta*. Džon Grejdi Kol u romanu *Svi ti lepi konji* bira upravo novčanik za metu na kojoj Blevins vežba gađanje, jer mu taj novčanik, kao oličenje sveta koji je napustio, više nije potreban, kao ni lažne vrednosti koje sadrži, sada dodatno devalvirane: „Rolins je spustio novčanicu od jednog dolara na tezgju. Na oba kraja imala je po rupu“ (APH, 51).

Pojedinac ne samo što se na put otiskuje kao još nedefinisan, već raznovrsni načini i brojni aspekti u kojima se ova odlika ispoljava ukazuju na to koliko je ona zapravo važna. Neoformljenost putnika je najpre fizička, jer i „senke su im se (...) izobličavale u stvorenja koja tragaju za vlatitim oblikom“ (BM, 63). Tako put sadrži „samo obrise“ (OD, 135), a putnici su „obezličeni jarom (...) usamljene prilike u toploj tami koja diše, bez senke i svedoka“ (OD, 56, 150). Oni koji nisu premladi obeleženi su telesnim manama i fizičkim nedostacima koji jasno ukazuju na neoformljenost. Tako je Lester Balard bez ruke, a Robert Mekavoj bez noge. Neoformljenost pojedinca uočljiva je i posredno, poređenjem sa likovima kojima konkretno uobličjenje nije neophodno. Tako, za razliku od ljudi koji u kontaktu sa onostranim više nisu definisani svojstvima koja su poneli iz ljudske ravni, protagonisti iz metafizičke ravni nisu toliko neoformljeni koliko su nedorečeni, jer predstavljaju svezremene i univerzalne entitete koji mogu postojati bez čoveku prepoznatljive spoljašnje forme.

U kontekstu neoformljenosti, potrebno je ukazati i na činjenicu da Makarti posvećuje puno pažnje nastajanju i očuvanju čestice ljudskosti, što je uočljivo u *Krvavom meridijanu* i u romanima kao što su *Put* i *Nema zemlje za starce*. U romanu *Prelaz*, za Bilija Parhama se kaže da „ima dečije lice“ (TC, 439). Manjak zrelosti pojedinca ne ispoljava se samo kroz manjak godina, već i kroz manjak muževnosti. Kada se crni propovednik u drami *Voz* čudi načinu na koji profesor oblači jaknu, profesor ga pita da li je njemu taj pokret deluje „ženstveno“ (TSL, 7). U sličnom maniru prikazan je i Lester Balard, koji je označen kao *dete božije* već u naslovu i na uvodnim stranicama ovog romana, i koji u njegovoj završnici preuzima alter ego jedne od žena čije telo čuva u svojoj pećini. Posebno dobar primer ovoga je Kid iz *Krvavog meridijana*, za koga u jednoj sceni pomisle da je muška prostitutka, a u načinu na koji se pustinjač koga sreće u uvodnom delu romana nadvija nad Kidom dok ovaj spava svakako ima i nečeg seksualnog. Iz istih razloga, grupa Meksikanaca se u sceni iz romana *Svi ti lepi konji* nudi da kupi Blevinsa, koji

je sličnih godina kao i Kid, i u tom trenutku je skoro bez odeće. Rolins takođe pripisuje Blevinsu ženske atribute kada ga naziva Eni Oukli, po jednoj od najpoznatijih žena-strelaca na Divljem zapadu. Nezrelost je vrsta neoformljenosti, a Blevins nema primarniju odliku od nezrelosti. Suprotno njemu, dečak iz romana *Put* ideološki je neoformljen, jer o surovom svetu postapokalipse zna podjednako malo kao i o prethodnom. Naoružane bande gledaju na dečaka kao na objekat požude ili hranu, a u povorci kanibala koju otac i sin u jednom trenutku ugledaju takođe se nalazi i „svita oskudno odevenih dečaka naložnika sa psećim ogrlicama“ (TR, 93).

Traganje počinje kada pojedinac iz vlastitog sveta zakorači u nepoznato, kada se otisne na put i napusti ljudsku ravan, a putovanje sa sobom donosi promenu koliko i stvaranje identiteta. Međutim, to ne znači da su likovi kao Džon Grejdi Kol svesni kroz kakvu transformaciju prolaze, niti da umeju dobro da procene identitet drugih likova. Tako, na primer, Bili Parham veruje da su mu putovanja izbrisala identitet, dok je zapravo obrnuto. Posebno je upadljivo do koje mere Bili Parham nije svestan koliko mu je identitet izmenjen. S tim u vezi, pomenućemo najpre scenu u kojoj ga, u romanu *Prelaz*, neimenovani starac oslovljava sa *huérfano*, to jest siročće. Bili odgovara odrično, tvrdeći da on zapravo to nije (TC, 442), ali s obzirom na više diskretnih nagoveštaja da Bili roditelje više neće videti žive, čitalac sluti da je starac u pravu. Gotovo identična situacija ponavlja se kada Bilija nazivaju putnikom. On tada ponovo poriče da to jeste (TC, 729), iako u statusu u kom se tada nalazi nema ni traga mirovanju. Protagonisti često nisu svesni promene identiteta. Otiskivanje na put predstavlja inicijaciju koja nije jasno označena kao uspela, niti je napuštanje doma uvek i napuštanje čovekovog sveta. Kada se Robert Mekavoj vraća kao izgnanik, mi ne znamo gde je bio. Nakon napuštanja ljudske ravni, Kala Holm svoj put okončava u predelima sličnim paklu, pitajući se zašto se put završava na jednom takvom mestu (OD, 251). Bendžaminov nećak i imenjaka u drami *Zidar* nije preživeo napuštanje doma. Satrijev očaj nakon boravka u divljini takođe predstavlja dobar primer inicijacije čiji ishod nije izričito definisan: „Napola bezuman, Satri je nešto mrmljao kao nesvakidašnji putnik vičan čudesnom“ (S, 350). Inicijacija Džimi Blevinsa počinje krštenjem vatrom i vodom, ali se već prema ishodu jasno vidi da njegov boravak u novom svetu neće biti ni dug ni povoljan. Na taj način, početak i kraj pripovedanja višestruko su objedinjeni: najpre u kretanju, koje se neretko završava u istom prostoru u kojem je i počelo, potom i u vremenu, kao kada šerif Bel u sećanjima razmatra već pređeni put, ali i po izostanku nedvosmislenog ishoda. Putovanju nedostaje usmerenje, jer i identitetu nedostaje usmerenje, a put je preoblikovanje

identiteta i spoznaje sveta. Pojedinaac ne pronalazi slobodu za kojom žudi i zbog koje je napustio dom i čovekov svet. Posebno je ne nalazi u konkretnom lokalitetu. Putovanje se neretko završava sasvim brutalno, pa tako otac u romanu *Put* umire ugušen pepelom sveta u kojem je živio, Bili Parham posmatra eksploziju atomske bombe, a telo Lestera Balarda služi kao predmet proučavanja mrtvozornika. Nasuprot tome, putovanje je obeleženo slobodom koja deluje kao da je sama sebi cilj:

Jahali su duž ograde i preko otvorenih pašnjaka. Koža je škripala na jutarnjoj svežini. Poterali su konje u kas. Svetla su ostala iza njih. Izjahali su na visoku preriju, gde su usporili konje, a nad njima su se iz tame rojile zvezde. Odnekud iz te nenaseljene noći zazvonilo je zvono, pa prestalo, i jahali su po okruglim uzdignućima na zemlji, koja je i sama bila tama bez svetlosti, koja je nosila njihove figure i uzdizala ih ka rojevima zvezda, tako da nisu jahali ispod njih nego među njima, jahali su istovremeno razmetljivi i smotreni, kao lopovi tek pridošli u taj mračni elektricitet, kao mladi lopovi u blistavom voćnjaku, obučeni tanko za hladnoću, suočeni s ponudom od deset hiljada svetova. (APH, 31)

Ovako opisana sloboda stoji u oštroj suprotnosti sa svakodnevnim banalnostima ljudske ravni. Tako je od samog početka sukoba, u kome se prisustvo čovekovog sveta nameće na svakom koraku, posebno kroz prizore posledica varljivog tehnološkog napretka: „Povelili su konje kroz đubrište starih kamionskih vrata, transmisionih kutija i motornog otpada“ (APH, 33). Pojedince i njegove saputnike ni na obzorju ne čekaju ništa bolji prizori: „pumpe na Jejtsovom polju, načičkane duž horizonta, dizale su se i spuštale poput mehaničkih ptica“ (APH, 298). Ipak, iz drugog plana pomalaju se stvarnost do koje ovaj put vodi i identitet koji joj je blizak:

Uvek je birao vreme kad su senke dugačke (...) kad su obojeni konji i jahači tog izgubljenog naroda došli sa severa, lica izbeljenih kredom, kose duge i upletene, svako naoružan za rat koji im je bio suština života, žene i deca i žene sa decom na dojkama, i svima im je jedino krv bila i zavet i iskupljenje. Po severcu su se i čuli, konji i dahtanje konja i topot kopita obloženih sirovom kožom i zveket kopalja i neprestano vučenje indijanskih saonica kao da prolazi neka ogromna zmija, goli momci na divljim konjima razmetljivi kao cirkuski jahači, šegače se s divljim konjima pred sobom, psi kaskaju pored njih isplaženih jezika, robovi-pešaci prate ih polugoli i neizdržljivo natovareni, nad

svime se izvija putnička pesma koju jahači pevaju dok jašu, narod i avet naroda prolaze u tihom horu preko te mineralne pustoši, ka tami u kojoj se za svekoliku istoriju i svekoliko sećanje gubi poput grala... (APH, 5)

Vizija Džona Grejdija nije opterećena nijednom od osobenosti ljudske ravni, posebno nema znakova prisustva tehnologije. On vidi duhove Indijanaca koje su njegovi preci lišili slobode da bi sebi obezbedili životni prostor, a sloboda je ujedno i razlog zbog koga se i pojedinac otiskuje na put. Znakovi da je granica pređena, kada se zađe dublje u predele kojih nema na mapama, počinju najpre od zavijanja vukova u divljini koja je odraz unutrašnjeg prostora: „nova zemlja se pomalja iz tame pod njima“ (APH, 61), a ljudi koje sreću „izgledali su jednako divlje i čudno kao i zemlja u kojoj su se nalazili“ (APH, 63). Kala Holm kreće se putem koji teče uporedo sa rekom, kao da najavljuje prelazak granice. Tipično za Makartija, prirodne granice i prizori smenjaju se uporedo sa prizorima i granicama čovekovog sveta: reke i pruge, zvezde i rika automobila, planine i ograde od žice, koje se protežu između svetova „kao loše izveden hirurški šav“ (APH, 39).

Kada Džon Grejdi Kol i Lejsi Rolins u romanu *Svi ti lepi konji* gledaju mapu, na njoj su samo Sjedinjene Države, Meksika nema: „Na američkoj strani mape bili su prikazani putevi i reke i varoši sve do Rija Grande, a nakon toga sve je bilo belo“ (APH, 35), što je znak da se otiskuju u nepoznato, u prostor naseljen entitetima koji istovremeno pripadaju i vizijama i istoriji, stvarnim koliko i izmaštanim: „Ratnici bi jahali po toj tami u koju su se pretvorili, prozveketali bi mimo njega s oružjem iz kamenog doba iako lišeni svake materijalnosti, tiho bi pevali krvlju i čežnjom, na putu ka jugu i ravninama Meksika“ (APH, 6). Sile od uticaja ne samo što su nedorečene iz čovekove perspektive, već im je putnik izložen u istoj meri u kojoj su to i prostori kojima se kreće, jer „vetrovi i godine što oblikuju zemlju oblikuju i unutrašnje sudbine ljudi“ (APH, 223-224). U svetu u koji pojedinac prelazi prepoznaju se odlike onostranog. To je „zemlja koja će te ubiti dok trepneš“ (NCOM, 235), jer „svako zlo koje pomisliš tamo ima“ (BM, 289). Geografski prostor prožima se sa unutrašnjim prostorom protagoniste, „u toj zajedničkoj duši nalazile su se pustoši skoro istovetne onim belim oblastima na starim mapama gde žive čudovišta i gde nema ničeg drugog od poznatog sveta“ (BM, 139). Put je definicija prostora u kome „možeš da hodaš (...) ali nemož' da vidiš 'de ideš“ (S, 509), jer „na putu nema načina da se trgne iz snoviđenja“ (TR, 17). Put ispisuje portret putnika, kao u završnici romana

Gradovi u ravni, u sceni u kojoj lualica prepričava Bili Parhamu kako je sastavio mapu od putovanja svog života. Mapa je, kako sam kaže, „izgledala kao mnogo toga. Bilo ju je moguće posmatrati iz različitih perspektiva. To me je iznenadilo (...) Isprva mi se učinilo da vidim jedno lice ali kada sam je okrenuo i pogledao sa druge strane i ponovo vratio lice je nestalo. Nisam ga ponovo našao“ (CoP, 1014). Ovakav rasplet predstavlja nagoveštaj da ni Bili Parham neće uspeti da svoj život rekonstruiše prema putu koji je prešao.

Ovde je još jednom, ponovo na primeru romana *Svi ti lepi konji*, potrebno ukazati na prirodu ljudske ravni prema kojoj će identitet pojedinca postepeno biti u sve snažnijem kontrastu. Narativ dosledno insistira na razlikama između kretanja i mirovanja, kao u sceni u kojoj se Džon Grejdi i Rolins odmaraju u Meksiku:

Kad su se ujutru probudili, pred njima se ukazivala kućica od ćerpiča. Iz nje je izašla jedna žena i prosula lavor vode od sudova u dvorište. Pogledala ih je i ponovo ušla. Bili su obesili sedla o ogradu da se osuše, a dok su išli po njih, iz kuće je izašao muškarac i stao da ih gleda. Osedlali su konje, izveli ih na put, uzjahali i pošli na jug. (APH, 37)

Upravo je to prizor koji navodi Rolinsa da prokomentariše pitanjem: „Šta li sad rade kod kuće?“ (APH, 37). Saputnik u narativu podstiče pojedinca da sa njim podeli svoja načela. U ovom slučaju, on ukazuje na život vezan za mirovanje, život označen kao marginalan, u kom žene rade a muškarci besposleno prate šta se dešava. Naravno da Džon Grejdi na to pitanje daje sasvim prikladan odgovor: „Verovatno se sjajno provode. Verovatno su našli naftu. Sigurno su sad u gradu i kupuju nove automobile i tako to“ (APH, 37). Drugim rečima, on ironično ukazuje da je po sredi ista banalnost kao i ona koju su ostavili u Teksasu. Ljudska ravan nema šta da im ponudi: kada prolaze kroz mesto Reforma, zatiču samo „pet-šest niskih kuća od ćerpiča skljkanih do ruševnosti. Nekoliko kućica od šiblja i blata s krovovima od šiblja, koral od kolja gde je pet olindralih glavatih konja“ (APH, 50). Drugim rečima, svako zadržavanje, svako odustajanje od nastavka putovanja asocira na ruševnost i završava se po zabitima i selendrama.

U Makartijevim delima veoma je teško zamisliti da pojedinac ostvari jedinstvo sa pripadnicima ljudske ravni. Iako odjaše u zalazak sunca, Džon Grejdi tako postiže dvostruko jedinstvo, sa prostorom i sa konjem, to jest, konj i jahač kao da postaju jedno i stapaju se sa okolinom: „Jahač i konj nastavljali su dalje, njihove dugačke senke promicale su u grupi kao

senka jedinstvenog stvorenja“¹⁹² (APH: 299). Međutim, Džon Grejdi ovakvo jedinstvo nije ostvario ni sa jednim od protagonista u romanu.

Važna tačka na ovom putovanju jeste granica, mesto na kojem prestaje jedna i počinje drugačija stvarnost. Prelaz granice se kao motiv javlja gotovo bez izuzetka, a u nekim delima, kao u romanu *Prelaz*, granica se prelazi tri puta. Međutim, Bili Parham ne prelazi samo granicu dve države, on prelaskom granice istupa iz čovekovog sveta i tom prilikom gubi svojstva koja ga za taj svet vezuju, a njegova ljudskost u vrsti metamorfoze prelazi prema vučici kao lovcu i saputniku. Pojedinaac na putu sreće likove koji nose upozorenja o onome što ga očekuje prilikom prelaska iz jedne ravni u drugu: tako Bili Parham pre svakog od tri prelaska granice sreće najpre sveštenika, potom slepog čoveka, i na kraju lutalicu. Samo u jednoj stvari granica zaista ima značenje koje joj je dao čovek: ona, naime, jeste ujedno i *frontier*, dakle, linija koja razdvaja čovekov svet od neistraženih predela i javlja se u vidu prirodne prepreke, zbog čega je prelazak reke predstavljen kao vrsta inicijacije. Iako pojedinac bez izuzetka ima problema pri prelasku državnih granica, kada ih pređe, njegov identitet više ne zavisi od čovekovog sveta.

2.3. Definisanje i preispitivanje motiva granice

„*Al' negde ovaj svet mora da se dodirne s onim.*“ (BM, 121)

Na postojanje ljudske i metafizičke ravni u Makartijevim delima ukazuje i činjenica da se one negde moraju spajati, da postoji granica. Dok je identitet demitologizovanog pojedinca obeležen izostankom doma i sukobima principa, identitet prostora uokviren je granicama koje zarobljavaju koliko i oslobađaju, a pojedinac koji ih pređe postaje ujedno i otuđen i nesputan. T. Makirdi (T. McKirdy) tvrdi da „granice istovremeno predstavljaju i ograničenja, to jest, restrikcije, koliko i prag i mogućnost napredovanja“¹⁹³ (2002: 2). S obzirom na obim u kome se identiteti pojedinca i prostora međusobno prožimaju, razmatranja koja slede obuhvatiće problematiku granice kako iz perspektive prostora tako i iz perspektive pojedinca.

Protagonisti se ne otiskuju na put iz središta ljudske ravni, već sa prostorne i ideološke granice čovekovog sveta i prirode, sa margine društva. Oni prelaze u domen onostranog kao

¹⁹² „...and horse and rider and horse passed on and their long shadows passed in tandem like the shadow of a single being. Passed and paled into the darkening land, the world to come...“

¹⁹³ „... borders imply limit and restriction at the same time as they represent a treshhold and the possibility of expansion.“

autsajderi. Bili Parham odrasta pored granice sa Meksikom: u sceni na početku romana *Prelaz*, on se seća kako je jahao sa mlađim bratom, držao ga ispred sebe na sedlu i učio rečima na engleskom i na španskom kao da ga priprema za napuštanje sveta. Bojd Parham je odrastao na granici, a na veoma sličan način u romanu *Put* otac podučava sina odlikama sveta u nestajanju.

2.3.1. Vrste granica

Granice ne postoje isključivo u prostoru, već i u vremenu: dete Kale Holma rađa se u sumrak, na granici dana i noći, odakle počinje svoje putovanje. Granice su uspostavljene i između sistema vrednosti čovekovog sveta i pojedinca koji ga napušta ili se od njega na druge načine distancira. Frederik Turner je u svome delu *The Frontier in American History* skrenuo pažnju na odlike identiteta koje čovek stiče životom na granici. Te odlike identične su onima koje poseduje Makartijev pojedinac. Turner zapaža da granica proizvodi individualnost i da je reč o asocijalnoj tendenciji, koja se ispoljava kao averzija prema kontroli¹⁹⁴ (1964: 30). Tako su Silder, Satri, Elis i Ounbi na margini, na koju su potisnuti jer ili odbijaju ili jednostavno nisu u stanju da se povinuju ideologiji većine. Iako je svestan da je u zatvoru jer je prekršio zakon, Marion Silder ne misli da je uradio bilo šta nemoralno. Artur Ounbi je na margini iz razloga koji u osnovi ponovo imaju ideološka neslaganja sa prolaznim vrednostima ljudske ravni. Iako se Artur Ounbi ne otiskuje na put, on živi sa one strane čovekovog sveta, uz granicu, s tim da nesumnjivo oličava upravo vrednosti čoveka sa granice. Džon Vesli Retner je traper, dakle, izdržava se lovom, što je tipično za pustolove, ne za doseljenike željne spokoja. Kao svojevrsna parodija ove vrste pustolova, pojavljuje se Džin Herougejt, koji istrebljuje slepe miševе zato što je za to ponuđena nagrada, ali u kontaktu sa vlastima pokazuje se sva izvitoperenost tog poduhvata, posebno kada se on uporedi sa idealom lovca, koji se parodira.

Granice koje je postavio čovek, odnosno, granice između država, predstavljaju prepreku za pojedinca koji ne tumači granicu između prirode i čovekovog sveta na isti način kao i čuvari sistema, kao što se vidi u razgovoru mladog dona i Bili Parhama u romanu *Prelaz*, koji već svojim naslovom upućuje na prelaz granice:

„Ti misliš da je ovo tamo neka zemlja u koju možeš tek tako da dođeš i da radiš šta ti padne na pamet.

¹⁹⁴ „The frontier is producing individuality (...) the tendency is anti-social (...) it produces antipathy to control.“

Nikad to nisam mislio. Nikad nisam ni mislio o ovoj zemlji, na ovaj ili onaj način.“ (TC, 427)

Dok mladi don očigledno govori o Meksiku, Bili Parham najmanje misli na državu kao ljudsku tvorevinu i na granice koje je postavio čovek. Za prelaz takve granice potreban je pasoš kao obeležje identiteta u ljudskoj ravni. Međutim, pasoš nemaju ni Luelin Mos, ni Džon Grejdi Kol, ni Kid, ni Bili Parham, kome čak traže dokumenta da konj pripada njemu: vlasništvo se, kao i status i pripadnost, u dvema ravnima utvrđuje na različite načine. Granice između država i nacionalna pripadnost mogu biti podređene drugačijim podelama. Tako je u romanu *Svi ti lepi konji* odnos Džona Grejdija prema nacionalnoj pripadnosti potpuno suprotan odnosu njegovog saputnika Lejsi Rolinsa, što se ispoljava u snažnom kontrastu u sceni isleđivanja, u kojoj Lejsi Rolins nastupa kao Amerikanac, dok Džon Grejdi to ne čini. Nacionalna pripadnost je irelevantna i nedovoljna da odredi identitet u okruženju u kome su dominantnije klasne razlike. To, međutim, ne znači da su u prvom planu društvene podele, već da ne uspeva svaki protagonist da sagleda razlike u ustrojstvu svetova kroz koje se kreće. Ono što Lejsi Rolins ne razume kada u razgovoru sa meksičkim islednikom pominje da je Amerikanac jeste da njegova nacionalna pripadnost ne može da ga spase od toga da u toj situaciji, ali i kasnije, dok je u zatvoru Saltiljo, bude u potpuno istom rangu u kojem je i starac Orlando.

Granicu je, dakle, potrebno sagledati kao širi pojam, koji ne obuhvata samo prostor, već se javlja i u brojnim drugim vidovima. Život pojedinca obeležen je lutanjima i prelaženjem granica, ljudskih i zamišljenih, između reči i slika; granica je u Apalačkom ciklusu postavljena između urbanog i ruralnog; u prologu romana *Čuvar voćnjaka*, žičana ograda je urasla u stablo, što znači da se granice prirode preklapaju sa granicama ljudske tehnologije. Na isti način, ograda urasta u drvo kao što u pojedinca urasta identitet koji pokušava da mu nametne sistem. Ograda, koja je u ljudskoj ravni simbol parcelisanja, ostaje izvan te ravni, jer u drevnom poretku ne postoje podele svodive na ljudska merila. Granice mogu biti doslovne, kao one između predela, ili figurativne, odnosno, granice između iskustava ili stanja svesti. Otac u romanu *Put*, uporedo sa lutanjem i prelaženjem granica ljudskosti, često sanja i seća se, to jest, neprekidno prelazi granice stvarnosti, snova i uspomena. Granica je i limit i obim unutrašnje degradacije, kao u slučaju Lestera Balarda u romanu *Dete božije*. Granica koju je Luelin Mos prekoračio takođe nije samo doslovna, jer upućuje na kontrast između svetlosti i tame. Luelin se noću vraća na poprište

obračuna koji je zatekao po danu da bi ranjenom čoveku doneo vodu. Tada i sam postaje deo vrtloga nasilja, za koji kaže da je takvo iskustvo već imao u „drugoj zemlji“ (NCOM, 25). U romanu *Krvavi meridijan*, granica se nalazi već u samom naslovu, i za čoveka je „istovremeno i suton i veče“ (BM, 134). U kontekstu vrste granica, Dž. Elis za protagoniste ovog dela tvrdi da su „zarobljeni u meridijanu između životinjskog i ljudskog“¹⁹⁵ (Ellis 2006: 160). Pažljivijem čitaocu otkrivaju se granice između religije i blasfemije, slobode i zatočeništva, početka i kraja, adolescencije i zrelog doba. Granice koje šerif Bel prepoznaje su granice između zakona i bezakonja, ali i granice između dobra i zla. Pojedinaac se nalazi i na granici epoha. Nekada je ta granica doslovna i tehnološka, kao kada Bili Parham ujaše u probu atomske bombe, nekad neodređena, kao „strmina koja (...) je obrubljivala poznati svet“ (BM, 127), a nekada je posredna, kao granica između sećanja šerifa Bela i njegovog nesnalaženja u novim okolnostima.

2.3.1.2. *Frontier*

Iako nedorečen, prostor nije definisan isključivo onim preprekama koje je postavio čovek, kao što su međudržavne ili druge granice: „Možeš odjahati sve do Meksika a da nigde ne naletiš na ogradu“ (TC, 309). Na granici ljudske ravni nalaze se predstavnici zakona i čuvari ideologije čovekovog sveta. Kao neotuđivi deo američkog arhetipa, *frontier* je u načelu granica koja razdvaja civilizaciju od divljine, to jest, istraženo od neotkrivenog. Međutim, ona u Makartijevim delima ne samo što razdvaja slobodu od neslobode i kontrole, već i poznato od tajanstvenog i nespoznatljivog. Iako, prema rečima F. Tarnera, „granica predstavlja tačku u kojoj se dodiruju divljina i civilizacija“¹⁹⁶ (Turner 1964: 3), Makarti nam dosledno sugeriše najpre da u divljini i te kako ima tragova već nestalih civilizacija, a potom i da se u srcu čovekovog sveta nalazi divljaštvo. Naseobine na granici su tek odraz ili bleđa senka onih u civilizaciji. Ovakva vrsta granice nije uvek jasno uočljiva. Prema rečima D. Holoveja (D. Holloway), reč je o „prostoru u kojem linija koja razdvaja svet čoveka od sveta žive i nežive materije postaje zamagljena“¹⁹⁷ (2002: 116-117, 123; prema Walsh 2009: 225). Drugim rečima, granica može postaviti i neočekivanu distinkciju između živog i neživog, koju nije lako precizno utvrditi. Iako različite vrste granica postoje naporedo, za svaki prelazak potrebno je platiti promenom ličnosti.

¹⁹⁵ „... caught in the meridian between animal and human modes of action.“

¹⁹⁶ „The frontier is (...) the meeting point between savagery and civilization.“

¹⁹⁷ „... in a realm where the lines dividing human being from a world of animate and inanimate matter become blurred.“

2.3.2 Prelaz granice

Na putu inicijacije i sazrevanja, prelaz granice predstavlja logičan korak jer prethodi stupanju iz prvobitnog u nove svetove. Prelaz granice je motiv čest koliko i život uz granicu. Bili Parham je u romanu *Prelaz* prelazi tri puta. Džon Vesli Retner napušta čovekov svet tako što se provlači kroz pukotinu u ogradi groblja. Kada Luelin Mos prelazi u Meksiko, on ostavlja torbu upravo tu, na samom prelazu, pa tako i novac ostaje na ivici sveta izvan kog nema vrednost. Granice koje je postavio čovek razlikuju se od onih u prirodi. U statusu granice javljaju se i prirodne prepreke koje ukazuju na neprohodnost, kao što su reke i planine. U romanu *Čuvar voćnjaka*, upravo su planine neka vrsta granice, i to ne samo između svetova, već i između sistema vrednosti Artura Ounbija i čuvara ljudske ravni. Reka Tenesi deli svetove u romanu *Satri*, kao i reka Končo u romanu *Svi ti lepi konji*, jer „ko pređe reku, taj je u drugoj zemlji“ (CoP, 832). Prelazak reke je i u slučaju Kida ujedno i prelazak granice, ovoga puta parobrodom. Pri prelasku granice, on ostavlja za sobom identitet koji je poneo iz ljudske ravni: „Brod plovi u Teksas. Tek je sad dečak lišen svega što je bio u prošlosti“ (BM, 8). Kao što se vidi u *Krvavom meridijanu* u sceni u kojoj Glentonova banda sreće sudiju Holdena kao onostrani entitet, napuštanje ljudske ravni može da obeleži „granični kamen da njega samog izdvoji iz tog ništavila“ (BM, 117). Kamen koji označava razgraničenje pominje se i u drami *Zidar* (TS, 131). U romanu *Gradovi u ravni*, granično znamenje su „stene sa ivice sveta“ (CoP, 909), a u romanu *Svi ti lepi konji* to je „rascvetalo međaš-drvo“ (APH, 38) iz pesme. U romanu *Satri*, to je „okrnjena rampa savijena u prazno, sa gvozdanim prečkama koje se kostreše između vektora ništavila“ (S, 568). Prelazak iziskuje i oslobađanje od krhotina identiteta iz ljudske ravni. Otac iz romana *Put* baca fotografiju žene, Rolins odlaže novčanik koji je, ne slučajno, Blevins prostrelio, zajedno sa uspomnama, novcem, slikom devojke i svim vrednostima čovekovog sveta koje su se tu nalazile. Kada svet iz kojeg pojedinac potiče konačno bude napušten, na snagu stupaju nova pravila.

Granicu onostranog nastanjuju protagonisti koji su za nju vezani. U romanu *Tama najkrajnja*, to je skeledžija koji Kalu Holma prebacuje u svet ispunjen jezivim krajolicima, dok je u romanu *Satri* čuvar prelaza lovokradica sa samostrelom. Crni propovednik u drami *Voz* takođe stoji na granici svetova. Nijednog od njih mi ne vidimo da napušta granicu. Kada se jednom zakorači u metafizičku ravan, u njoj se zatiču onostrani entiteti kojima ljudske granice ne

znače puno, pa tako „vuk ne poznaje granice“ (TC, 427). Dok je granica čovekovog sveta lažna linija, zagonetne granice onostranog otvaraju put u nedorečene, metaforične oblasti bez spoznatljivog oblika. Granica je simbol podeljenosti svetova: njenim prelaskom ulazi se u tuđ, dehumanizovan krajolik ispunjen kanibalizmom, istrebljivanjem, stranim ljudima i jezicima, kao u romanu *Put*; u *Krvavom meridijanu*, prostor je „neomeđena praznina“ (BM, 49), a u romanu *Svi ti lepi konji*, „za većinu je ta zemlja na severu bila tek puka glasina“ (APH, 96). Gotovo identičan utisak ostavlja i prelazak Bilija Parhama iz Amerike u Meksiko u romanu *Prelaz*: „Država Sonora, po izgledu nimalo različita od zemlje koju su napustili, ipak je bila potpuno tuđa i potpuno strana“ (TC, 382). Drugim rečima, nespoznatljivost predela nije nužno sadržana u njihovom izgledu.

Sagledana kao prostor, smrt je takođe uokvirena granicama koje obuhvataju i onostrane entitete kao što je Čigur, kome Karson Vels kaže „nisi van kruga smrtnih“ (NCOM, 152). Granica se prelazi uz prisustvo smrti, bilo da je reč o Čiguru, koji traga za Mosom, bilo da je u pitanju mrtvo telo. Tako Bili Parham nekoliko puta prelazi granice upravo na taj način: u romanu *Gradovi u ravni* noseći telo Džon Grejdi Kola, a u romanu *Prelaz* mrtvu vučicu. Kada prelazi granicu po treći put, Bili Parham odlazi po telo brata Bojda da bi ga sahranio u njegovoj zemlji, „jer tu pripada“ (TC, 702), dakle, pojedinac ni u smrti ne priznaje granice čovekovog sveta. U drami *Voz*, ljudski svet napušta se u takvoj meri da mi zapravo nismo sigurni ni da li je to doslovno, da li se razgovor odvija posle smrti, da li je profesor uspeo da se ubije i da li se njegova rasprava sa Crnim odvija u nekoj vrsti čistilišta. Mnogi Makartijevi protagonisti ostavljaju sličan utisak. Čigur, horde kanibala iz romana *Put*, ali i sudija Holden, svi oni ukazuju na isti zaključak – da se zna koliko smrtnik, to jest, običan čovek, može da postigne i gde su mu granice.

2.4. Vizije, snovi i sećanja

„...sve je to kao san čekalo na svet da se začne, da prohuji.“ (TC, 443)

Pripovedna perspektiva Makartijeve proze nije ograničena samo na javu kao jedinu vrstu prostora, već obuhvata i vizije, snove i sećanja, koji se ovde analiziraju zajedno sa drugim prostornim obeležjima. Vizije su jedna vrsta unutrašnje pripovedne realnosti, i kao takve, one dopunjavaju spoljašnju stvarnost. Iako pojedinac jeste u statusu putnika, on se ne kreće

isključivo u konkretnom, fizičkom prostoru. Šerif Bel putuje kroz vlastiti sistem vrednosti, sećanja i snove, a za to vreme ostaje u okvirima Teksasa. Iako je u romanu *Nema zemlje za starce* jasno izdvojeno putovanje po sećanjima, ono postoji i u drugim Makartijevim delima, najčešće da označi gubitak sveta ili bliske osobe. Dok šerif Bel putuje po uspomenama u prenosnom smislu, ostareli kauboj Džonson u romanu *Gradovi u ravni* je mesečar, to jest, on se doslovno kreće kroz snove. Nakon napuštanja ljudske ravni, zakoračuje se u druge svetove, a snovi, vizije i sećanja su odraz postojanja u obe ravni i njihova manifestacija.

San je, prema D. Lus, značajno sredstvo strukture, jer zajedno sa vizijama reflektuje i najavljuje izgled narativnog okvira¹⁹⁸ (Luce 2009: 62, 210). Roman *Nema zemlje za starce* počinje sećanjem, a završava se snom; *Put* počinje košmarom, a završava se za sina vizijom, a za oca snom. Za Džona Grejdija, u romanu *Svi ti lepi konji* prelazak u onostrano počinje od „drevnog puta koji se pred njim oblikovao u ružičastom i iskošenom svetlu kao san o prošlosti“ (APH, 5). Roman *Čuvar voćnjaka* takođe počinje košmarima, a završnicu romana *Gradovi u ravni* obeležio je višestruko zagonetan razgovor Bili Parhama sa lutalicom o snu unutar sna.

Reč je o književnoj estetici u čijim okvirima granica između stvarnosti i jave nikada nije ni izričito niti precizno postavljena. Kao što navodi N. Fraj, „san po sebi jeste sistem zagonetnih aluzija na život onog koji sanja i koji ga ne razume u potpunosti“ (2007: 129). Kao što zbog izostanka znakova interpunkcije u dijalozima nije odmah jasno ko govori, tako ni u opisima predela nije uvek očigledno da li se radi o realnosti ili o snoviđenju, o viziji ili o sećanju, posebno stoga promene perspektive ne podrazumevaju uvek promenu forme i stila. *Krvavi meridijan* je primer narativa u kome je beskrajne i praiskonske pustoši kroz koje se protagonisti probijaju teško razlikovati od snoviđenja i košmara. Prelaskom u ravan izvan ljudske, pojedinac se zatiče u prostoru koji je nalik snoviđenju, pa je sasvim očekivano da u takvom svetu san nije lako razlikovati od budnog stanja, jer se i budni „kreću kao snevači“ (S, 60). Vizije, sećanja i snoviđenja ne samo što se nadovezuju na nekonvencionalnu referentnost budnog stanja, već je najavljuju od uvodnih stranica, u veoma važnim trenucima i na prekretnicama, a u slučaju romana *Svi ti lepi konji*, i u samom naslovu, koji je preuzet od istoimene poznate uspavanke. U romanu *Tama najkrajnja* sa snom se porede kako živi – „ljudi su tamarali (...) kao trudbenici iz

¹⁹⁸ „The dream is a significant structuring device (...) dreams and visions, echo (or forecast) the imagery of the narrative frame.“

sna“ (OD, 139) – tako i mrtvi, kao u sceni u kojoj Kala Holm nailazi na tri obešena tela: „ti mrtvaci bez očiju izgledali su strano i nestvarno kao figure zalutale iz nekog sna“ (OD, 150). D. Lus za ovaj roman tvrdi da se „čitav (...) odigrava u predelima nalik snoviđenju“¹⁹⁹ (Luce 2009: 62), a Kala Holm je opisan kao „snevač koji se i sam obreo među sledbenicima“ (OD, 5). U romanu *Put*, otac vodi sina na javi, dok je u snovima sin taj koji vodi oca: „U snu iz koga se bio probudio lutali su pećinom u koju ga je dete uvelo za ruku“ (TR, 1).

Smena snoviđenja i budnog stanja nadovezuje se na temu cikličnosti života, koja je sastavni deo ove poetike: „Kao bliska paralela solarnom ciklusu svetla i tame ukazuje se imaginativni ciklus života na javi i u snu“ (Fraj 2007: 189). U romanu *Put*, takođe se kaže kako „stari snovi zadiru u svet jave“ (TR, 288). Protok vremena izmešten je u drugi plan i na javi i u snoviđenjima. Kid počinje svoje putovanje kao četrnaestogodišnjak, a završava ga nakon vremenskog skoka od 28 godina, to jest, sudija Holden ga ubija kada su mu četrdeset dve. Slično njemu, i Bili Parham u sedamdeset osmoj godini završava lutanja koja je počeo kao mladić. S obzirom na to u kojoj meri je pojedinac ideološki izdvojen od zajednice, sledstveno tome on je izdvojen i od načina na koji ta zajednica percipira i organizuje vreme. Poimanje vremena pojedinca zato se razlikuje od poimanja vremena u ljudskoj ravni.

2.4.1. Vizije, snovi i sećanja kao unutrašnji pejzaži i sredstvo karakterizacije

„ prava zemlja, pravo nebo, a ipak sve san... “ (APH, 130)

Kada poredi snove sa mitovima, N. Fraj tvrdi kako „u snovima postoji mitski element“ (2007: 129), tako da referentnost mitova i snova poseduje dodirne tačke u meri ne manjoj od referentnosti mita i narativa koji opisuju budno stanje:

Mit, otuda, ne samo da daje značenje ritualu i priču snu; on je poistovećivanje rituala i sna, u kome je ritual viđen kao san u kretanju. To ne bi bilo moguće ukoliko ne bi postojao neki činilac zajednički ritualu i snu, koji prvog čini društvenim izrazom drugog (...) Sve što ovde treba reći je da je ritual arhetipski aspekt mitosa, a san arhetipski aspekt dijanoje. (2007: 129)

¹⁹⁹ „... not only does the novel (OD) occur in a dreamscape.“

Vizije, sećanja i snoviđenja predstavljaju posredan uvid u psihologiju pojedinca, u njegove misli, odnosno dijanoju, to jest, moć rasuđivanja. Dž. Elis u svojim razmatranjima Makartijevih krajolika navodi kako je prostor u suštini ontološke prirode, dok su konkretni predeli i lokaliteti egzistencijalne prirode²⁰⁰ (2006: 17). Pomenuto Elisovo zapažanje postaje jasnije kada se uzme u obzir da bi njime, iz iste perspektive, podjednako ubedljivo bi opisan i pojedinac. Naime, čovek je, prema Makartiju, ontološka odrednica, dok je konkretan protagonista egzistencijalna. Samim tim, kao deo čovekove svesti, vizije, snovi i sećanja su za Makartija takođe vrsta ontološkog prostora. Predeli kroz koje se pojedinac kreće odraz su unutrašnjih pejzaža, stanja svesti i žudnji, oni su sredstvo karakterizacije, a vizije, snovi i sećanja predstavljaju mentalne krajolike, ekvivalent predelima i posredan uvid u svest protagonista u narativu u kome je čovekov ontološki status u prvom, a konkretni likovi u drugom planu. Prema Dž. Elis, snovi „otkrivaju deo motivacije protagonista, ali ne i kompletnu motivaciju, koju Makarti smešta izvan čak i nesvesnog znanja svojih likova“²⁰¹ (Ellis 2006: 5). Satrijeva psihološka stanja, posebno njegovi strahovi, nisu uvek prikazani direktno, kroz njegova razmišljanja, već češće indirektno, kroz njegove pijane košmare i vizije izazvane tifusnom groznicom ili napitkom koji je spremila vudu veštica Mother She:

Kada bi se s užasom probudio, oko kreveta su ga čekale čitave kongregacije nezvanih, protejske figure pogrbljene po mračnim ćoškovima sobe u bezbrojnim oblicima, majmunolike i demonolike, neopisivo veliki arahnoidi, a stvor nalik šišmišu spretno se klatio visoko u uglu tavanice odakle se čuo zveket njegovih zuba nalik zvončićima od kostiju. (S, 179)

Kao tek jedno od košmarnih svojstava budnog stanja, javljaju se podjednako nestvarni entiteti koji okružuju pustinjaka u *Krvavom meridijanu*: „sove (...), tarantule (...), crne udovice i škorpije, opaki pauci ptičari, gila gušteri crnih usta (...) smrtonosni za ljude“ (BM, 195-196). Kretanje snevača nije uvek lako odvojiti od putovanja budnog protagoniste, jer su fantazmagorični predeli na javi podjednako tajanstveni i strašni kao i u snovima, dok su vizije i sećanja istovremeno opipljivi kao stvarnost. Kao što smo videli, sličnost snova sa javom se tu ne završava.

²⁰⁰ „Place is ontological, space existential.“

²⁰¹ „They indicate a key part of character motivation, but not all of that motivation, much of which McCarthy places beyond even the unconscious knowledge of his characters.“

Kroz vizije se ispoljava i sukob sistema vrednosti pojedinca i ideologije koju napušta, ideologije ljudske ravni, a snovi i sećanja kao neka vrsta prostora predstavljaju i odraz marginalizovanosti i prostorne ograničenosti pojedinca, prepoznatljive u realnosti isto koliko i u košmarima. On je autsajder u obe stvarnosti i u vlastitoj svesti, kao što potvrđuje pismo koje Satriju stiže u snoviđenju: „Gospodine Satri (...) suprotno ponašanju kakvo dolikuje osobi vašeg statusa vi ste se vlastitom voljom obreli u svakakvim sumnjivim mestima u okrugu (...) u kojima ste protraćili nekoliko narednih godina u društvu secikesa, zločinaca, izopštenika, poltrona, nitkova“ (S, 551).

Vizije, snovi i sećanja takođe predstavljaju deo onostranog i jednu od manifestacija metafizičke ravni. One su jedan vid napuštanja čovekovog sveta, i sasvim u skladu s tim, naseljene su misterioznim entitetima. Trojica vesnika smrti u romanu *Tama najkrajnja*, ili kako ih naziva Dž. Elis, „tri mračne figure“²⁰² (2006: 63), nalikuju sudiji Holdenu jer i sami presuđuju; oni su takođe „prožeti redundantnošću sna“ (OD, 239), čak se i smeju kao u snu (OD, 242). Kao što san nije uvek lako razlikovati od jave, tako se i entiteti poreklom iz onostranog samo naizgled uklapaju u ljudsku ravan, pošto se i „u snovima često desi da najveća preterivanja deluju lišena moći da začude, a čak i najgrotesknija priviđenja izgledaju sasvim obično“ (CoP, 1029). Sudija Holden je deo Kidovih snova i vizija, kao što je san u zatvoru u San Dijegu, u kojima je podjednako nestvaran i ubedljiv kao i u pustošima u kojima ga Glentonova banda prvi put sreće: „U tom snu i narednim snovima posetio ga je sudija. Ko bi drugi došao?“ (BM, 280). U romanu *Gradovi u ravni*, Bili Parham saznaje da se u fantazmagoričnim prostorima izvan ljudske ravni mogu sresti i „ljudi iz snova koje nikada pre toga nije video ni u snovima niti izvan njih“ (CoP, 1016).

Saobrazno tome, ljudske prilike su i u romanu *Satri* na javi podjednako praiskonske i nestvarne kao i u košmarima, to jest, izgledaju kao čopori „iz kamenog doba koje je nàplavilo neko atavističko snoviđenje“ (S, 431). Iako u pravom smislu te reči nije ni glavni junak niti pripovedač, šerif Ed Tom Bel govori kroz sećanja. Slično njemu, Ben Telfer u drami *Zidar* takođe govori po sećanju. Dok pomenuta dvojica likova pripovedaju o onome što se već desilo, nasuprot njima, san Bendžaminove majke o smrti Vojnika (Soldier) u drami *Zidar* najavljuje tu smrt. Da se ovakvo zapažanje ne bi tumačilo pogrešno, treba napomenuti da najava nije isto što i

²⁰² „three dark figures“

predviđanje, jer snovi mogu biti odraz duševnog stanja i prisustva onostranog, ali ne i orijentir niti putokaz, kao što potvrđuje sagovornik Bili Parhama u romanu *Prelaz*: „Ako san može da predvidi budućnost onda može i da osujeti tu budućnost. Jer Bog nam neće dozvoliti da znamo šta nam se sprema. Nikom nije odao kakvi ga svetovi čekaju“ (TC, 721-722). Sećanja su podjednako nepouzdana kao i čovekova predstava o svetu koji ga okružuje, „ljudsko pamćenje je nesigurno, a prošlost koja je bila slabo se razlikuje od prošlosti koja nije“ (BM, 299). U romanu *Put* se kaže: „Zaboravljaš ono što želiš da zapamtiš a pamtiš ono što želiš da zaboraviš“ (TR, 10). Sećanja su varljiva i u slučaju šerifa Bela, koji od Elisa saznaje one detalje iz prošlosti koje je potisnuo, jer mu je od njih važnija njegova epizoda iz rata u Normandiji. Šerif je taj koji nema pravi kontakt sa istorijom mesta u kom živi, jer je istorija koja njega zaokuplja u Francuskoj, na ratištu sa kojeg se, po vlastitom mišljenju, neslavno povukao. U romanu *Put*, naivnost snova, vizija i sećanja stoji u najoštrijoj suprotnosti sa strahotama dezintegracije jedne stvarnosti: „noći, hiljade noći sanjanja snova iz detinje mašte, svetova obilja ili užasa kakvi su se mogli sanjati ali nikad ovaj kakav će biti“ (TR, 26). Posmatrano iz perspektive Dž. Elisa, „snovi kod Makartija ukazuju pre na zablude, verovanja i prolazne istine nego na veće istine“²⁰³ (Ellis 2006: 5). U trenucima u kojima je pojedinac suočen sa posebno naglašenim svirepostima, a naročito kada težina svih pustoši koje ga pritiskaju postane gotovo neizdržljiva, upravo tada maštanja i snovi o netaknutoj prirodi i uspomene na izgubljene ljubavi i srodnike postaju najupečatljiviji. Kontrast između dve stvarnosti u ovakvim slučajevima je izuzetno naglašen, jer posredno ukazuje ne samo na ljudsku nemoć, već i na činjenicu da se nepouzdanost čovekovog pripovedanja i te kako može objasniti njegovim pokušajima da rekonstruiše sve ono sa čijim gubitkom mu je teško da se pomiri. Povratiti izgubljeno kroz maštanja i snove je u kontinuitetu označeno kao nemoguće: „Na ovom svetu ima puno teških lekcija (...) kada nešto nestane, to je zauvek. Više se neće vratiti (...) svet u kojem se naše čežnje ostvaruju ne postoji“ (CoP, 870, 879). Kao što pojedinac istovremeno nastoji da se od prostornih ograničenja koja mu nameće društvo udalji koliko i da ih rekonstruiše, sećanja su takođe način da se pred ljudskim vrednostima naizmenično uzmiče i da im se sa nostalgijom vraća. Krda divljih konja kojima su ispunjena sanjarenja Džon Grejdi Kola upućuju na to da je reč prvenstveno o snovima o slobodi, dok se u sećanjima oca na mrtvu suprugu u romanu *Put* prepoznaje čežnja za bespovratno izgubljenom ljubavlju: „U snove mu ispod zelenog i lisnatog baldahina u pohode dođe njegova bleđa nevesta (...) ogrnuta haljinom od

²⁰³ „Dreams in McCarthy point more to delusions, beliefs, and provisional truths, more than to larger truths“

čipke a tamna joj kosa podignuta češljčićima od slonovače (...) od sedefa. Njen osmeh, spuštenu pogled“ (TR, 16). U epilogu romana *Gradovi u ravni*, Bili Parham sanja „svoju sestru, mrtvu već sedamdeset godina“, i kao i u prethodna dva primera, taj san takođe donosi samo „neizmernu tugu i neizmerni gubitak“ (CoP, 1010). Kada izgubi vučicu, on i nju sanja kako „trči kroz planine i pod zvezdama po vlažnoj travi“ (TC, 436), što je prizor koji ne može biti u oštrijoj suprotnosti sa načinom na koji su se događaji zaista odvijali; najstariji Telfer u snu doziva brata koji je poginuo na građevini. Dok je varljivost vizija nešto na čemu se u pripovedanju dosledno insistira, jedini aspekt snova koji se ne tretira kao neistinit jeste gubitak, koji se i u njima prepoznaje koliko i u realnosti: „Bio je nepoverljiv prema svemu tome. Govorio je da su pravi snovi za čoveka u opasnosti snovi o opasnosti a da je sve drugo zov klonuća i smrti“ (TR, 16). Ma koliko da je primamljivo, ono za čim se žudi nestaje za tren oka, čim snevač otvori oči: „A snovi tako bogati bojama. Kako bi drugačije smrt i dozivala? Buđenjem u hladnu zoru sve se namah pretvara u pepeo. Kao neke drevne freske posle vekova u grobnicama nenadano izložene svetlosti dana“ (TR, 20). Varljivost snova jednaka je varljivosti uspomena i fantazija. Za dečaka se kaže da „ima sopstvena maštanja“ (TR, 55), ali i da otac nema srca da ih suzbije. Otac u romanu *Put* svestan je koliko sećanja na izgubljeni svet mogu da budu opasna, zavodljiva i neprikladna u pustoši u kojoj se obreo, i zato podučava dečaka da im i on pristupa krajnje oprezno:

Kad tvoji snovi budu od nekog sveta što ga nikad nije bilo ili od nekog sveta što ga nikad neće biti i kad opet budeš srećan onda si već digao ruke. Razumeš li? A ti ne smeš da dignesh ruke. Neću ti to dozvoliti. (TR, 194)

Kraj romana *Put* obeležava vizija o pastrmkama, slika netaknute prirode koja je tu bila pre čoveka, i koja se nadovezuje na temu nedovoljnosti i prolaznosti čovekovog sveta. U romanu *Gradovi u ravni*, potpuno identičan smisao prepoznaje se u tome što se čovekova nesposobnost da sagleda drevni poredak prikazuje kroz nepouzdanost narativa, to jest, nepouzdanost čoveka kao pripovedača:

U ovoj priči ne valja to što nije istinita. Ljudi u glavi nose slike o tome kako će svet izgledati. Kakvi će oni biti u tom svetu. Svet za njih može postojati u mnogim oblicima ali jedan svet nikada neće postojati i to je onaj svet o kojem ljudi maštaju. (CoP, 878)

Iza ovako nepouzdanog poimanja stvarnosti krije se podjednako uzaludna želja da se ona potčini i uokviri ljudskim merilima. Međutim, kao što se to kaže u romanu *Gradovi u ravni*, snovi imaju vlastiti jezik, koji je stariji od govornog (CoP, 1026). U ovom kontekstu se na navedeni odlomak nadovezuje još jedan citat iz istog romana, koji ga ipak čini jasnijim i koji glasi: „Kada smo budni, naša želja da oblikujemo svet prema vlastitom nahođenju izaziva najrazličitije paradokse i teškoće (...) Ali u snovima smo deo jedne velike demokratije mogućeg i u njima smo pravi hodočasnici“ (CoP, 1029). Kada je čovekova percepcija stvarnosti osporena, kada se njegova sposobnost da svet vidi kakvim on uistinu jeste tako dosledno dovodi u pitanje, onda nije neočekivano da i pamćenje bude podjednako varljivo kao i prvobitni doživljaj. Vizije, snovi i sećanja takođe govore u prilog nepouzdanosti narativa, jer predstavljaju vid pripovedanja nad kojim snevač nema kontrolu iako potiču od njega, mada pojedinac čak češće uspeva da sagleda svet oko sebe u snovima nego na javi. Nema sumnje da se pojedinac u kontekstu ove nesposobnosti nimalo ne razlikuje od slepog čoveka, koji je čest protagonista u Makartijevim romanima. Već je bilo reči o tome da gubitak vida označava nestanak sveta, odvajanje od ljudske ravni i jednu vrstu bezdomnosti. Prelazak u onostrano kod slepog čoveka sa kojim Kala Holm razgovara ispoljava se gotovo identično kao i kod protagonista koji ljudsku ravan nisu napustili gubitkom vida:

Konačno je rekao da su mu snovi prvih godina života u tami bili živopisni mimo svih očekivanja i da je počeo da za njima žudi ali da su i snovi i sećanja izbledeli jedno za drugim sve dok ih više nije bilo. (TC, 603)

Slepilo počinje kao nesposobnost tumačenja, ono je posledica ograničenog gledanja na samo jednu, ljudsku ravan. Tako otac iz romana *Put* „posmatra priviđenja što polažu pravo na njega a koja ne može da vidi“ (TR, 25). Krhotine čovekovog sveta nisu pouzdan orijentir u tumačenju stvarnosti ni prema K. Volšu, koji tvrdi da „ostaci prošlosti – nadgrobni spomenici, lokaliteti, fotografije – ujedno i prizivaju prošlost i zamagljuju sećanje“²⁰⁴ (Walsh 2008: 38). Iako, na primer, fotografija Keneta Retnera u časnoj uniformi oficira ne može stajati u većoj suprotnosti jezivom utisku koji on ostavlja već prilikom prvog pojavljivanja, ona je ipak veoma važna uspomena za Džon Vesli Retnera, koji se oca seća kao žrtve ubistva, i na čiju ga sudbinu opominje majka: „Iz rama ukrašenog rezbarijama i pozlatom posmatrao ih je kapetan Kenet

²⁰⁴ „Artifacts of the past – gravestones, ruins, photographs – both evoke the past and obscure memory.“

Retner, putenog lica i naočit sa vojničkom kapom spuštenom do desne obrve, na epoletama dve prelomljene linije u vencu od svetlosti, vojnik, otac, duh“ (TOK, 66). Način na koji čovek doživljava stvarnost nepouzdan je ne samo kada se taj doživljaj opisuje rečima, već i fotografijama, kao u prethodnom odlomku, ili slikama, kao što je ona koju u romanu *Svi ti lepi konji* posmatra Džon Grejdi, koja predstavlja nepouzdan odraz stvarnosti u istoj meri u kojoj je to i Retnerova fotografija:

Na suprotnom zidu (...) stajala je uljana slika konjâ (...) precrtani su iz neke knjige. Ali ništa (...) se nije uklapalo, nikad uživo nije video takvog konja, a deda je digao pogled od tanjira u sliku kao da je nikad nije video, kazao da su to konji iz slikovnice, nastavio da jede. (APH, 16)

Isti motiv javlja se i u sceni susreta sa ljudožderom u romanu *Put*, koji je „imao tetovažu ptice na vratu koju je radio neko ko ima vrlo pogrešnu predstavu o tome kako one izgledaju“ (TR, 64). Kao što i tehnologija čovekovog sveta laže, podjednako lažan utisak ostavljaju fotografije i slike. U romanu *Satri*, i tetka istoimenog protagoniste, ali i proročnica Mother She tumače prošlost pregledajući albume sa starim fotografijama. Kada Satri ugleda fotografiju starice za koju mu Mother She kaže da je bila njena baka, on saznaje da je ona na fotografiji mrtva, tako da istorijski dokument može biti neistinit, a sećanje varljivo čak i u kontekstu krucijalnih razlika kao što je ona između života i smrti. Dž. Elis to naziva „nepoverenjem u narativ, u umetnost“²⁰⁵ (2006: 307). Tajanstveni sagovornik Bili Parhama iz završnice romana *Gradovi u ravni* takođe govori o nepouzdanosti pripovedanja: „Slika teži da unutar vlastite konfiguracije osvoji i zamrzne ono što to nikada nije ni posedovala“ (CoP, 1019). Tako, prema Makartiju, i čovek teži da, kao i slika, obuhvati nešto što mu nikada nije ni pripadalo. O varljivosti fotografije govori i Marta Mekavoj u sceni u kojoj je posećuje Čejfi, kada posmatra fotografiju Roberta: „Bolje je pouzdati se u pamćenje. Ponekad skoro da mogu sa njim da razgovaram. Više ne mogu da ga vidim. U sećanju. Vidim samo ovu staru sliku“ (TGS, 96). U pokušaju da pobjegne od uspomena, pojedinac neretko nastanjuje ne samo granicu svetova, već i granicu budnog stanja i snoviđenja, realnosti i sećanja, kao što Džon Vesli Retner razmišlja: „Niti je više mario da kaže šta se odigralo na javi, a šta u snu“ (TOK, 259). Otac iz romana *Put* ne baca ženinu fotografiju zato što odbacuje sećanje na nju. Predmeti iz novčanika stvar su

²⁰⁵ „distrust of narrative, of art“

prošlosti, a ljubav prema ženi, kao i ljubav prema sinu, u novim okolnostima poprimaju nova obličja, dok je stara potrebno odbaciti. Ljudskost kakvu ovaj protagonista poseduje uočljiva je u dva konteksta: jedan su sećanja na izgubljeni svet, a drugi je preživljavanje u novom. Za njega je ljudskost jedino što je preostalo i za šta se vredi boriti. Moralna superiornost ili bogolikost dečaka potiče otuda što on nema svet kojeg može da se seća, što se njegova ljudskost oslanja samo na moral koji mu je urođen (Spurgeon 2011: 17). Upravo u pogledu tog morala, razlika između Kida i neimenovanog dečaka iz romana *Put* ne može biti veća. Prelaskom u praiskonske prostore i pustoši, bivši život sažima se u sećanjima, uvek na drugačiji način.

2.5. Čovekov svet naspram metafizičke ravni

„Ovaj svet je krhak. Ono što sam odskora video je jače, istinitije.“ (TC, 603)

Prirodu podele prostora na ljudsku i metafizičku ravan potrebno je sagledati i iz perspektive oštrih i višestrukih kontrasta koji postoje između njihovih svojstava, načina na koji su opisani i entiteta koji ih nastanjuju. Ovakav pristup odabran je najpre zbog toga što Makarti najradije sučeljava prostore i protagoniste, a potom i zato jer se ovakvim postupkom dodatno rasvetljava onaj deo njihovih identitetiteta koji nije izravno prikazan. Nema sumnje da je reč o delima u kojima je sasvim prepoznatljivo paralelno prisustvo dve ravni, dva tipa prostora koji su gotovo u svim tačkama suprotni jedan drugom, i koji su različiti i po stepenu uočljivosti: prisustvo čovekovog sveta je nametljivo i upadljivo, a onostranog tek diskretno nagovešteno. Identitet pojedinca tako predstavlja kompleksnu celinu, jer se ne može posmatrati u kontekstu samo jedne, nedvosmisleno prisutne i sasvim konkretne stvarnosti, budući da ona u ovakvoj prozi ne postoji.

Jednoobrazan koliko i oni koji ga nastanjuju, čovekov svet opisan je kao „pustinja u kojoj su toliki mnogi poklekli (...) ogromna (...) ali takođe i potpuno prazna“ (BM, 298). U sceni u kojoj Kid i regrutni oficir u romanu *Krvavi meridijan* stižu u Behar, već se po nazivima vidi koliko je u tom svetu sve generičko i bezlično, pa tako oni prolaze kroz „Trgovačku ulicu“ i „Vojni trg“ (BM, 32). Kada Glentonovi lovci na skalpove ujašu najpre u Koralitos, a potom u Santa Kruz, dočekuju ih sledeći prizori:

„Dimnjaci topionice stajali su nanizani spram pepeljastog neba, a okruglaste vatre iz peći sijale su pod crnilom brda (...) Kuće su imale puškarnice i grudobrane, a vazduh je

bio pun arseničnih isparenja [...] grad Santa Kruz (...) prilično je propao spram svoje bivše veličine (...) a mnoge zgrade su bile puste i ruševne.“ (BM, 84-85, 200)

Isto važi i za Glentonovu pratnju, jer se „ni po čemu se za te pridošlice nije moglo zaključiti da znaju čak i za točak“ (BM, 211). Slično tome, grad Noksvil u romanu *Satri* podjednako je neobjašnjiv, jer „ne počiva ni na kakvoj poznatoj paradigmi“ (S, 4) i zagušen je „sivim nanosima bezimenog otpada“ (S, 7). U romanu *Dete božije*, propadanje čovekovog sveta prikazano je kroz opis deponija i „nasipa od đubreta“ (CoG, 26-27). Nimalo različit jeste i opis grada u koji dolazi Kala Holm:

Kada je stigao u Preston Flets grad je izgledao ne samo nenastanjen već potpuno napušten, kao da ga je pogodila i opustošila neka pošast (...) u centru (...) su ležali tragovi nekadašnje trgovine, fosilizovani u osušenom blatu (...) i pustolini pritisnutoj mesečinom i okovanoj u senke koje su se turobno razvlačile po prašini. (OD, 135)

U romanu *Put*, to je „svet u kojem se i korov pretvara u prah“ (TR, 4). Iako je stvarnost koju otac i sin u ovom delu napuštaju gotovo dezintegrisana, to ne bi trebalo da zavara, jer se poređenjem opisa krhotina čovekovog sveta u ovom delu i grada Noksvila i okolnih pustoši u romanima *Čuvar voćnjaka* i *Satri* ne otkrivaju gotovo nikakve razlike. Na samom početku romana *Satri*, ljudske naseobine opisane su kao „logori prokletih“ (S, 4) i „ukleta zemlja u mrtvoj alhemiji“ (S, 368). Opustošenost je fizička koliko i ideološka, a napuštanje ljudske ravni odvija se u etapama: ona je beznadežno birokratizovana, ideologije su porozne, religija je u ruševinama, a manjkavost i kratkotrajnost vidljivi su na svakom koraku. Prolaznost je jedno od primarnih obeležja ljudske ravni, a dobar primer za to je kafana *Zelena mušica* u romanu *Čuvar voćnjaka*, natrulo zdanje koje se ljuđa kao da će svakog trenutka da se sunovrati u ponor iznad kojeg je sagrađeno. Kada se to zaista i dogodi, ostaci kafane opisani su kao areološko nalazište, „kao neki nepojmljivi arheološki fenomen“ (TOK, 51), slično naseljima plemena Anasazi u romanu *Krvavi meridijan*, u kome se varljivost sveta koji nestaje uočava i u sceni u kojoj Kid i Spraul tumaraju od jedne do druge fatamorgane nakon pokolja koji su preživeli. Priroda guta čovekov svet, a pomenuta dvojica protagonista „gledali su kako površina jezera tamni, a obris grada nestaje u njoj“ (BM, 60-61).

Sliku ljudske ravni tako upotpunjuje sasvim primerena saobraznost ljudi koji je nastanjuju, a pojedinac i njegov unutrašnji život ogledaju se u prostoru čak i slučaju onih koji žive na granici svetova ili van civilizacije. Pustoš ne izostaje ni iz ljudskih naseobina koje se nalaze u divljini:

Uzvodno su u logoru našli ostatke zaprežnog karavana koji je pokosila kolera. Preživeli su hodali među podnevnim ognjišnim vatrama ili bezizražajno piljili u odrpane dragone što su izjahali iz vrbaka. Stvari su im bile razbacane po pesku, a bedna imovina umrlih stajala je odvojeno i čekala da je međusobno podele. U logoru je bio i veći broj Juma indijanaca. Muškarci su kosu podrezivali noževima ili ulepljivali u perike od blata, gegali su se s teškim toljagama što su im se klatile u rukama. I oni i žene imali su tetovirana lica, žene su bile gole izuzev sukanja od vrbove kore isečene na trake, mnoge su bile lepe, mnoge su nosile tragove sifilisa. (BM, 230)

N. Fraj u *Anatomiji kritike* piše o tome da „apokaliptičke slike odgovaraju mitskom modusu“ (2007: 178). U ovom kontekstu podjednako je značajno njegovo zapažanje o „apokaliptičkoj koncepciji ljudskog života“ (2007: 175), jer ono kao da je namenjeno opisu zajednice Crvena grana u romanu *Čuvar voćnjaka*, za čije stanovnike se kaže da žive u „propadanju sa kojim osećaju toliku srodnost“ (TOK, 11). Oba stanovišta izrazito su kompatibilna sa Makartijevom poetikom, u kojoj je čovekov svet apokaliptičan do krajnosti čak i bez doslovnih razaranja, i prezasićen konvencijama koje sputavaju pojedinca. U romanu *Put*, priroda i čovekov svet sjedinjeni su u uništenju u kome ih je teško razdvojiti, a čudni sneg najavljuje ne toliko nestanak jednog sveta koliko raspadanje stvarnosti. Priroda je u Makartijevim romanima odraz praiskona, večnosti i trajanja, dok je čovekov svet izrazito nepostojan, i stoga se užasi kakve čovek stvara ciklično smenjuju, iako su u suštini samo fragment prirode. Jedan od vidova u kojima se ova tema ispoljava jeste i nihilizam likova kao što je profesor u drami *Voz*: čovekova istina, moralna načela i verska ubeđenja su nepostojana čak i za njega samog, a posebno u poređenju sa ustrojstvom onostranog. Čovekova ograničenost i tamnovanje u ljudskoj ravni sprečavaju ga da spozna širu realnost i prirodu, a svet koji ga okružuje za njega je nedokučiv. Ljudsku ravan prožima praiskon koji je primetan na svakom koraku.

Kao i čovek, tako i njegove institucije donose bolesti, kasapljenja prirode i gubitak razuma. Ruševine crkava nastanjuju „crvenoglavi supovi“ (BM, 57), pastva u romanu *Dete božije* izleda beživotno, „kao lutke na koncu“ (CoG, 31), a okupljeni na aukciji Balardove kuće „kao figure od porculana“ (CoG, 9). Gregova fabrika tekstila u scenariju *Baštovanov sin* i brana u romanu *Put* (TR, 18-19) podjednako narušavaju prirodu, posebno stoga što posle scene sa branom sledi ona u kojoj se otac seća sokola koji slobodno leti, kao kontrast čovekovom svetu (TR, 19). Evo kako je opisana duševna bolnica u romanu *Satri*: „U ludnici su zidovi bazdili na prljavštinu i smrtonosne bolesti“ (S, 518), a pacijenti „su izgledali kao da su preživeli neki svet sa kojim se svi moraju suočiti pre ili kasnije“ (S, 518). Ludilo vlada i spoljnim svetom, jer medicinska sestra čita „jutarnje novine u kojima su vesti bile još luđe“ (S, 518). U drami *Zidar*, škola u koju ide Bendžaminov sestrić i imenjaka opisana je kao „centar dilovanja droge“ (TS, 27).

Da su čovek, njegov svet i lažno zajedništvo epicentar pustoši, prolaznosti i besmisla prepoznaje se najpre u jeziku kojim su opisani. Tako kamene „pompejske figure“ (TOK, 86) na reljefima zgrada u romanu *Čuvar voćnjaka* kao da najavljuju propast. U slučaju romana *Gradovi u ravni*, na opustošenost čovekovog sveta ukazuje se već u samom naslovu, koji je preuzet iz Biblije²⁰⁶. Ovakav naslov aludira ne samo na uništenje gradova, već i na vrstu ljudi koja ih nastanjuje²⁰⁷. Status koji čovek zauzima u širem poretku naslućuje se ne samo po potpunom besmislu komunikacije, kao u razgovoru grupe staraca u romanu *Čuvar voćnjaka*, već i po tome koliko je izgled saobrazan izražavanju:

Ljudi su se okupljali (...) govorili sporo (...) o potpuno beznačajnim stvarima (...) Zaogrnuti tamnim kaputima izgledali su kao lešinari, ispijenih i mršavih lica, kože suve i papirnate kao kod guštera (...) poput loše sklopljene lutke od kostiju na koje je neko okačio odeću u prašnjavim i prastarim slojevima, zglobova koji štrče kao isprani štapovi iz zgužvane mantije (...) bezubih vilica. (TOK, 122)

Kada jedan od njih primeti: „It ain't so much that as it is one thing'n another“²⁰⁸ (TOK, 123), besmisao takvog zapažanja postaje sveprisutan. Stanovnici ljudske ravni potpuno su identični uništenju sveta i u slučaju romana *Satri*, u kome je opis grada Noksvila sasvim u skladu

²⁰⁶ (Postanje, 19:29)

²⁰⁷ Naslov romana *Cities of the Plain* u sebi sadrži još jedno moguće značenje, iako sekundarno, koje glasi *Gradovi običnih, prostih ljudi*.

²⁰⁸ „Nije tol'ko to kol'ko nešto drugo il' treće.“

sa opisom njegovih žitelja: „(...) redovi istrošenih kamiona natovarenih robom (...) smrad seoskih proizvoda (...) trulež i raspadanje svuda (...) prezreni (...) besciljno tumaraju ulicama (...) prosjaci i mahnuti propovednici huškaju jedan izgubljeni svet puni neke ludačke energije nepoznate normalnima“ (S, 79). Ovakvim opisima prostori su objedinjeni u bezvremenosti, u kojoj su pustošenja ujedno i sadašnja i prošla i buduća, a ljudska ravan deluje podjednako porozno bez obzira na perspektivu iz koje je posmatrana. U čovekovom svetu, ljudskost se teško stiče i lako gubi, tako da su entiteti koji je nastanjuju sasvim očekivano prikazani odgovarajućim pripovednim sredstvima.

Po prljavim ulicama Noksvila tumaraju sablasni ostaci ljudskosti potpuno nalik opisu samog grada: „Među ljudima u kombinezonima i slepcima i bogaljima u kolicima ili sa štakama, vrećama brašna i hrane nabacanim na pločnik i prodavcima tričarija koji pružaju svoje neumorne ruke (...) smrad mesa koje se prži, oblak izmešanih mirisa“ (TOK, 88). Samim tim što je čovekov svet podjednako opustošen, kako doslovno tako i u prenosnom smislu, preživeli ove duhovne kataklizme ne razlikuju se od ostataka čovečanstva nakon razaranja prikazanih u romanu *Put*:

Bezverne ljuštore ljudi koje se teturaju niz nadvožnjake kao selice u sipljivoj zemlji. Krhkost svega konačno razotkrivena. Stara i večna pitanja razrešena ništavilom i noćnom tminom. Poslednji primerak odnosi sobom celu vrstu (...) Te zore ljudi sede na pločniku kao dopola spaljene žrtve i puše se u svojoj odeći. Kao neuspešne samoubice neke sekte. (TR, 27-28, 32)

Urušenost čovekovog sveta i sistema vrednosti ne uočava se samo u opisima prostora, već i u opisima protagonista koje pojedinac sreće, kao što je kotlokrpa u romanu *Tama najkrajnja*, koji i sam izgleda kao da je preživio smak sveta, i njemu po opisu gotovo identičan stranac iz romana *Put*:

Izgledao je isto tako spaljen kao i cela zemlja, odeće oprljene i crne. Jedno oko mu je bilo zatvoreno od opekotine a kosa mu je bila samo paperjasta perika od pepela na pocrneloj lobanji (...) Cipele su mu bile zavezane žicom i prekrivene katranom s puta i sedeo je tamo bez reči, zgrbljen u ritama (...) Spaljeni čovek se preturio na stranu i sa te daljine nije moglo ni da se vidi šta je. (TR, 50-51)

Gotovo identične su i „naduvene i smrdljive“ (S, 5) čovekolike spodobе iz romana *Satri*, čija se obličja „razlažu u ludilu“ (S, 97), u koje spada i Džimi Smit, čija „požutela koža visi sa ramena i grudi beskrvna i naborana toliko da deluje kao da je sav okrpļjen od komada krpa i mesa i povezan rašivenim šavovima“ (S, 25). Poslednji stepen uništenja tako sa sobom donosi gubitak ljudskog obličja sve do potpune neprepoznatljivosti, a pojedinac postaje neodređen i opustošen u istoj meri u kojoj su to i predeli kroz koje putuje.

2.5.1. Izostanak zajedništva

„*Mučenja, izdaje, gubici, patnje, boli, starenje, poniženja i odvratne neizlečive bolesti* (...) *U tome je istinsko bratstvo među ljudima.*“ (TSL, 138)

Čovekov svet poseduje dodirne tačke sa nestvarnim krajolicima metafizičke ravni najpre po tome što je pojedinac u njemu podjednako lišen odlika nacionalnog, potom što ponovo nije u centru pažnje, i konačno što i ljudska ravan ispoljava svojstva praiskona. U poetici kao što je Makartijeva – u kojoj je pojedinac *svako* – posebno važna sličnost dve ravni jeste to da se u obe dosledno uočava univerzalan i sveprisutan nedostatak zajedništva među ljudima. Čovek je na pojedinačnom nivou nesposoban da uspostavi vezu sa nastojanjima i osobenostima drugih ljudi. Tako Džon Grejdi Kol tek na kraju romana *Svi ti lepi konji* sagledava smisao sopstvenog života kroz živote drugih, što se vidi na primeru njegovog prepoznavanja Alehandrine tuge, Rolinsove patnje, fizičkog i duševnog bola njegovog oca i sopstvenog kajanja zbog ubistva čoveka koji je poslat da ga likvidira²⁰⁹ (Jackson 2010: 37). Kid puno rizikuje svaki put kada se odluči da pomogne nekom od članova Glentonove bande, ali sa njima nikada ne ostvaruje zajedništvo. Ovakva nesposobnost ne samo što nije manja kada je u pitanju kolektiv, već neuspeh tada postaje širi, a zajednica poprima odlike patološkog. Upravo je grupa ta koja eksplicitnije od pojedinca ukazuje na svu poroznost čovekovog sveta, a zajedništvo definitivno nije odlika ljudske vrste.

Jedino zajedništvo na koje ljudi mogu da pretenduju jeste zajedništvo u tami i neznanju. Zato je pojedinac *svako* i otpadnik od sveta u kome nema identiteta koji bi nasledio ili sa kojim bi se poistovetio. Dok on tek ponekad uspeva da ostvari sponu sa prirodom i onostranim entitetima, sa čovekovim svetom to mu nikada ne uspeva. Iako Makartijeva pretpostavljena

²⁰⁹ „Eventually, in *All the Pretty Horses*, John Grady sees the meaning of his life in the lives of others, as is shown in his acknowledgement of Alejandra’s sadness, Rawlins’s anguish, his father’s physical and emotional pain, and his remorse for killing his prospective assassin.“

mizoginija može biti predmet polemike, treba uzeti u obzir da u kontekstu zajedništva ženski protagonisti pokazuju podjednaku nesposobnost da ostvare zajedništvo kao i muški, mada se te dve nesposobnosti razlikuju po svojoj prirodi. Povrh toga, delovanje muškaraca, pogotovo muškaraca u grupama, nije prikazano sa manje negativnosti od pojedinačnih ženskih protagonista.

Otuđenost, svirepost i degradiranost ljudske zajednice vidljivi su na svakom koraku, bilo da je reč o kanibalima iz romana *Put*, državnim službenicima iz romana *Čuvar voćnjaka* ili zatucanim provincijskim linčerima koji gone Lestera Balarda u završnici romana *Dete božije*. Upravo se u ovom poslednjem romanu izostanak zajedništva prikazuje posebno brutalno, jer su čak i odnosi unutar porodica devalvirani do krajnosti. Lester Balard upravo se zbog svoje nesposobnosti da se uklopi u zajednicu okružuje telima mrtvih devojaka i plišanim igračkama koje je osvojio na vašaru, a čuvar otpada opisan je kao rodoskrvnik koji strancima podvodi svoje kćeri, na čiju ružnoću, prljavštinu i nevaspitanje pripovedač ne štedi reči. Zajednica je otrovana u svakom prostoru i vremenu jer je ljudska. U institucijama i simbolima čovekovog sveta prepoznaju se samo prolaznost i trulež: u zatvorima, bolnicama ili u hotelu koji gori u *Krvavom meridijanu*. Čovekov svet nije zajednica, već je, prema rečima profesora iz drame *Voz*, „kolonija moralno leproznih“ (TSL, 75), dakle mesto na kom se moralno oboleli raspadaju u izolaciji, kao telo starijeg Retnera u cisterni, ili kao gosti dve kafane, Zelena mušica u romanu *Čuvar voćnjaka* i Makanali Flets u romanu *Satri*. Brojni maloumnici, prostitutke, lažni proroci, prevaranti i čuvari otpada opisani su kao „skup prezrenih i beskrajnog siromaštva“ (S, 356), i kao centralni simbol propadanja oličenog u brojnim i raznovrsnim marginalcima koji se sreću na svakom koraku i čiji se status uz to uočava i u sasvim prigodnim imenima: Okeanski Žabac (Oceanfrog), Kosko (J-Bone), Slepí Ričard (Blind Richard), Veprova glava (Hoghead). Svojim postupcima, koliko i svojim okrnjenim identitetom, oni ukazuju na ideološku i svaku drugu poroznost čovekovog sveta.

Ideologija kojom je čovek objedinjen izvan ljudske ravni poprima obličje borbe za samoodržanje, koja se ispoljava na sasvim različite i često suprotstavljene načine. Svirepa borba za preživljavanje bez poštovanja ikakvih moralnih pravila, kakva je svojstvena kanibalima, vodi u gubitak ljudskosti. Naspram parova protagonista koje vežu porodica, prijateljstvo, a najviše borba za očuvanje identiteta i ljudskosti – kao u slučaju dečaka i njegovog oca u romanu *Put* ili

Bilija i Bojda Parhama u romanu *Prelaz* – stoje ljudsko zlo i antiteza svakom zajedništvu oličeni u grupama kao što su Glentonovi lovci na skalpove, koji su travestija zajedništva i crna parodija ljudskosti. Kanibali iz romana *Put* ujedinjeni su oko primitivnog zajedništva i obeleženi najnižim porivima, tako da su i u tom pogledu bliži životinjama, jer se, poput Glentonovih lovaca na skalpove, kreću i love „među kamenjem, ne znajući za vatru ili hleb ili drugarstvo ništa više nego čopor majmuna“ (BM, 135). Nedugo potom, „kod pustinjskog izvora sjahali su, napili se rame uz rame s konjima, uzjahali i nastavili dalje“ (BM, 139), a „noću su konje hranili iz vreća sa ljudskom hranom“ (BM 46), kao da se pretvaraju u životinje. Ovakvo približavanje čoveka i životinje ne znači da čovek poprima ona mistična ili plemenita svojstva prirode, već sasvim suprotno, ljudima su „prerijski vukovi toliko slični po svom gundanju, a ipak svi tako drugačiji i čudni“ (BM, 44). Svako poređenje sa vukovima upućuje na krvoločnost grabljivca i zajedništvo degradirano do nivoa čopora: „Noću su ih vukovi iz mračnih šuma (...) dozivali kao da su prijatelji“ (BM, 172). Glenton i njegova banda ne razlikuju se od vukova ni kada jedu presno meso sveže ubijene antilope koju su vukovi već načeli. Činjenica da je ovako konkretna i eksplicitna izvitoperenost zajedništva u romanu *Put* postavljena u kontekst skorog nestanka sveta ne bi trebalo da zbuni: Makarti nam pokazuje da između propasti Glentonove bande i hordi kanibala koji proždiru jedni druge nema razlike, jer gubitak ljudskosti u takvim razmerama naposljetku košta života svakoga ko je izneverio svoju vrstu i prirodni poredak. Upravo zato je prizor kanibalskog marširanja u oštroj suprotnosti sa vizijom o pastrmkama, kojom se roman *Put* završava. Do koje mere je zajednica zagađena pokazuje i scena u kojoj, u romanu *Nema zemlje za starce*, šerif Bel čita članak u novinama o bračnom paru serijskih ubica i nesposobnosti komšija da reaguju. Kada u istom romanu Vels napomene Mosu da su bili u istom ratu, Mos mu odgovara: „Šta to treba da znači? Da smo drugari?“ (NCOM, 135) i tako poriče zajedništvo sa Velsom. Uništenje, nasilje i nedostatak vrednosti stoje u srži zajednice ne samo na varljivoj slobodi, već i u zatočeništvu, kao što se vidi i po opisima zatvora Saltiljo u romanu *Svi ti lepi konji*:

Zatvor je bio puko obzidano seoce, a u njemu je neprestano kiptelo od trampe i razmene svake moguće robe, od radio-aparata i ćebadi, preko šibica i dugmadi, do klinova za cipele, i s tom trampom preplitala se i neprestana borba za status i položaj. U temelju svega toga (...) ležali su obespravljenost i nasilje (...) a svaki čovek cenjen je po jednom jedinom merilu, naime svojoj spremnosti da ubije. (APH, 179-180)

Kidov sukob sa Todvajnom i njegove brojne tuče već u uvodnom delu romana *Krvavi meridijan*, kao i beskrajni obračuni Džona Grejdija i Rolinsa u zatvoru Saltiljo, samo su neki od dokaza da u čovekovom svetu svi jesu cenjeni po „spremnosti da ubijaju“ (APH, 179-180), bilo da se radi o slobodi ili zatočeništvu, kao i da ta spremnost ne može biti u oštrijoj suprotnosti sa zajedništvom.

U osnovi izostanka zajedništva nalazi se pogrešno ustrojen sistem ljudskih vrednosti koje su u suprotnosti same sa sobom jer novac, moć, status i položaj u isto vreme predstavljaju i sredstvo samoodržanja ali i povod za obračune, a samim tim i izvor opasnosti. Kada na početku romana *Nema zemlje za starce* Luelin Mos odnosi vodu ranjenom čoveku, ta voda ima vrednost održanja života ali nije povod obračuna do smrti kao novac ili droga. Suočen sa gubitkom voljene osobe, neimenovani advokat iz scenarija *Pravni savetnik* razgovara sa predstavnikom jednog od centara moći, koji je označen jednostavno kao „šef“. U ovoj sceni ponovo se uočava kontrast između sistema vrednosti i njima srodnih vrsta gubitaka. Naime, „šef“ govori ovako: „Tuga prevazilazi svaku vrednost. Čovek je spreman da se odrekne čitavih nacija samo da sa srca ukloni teret tuge. A ipak tugom se ništa ne može kupiti“ (TCS, 148).

2.5.2. Nasilje

„*Nema života bez krvoprolića.*“²¹⁰ (Woodward, 1992)

Na osnovu literature napisane na temu nasilja u Makartijevim delima, stiče se utisak da nasilje, nimalo neočekivano, najčešće postaje predmet analize upravo jer je sveprisutno i eksplicitno. Ovakav utisak naravno nije bez osnova. Prema rečima V. Salivana (W. Sullivan), „uglavnom muškarci, ali ponekad i žene i deca su skalpirani, odsečenih glava, davljeni, nabijani na koplja i kočeeve, pečeni na suncu, obogaljeni i ostavljeni da pomru po pustinjama“²¹¹ (2000: 292). U najrazličitije užase i nepodopštine spadaju svetogrđa i blasfemije, nekrofilija, incesti i ubijanje novorođenčadi, opijanje, razvrat, telesna i duševna izopačenost i deformisanost, što je, prema mišljenju jednog broja stručnjaka, nepotrebno, previše eksplicitno i lišeno smisla: „Ono što najviše uznemirava u orgijama nasilja kojima je *Krvavi meridijan* posejan je to što one niti

²¹⁰ „There is no such thing as life without bloodshed.“

²¹¹ „mostly men, but sometimes women and children – are scalped, decapitated, asphyxiated, impaled, staked out to bake in the sun, mutilated and left to die in the desert.“

formiraju neki obrazac, niti razotkrivaju neku misteriju, niti služe bilo kakvoj pojmljivoj svrsi“²¹² (Shaviro 1999: 149). Ovakav stav iznosi i V. Bel, koji zbog eksplicitnosti nasilja u Makartijevim delima dolazi do zaključka da su ona sasvim lišena metafizike, da tu nema uočljivih načela niti osnovnih istina²¹³ (Bell 1983: 32). Količina nasilja očekivano može da navede i eksperte i čitaoce da posumnjaju kako u ovim romanima nema logike i duhovnosti. Ipak, da li je zaista tako? U nastavku rada ćemo pokušati da pružimo dokaze u prilog tvrdnji da je odgovor na ovo pitanje zapravo odričan, a da su utisci Šavira i Bela pogrešni.

Za razliku od nasilja u prirodi, između lovca i plena, nasilje koje čini čovek zaista deluje obesmišljeno ako se ne sagleda širi kontekst, u kome je ono elementarna nepogoda, sila prirode i sastavni deo krajolika, na koji čovek nema puno uticaja jer mu je i sâm podređen. Nasilje i zlo čoveka su sekundarni, pa tako Dž. Elis naziva članove Glentonove bande „zborom nižih grabljivaca“²¹⁴ (Ellis 2006: 173). U tom kontekstu, isti autor tvrdi kako bi nasilje pripisivano isključivo čoveku bilo hipobolično²¹⁵ (2006: 125), to jest, preoslabljeno, preumanjeno. Ovakav stav sasvim je u skladu sa činjenicom da posebno zastrašujuće nasilje ne sprovodi čovek, već onostrani entiteti kao što su Čigur, sudija Holden ili trojka iz romana *Tama najkrajnja*. Kada govori o nasilju u Makartijevim delima, Džon Kent ističe da se ono nužno mora smestiti u odgovarajući kontekst, pre svega kulturne tradicije, forme i sadržaja, jer bi u suprotnom i Ovidijeve *Metamorfoze* delovale kao zbir incesta, silovanja i degradacije (Cant 2013: 30).

Nasilje je u Makartijevim delima stalni saputnik pojedinca, ono predstavlja deo odrastanja neodvojiv od čoveka, a patnja je jedno od najstarijih ljudskih iskustava, neotuđivi i neizbežni deo života i stvarnosti. Na nasilju je zasnovan opstanak onih protagonista čiji izgled to nedvosmisleno i potvrđuje. Tako je i za Todvajna i za druge članove Glentonove bande već na prvi pogled jasno da im je postojanje zasnovano na nasilju, jer njihov izgled jasno govori umesto njih. Prvi put kada nasilje zamene za grabež i prevaru, kao u završnici romana, oni su istrebljeni. Kid ne započinje svoje putovanje, na primer, od dovitljivosti, već, nimalo slučajno, od „bezumnog nasilja“ (BM, 7) koje potiče od njega samog, iz njegove neofornjenosti, i koje se pokazuje kao nedovoljno da se formira ličnost, jer je sazrevanje oličeno prvenstveno u

²¹² „What is most disturbing about the orgies of violence that punctuate *Blood Meridian* is that they fail to constitute a pattern, to unveil a mystery or to serve any comprehensible purpose.“

²¹³ „This is McCarthy’s metaphysic: none, in effect; no first principles, no foundational truth.“

²¹⁴ „a conference of lesser predators.“

²¹⁵ „the violence is hypobolic, under thrown.“

pokušajima da se razumeju drugi. Nasilje je ujedno i inicijacija kojom se pojedinac upoznaje sa prirodom stvarnosti. Uz to, ono je i nužna posledica razrešavanja konflikta, i zato je nasilje dominantnija tema od bola. Konačno, u svetu u kome i ono najkrhkije zajedništvo među ljudima dosledno izostaje, nasilje je neka vrsta vezivnog tkiva koje spaja stanovnike ljudske ravni, što potvrđuje i sudija Holden u sceni u kojoj posećuje Kida u zatvoru: „Ono što zbližava ljude, kazao je, nije deljenje hleba nego deljenje neprijatelja. (...) Naše neprijateljstvo oblikovalo se i čekalo još pre nego što smo se ti i ja ikad sreli“ (BM, 278).

Iako nema sumnje da su opisi nasilja istinski zastrašujući, važno je napomenuti da Makartijev pojedinac ipak stoji kao njegov svedok pre nego kao direktni počinitelj. Tako za Kida u narativu ne pronalazimo direktne dokaze da učestvuje u pokoljima koje sprovodi Glentonova banda, kao što je to izravno slučaj sa njegovim saputnicima. Ređi su slučajevi u kojima pojedinac eksplicitno i brutalno preduzima nasilje, iako ga ono okružuje na svakom koraku. Tako dečak u romanu *Put* predstavlja posebno dobar primer nepristajanja na nasilje. Pozicioniranje pojedinca unutar nasilja slično je onome unutar prostora, jer on je putnik kroz nasilje čoveka i predela. Nasilje je stoga opisano stilom koji podjednako ističe njegovu svevremenost, kao što ističe i večnost pejzaža. Komanči koji donose pokolj odredu kapetana Vajta nisu slučajno odeveni u izmešane ostatke uniformi iz svih perioda istorije, jer rat i nasilje koje oni donose pripada svakom vremenu i nijednom posebno. Oni predstavljaju oličenje istorije ratovanja.

Sve do romana *Nema zemlje za starce*, nasilje je bilo sastavni deo pejzaža, u smislu da je bilo sasvim saobrazno pustošima kroz koje je pojedinac lutao i logično se nadovezivalo na njih. Međutim, od pomenutog romana nasilje vrebalo iz drugog plana, u krajolicima koji nekada izgledaju toliko pastoralno ili idilično da samim tim i nasilje u njima deluje neočekivano. Posebno dobar primer u ovom kontekstu predstavlja scenario *Pravni savetnik*, u kome je bezbrižnost viših slojeva, u kojoj uživaju neimenovani advokat i njegova verenica, prijatelji i poslovni saradnici, prožeta najgorim nemoralom i opisima teško zamislivog, čak nepojmljivog nasilja. Ovaj primer, sam po sebi, predstavlja još jedan dokaz da nasilje i te kako ima svoje mesto i smisao u Makartijevoj prozi, čak i onda kada nas njegova česta prenaplašenost navodi da pomislimo upravo suprotno.

Iako su pojedini među likovima pravo otelotvorenje nasilja, ono, naravno, postoji i izvan samih protagonista, u opisima predela. Krvoproliće je sastavni deo pejzaža već ispunjenih pustošima i masakrima, i prepoznaje se i među ostacima nestalih civilizacija, ali i u jezivim simbolima: Glentonova banda u pustinji pronalazi „sabor ljudskih glava (...) poređanih u krug“ (BM, 200) kao ciklus nasilja koji nema kraj. Slično tome, na početku romana *Nema zemlje za starce*, Luelin Mos nailazi na grupu automobila takođe poređanu u krug, posle obračuna. O nasilju kao odlici prostora odlično govori P. Mandik kada opisuje jednu od scena iz romana *Gradovi u ravni*:

slika mrtvog teleta koje je „bilo oglodano do kosti i čije su kosti bile razbacane svuda po tlu. Grudni koš je ležao na šljunku sa zaobljenim parošcima izokrenutim uvis kao neka velika biljka koja proždire meso, natmurena u ogoljenoj zori“. Kao da se želi reći da je priroda sama mesožder; bilo to direktno ili indirektno, svaki stvor prirodnog sveta hrani se mesom drugih i zauzvrat i sam biva proždran; čak se i biljke hrane đubrivom spravljenim od raspalog mesa.²¹⁶ (Mundik 2016: 202)

Džon Grejdi Kol u romanu *Svi ti lepi konji* takođe prepoznaje ovu nasilnu dimenziju prostora: „Zamišljao je bol sveta kao nekakvo bezoblično parazitsko biće koje traži toplotu ljudskih duša kako bi se u njima razvijalo“ (APH: 254).

Povrh toga, reč je o nasilju koje je eksplicitno, jer je i to jedan od načina da se naruši žanrovska svedenost. Varljiva domaća idila šerifa Bela u romanu *Nema zemlje za starce*, ili kaubojski raj na zemlji u romanu *Svi ti lepi konji*, uzdrmani su i razgrađivani upravo sukobima i nasiljem. Eksplicitnost nasilja ne može da zaseni činjenicu da je ono podjednako alegorično i mitsko kao i sam narativ, da je košmarno koliko i krajolici kojima se pojedinac kreće u vizijama i snoviđenjima. U pripovedanju čiji je cilj da se istakne nepouzdanost narativa koji potiče od čoveka, nasilje i smrt su, slično prostoru, najpostojaniji i najistinitiji deo tog pripovedanja, i u njima pronalazimo najmanje opsene. Nasilje je prošlo koliko i buduće, pa se tako *Pravni savetnik*

²¹⁶ „An image of a dead calf that had 'been eaten to the bones and the bones had been dragged out over the ground. The ribcage lay with its curved tines upturned on the gravel plain like some great carnivorous plant brooding in the barren dawn.' The idea seems to be that nature itself is carnivorous; whether directly or indirectly, all the creatures of the natural world devour the flesh of others and are in turn devoured; even plants feed on the fertiliser created by decaying flesh.“

završava najavom da „verovatno ne možemo ni da zamislimo pokolj koji će uslediti“²¹⁷ (TCS, 184). U narativu u kome je, naročito površnim čitanjem, lako pomešati romantizovane vizije junaka prošlih vremena i njihovih vrednosti, nasilje je još jedan od načina da se u celosti razbije svaka iluzija o romantizovanju narativa, a svaka žalost za izgubljenim vrednostima unapred liši bilo kakvog prizvuka sentimentalnosti.

Nasilje je i jedna vrsta inicijacije, ali ne u smislu kakav se očekuje od žanrovskog ili mitskog narativa. Umesto da pojedinac postane vičan veštinama koje bi ga jasno odvojile od saputnika i protivnika, on se u nasilje uvodi kao u sastavni i neotuđivi deo stvarnosti čiji će deo biti sve do same smrti, koja je neretko i sama posledica nasilja.

2.5.3. Narušavanje ideala lovca

Civilizacija, kao aspekt ljudske ravni i sistema vrednosti, narušava poredak u prirodi jer mu je po svom ustrojstvu sasvim suprotna. Na početku romana *Svi ti lepi konji*, u sceni u kojoj Džon Grejdi Kol razgovara sa ocem, otac ovako govori o običnim ljudima: „Sveto pismo kaže kako će krotki naslediti zemlju i to je verovatno tačno (...) uopšte nisam siguran da je to (...) dobro“²¹⁸ (APH, 14). U okvirima Makartijeve ekspresivnosti reč *krotki* ima sasvim negativan prizvuk. Običnost stanovnika ljudske ravni je važna tema, jer je prisutna u većini Makartijevih dela. Obični ljudi naizmenično ispoljavaju ili apsolutnu bespomoćnost ili nepojmljivu svirepost prema drugim ljudima i životinjama, zbog čega se insistira na tome da je posredi „druga vrsta“ (TCS, 58), to jest, da su u pitanju „pravednici čiji su gresi skriveni“ (TGS, 69). U romanu *Dete božije*, jedan od neimenovanih pripovedača prepričava slučaj u kome Trantam (Trantham) pokazuje neobjašnjivu svirepost kada odlučuje da založi vatru ispod para neposlušnih volova koji su odbili da vuku kola (CoG, 34-35). Dok se na obodima ljudske ravni nalazi pojedinac kao neka vrsta delatnika, u samoj srži čovekovog sveta žive nedelatnici, pasivni ljudi prema kojima se narativ odnosi sa dozom podozrenja, jer oni „ne prezaju ni od čega“ (TCS, 114). Jedan od načina da se ukaže na prirodu „druge vrste“ jeste i da se analizira razlika koja postoji između običnog čoveka i lovca, odnosno, da se posmatra način na koji je ova vrsta izneverila ideal lovca i svega

²¹⁷ „... the slaughter to come is probably beyond our imagining.“

²¹⁸ „The Good Book says that the meek shall inherit the earth (...) I’m a long way from being convinced that it’s all that a good thing.“

što on predstavlja. U zavisnosti od načina na koji izneveri ideal lovca, čovek se može pretvoriti ili u lovinu, to jest, lak plen, ili pak u istrebljivača.

U romanu *Čuvar voćnjaka*, pominje se „lov“ na nerca, koga Džon Vesli Retner hvata zamkom od metala, koja se zabada u telo životinje kao što se žičana ograda iz prologa zabada u drvo. U istom romanu, vlasti plaćaju za ubijanje sokolova, koji se smatraju štetočinama i koji se spaljuju u pećima. U romanu *Satri*, Džin Herougejt lovi slepe miševe za novac jer se priroda uništava pod patronatom države. Isti motiv ponavlja se i na primeru svirepog lovca na kornjače i posebno zastrašujućeg opisa načina na koji on puškom raznosi glave ovih životinja u paramparčad²¹⁹. Herougejt po izlasku iz zatvora sreće dva riblja kasapina, između čijih ruku masnih od krvi drhti jedan šaran (S, 109). Ideal lovca narušen je sa obe strane: kao što plen ima svoju suprotnost u vidu bespomoćne stoke koju proždiru vuci, tako u *Krvavom meridijanu* kao suprotnost lovcu stoje strvoderi, koji ne love već „komadaju rasporene antilope na podu zaprege lovačkim noževima i sekiricama, smejući se i sekući u kaljuzi od usirene krvi, što je bio ogavan prizor“ (BM, 43). U romanu *Tama najkrajnja*, lovac na zmije hvali se pred Kalom Holmom kako je umeo da ubije i obogalji na desetine gusaka po jednim pucnjem iz sačmare (OD, 128). U ovakvom svetu duboko su poniženi i životinja i sve što ona predstavlja. U romanu *Čuvar voćnjaka*, panter se od oličenja lovca pretvara u prosjaka kada dolazi do vrata Ounbijeve stračare gonjen glađu i nastanjuje se u poljskom klozetu; vuk je iz čovekovog sveta prognan i fizički, istrebljivanjem je potisnut na marginu, koju kontroliše čovek. Odnos čovekovog sveta i prirode u romanu *Prelaz* prikazan je kroz kontrast: iz divljine i onostranog pomalja se bezdomni vuk u ulozi lovca, a ljudsku destruktivnost oličavaju ostareli traper Ekols i oronula koliba kao skladište otrova i travestija ideala lovca. Čovek ne lovi vukove već ih istrebljuje, u čemu nema rituala niti odlika drevnog poretka. S tim u vezi je i scena iz romana *Gradovi u ravni* u kojoj ostareli kauboj Džonson priča Džon Grejdi Kolu o otrovanim vukovima čija su tela prebačena preko žice. Ova životinja, je kao simbol lovca, ubijena strihninom kojim je otrovan mamac i čijim posredstvom je čovek ponovo prikazan kao antiteza idealu lovca. U toj istoj sceni je kao kontrast sa pomenutim opisom postavljeno sećanje na nepregledna jata gusaka kojima je trebalo više od sat vremena da prelete, što neodoljivo podseća motiv prirode nezagađene ljudskim prisustvom u viziji o pastrmkama u romanu *Put*. Međutim, ono što vuk predstavlja, prema Džonsonu, oduvek je

²¹⁹ „Kuršum (...) je razneo čitavu kornjačinu lobanju u oblaku kostiju i delova mozga.“ (S, 142)

postojalo, tako da se vuk kao simbol ne može otrovati (CoP, 870). Kao i cisterna sa pesticidima, Ekolsova koliba je još jedan simbol čovekovog sveta, koji narušava prirodni poredak:

Svuda tamne tečnosti u teglama. Osušene iznutrice. Jetre, žučne kese, bubrezi. Unutrašnji organi zveri koja sanja o ljudima i koja je stotinu hiljada godina ili više jurila sanjajući snove. Mala prostorija je usled svetlosti među teglama po kojima je popadao pokrov od prašine i hemičarskog stakla ličila na neku čudnu baziliku posvećenu zanatu koji je uskoro trebalo da nestane (...) baš kao i zver kojoj je dugovao svoje postojanje. (TC, 323)

Kada se ljudska ravan u romanu *Prelaz* posmatra iz perspektive vučice, vidimo da je ona suočena sa tim da poredak u toj ravni direktno ugrožava njenu ulogu lovca, jer je ljudski svet lišen divljači, to je svet u kojem se umesto plena nalazi i uzgaja stoka. Zato se u ovom romanu za vukove kaže da bez milosti kolju tupe krave:

Njeni preci lovili su kamile (...) na ovom tlu. Većina divljači bila je istrebljena u nepovrat. Šume su skoro potpuno posečene da bi se hranili kotlovi strugara i jame rudnika. Ovdašnji vukovi lovili su stoku od pamtiveka ali za njih je neznanje ovih sadašnjih krava bilo potpuna zagonetka. Sve su one znale samo da muču i krvare i posrću preko planinskih pašnjaka na svojim nezgrapnim nogama dok su se u pometnji batrgale preko ograda i ričući vukle za sobom stubove i žicu. Stočari su govorili da vukovi prema stoci pokazuju svirepost kakvu nisu ispoljavali prema plenu iz divljine. Kao da su krave budile u njima neki gnev. Kao da su bili uvređeni narušavanjem starog poretka. Starih ceremonija. Starih protokola. (TC, 331)

Zato Čigur ubija Bila Virika pneumatskim pištoljem za goveda umesto da ga progoni kao što bi to lovac radio, kao što lovi Luelina Mosa, jer „kad se kaže divljač ne misle svi na isto“ (NCOM, 64). Način na koji Čigur istrebljuje sve koji nisu dorasli da pariraju njegovom statusu lovca sasvim prigodno je sažet u sceni u kojoj Belov zamenik Torbert opisuje svoju posetu klanici: „Imali su jednog udarača sa macolom i goveda su terali kroz uzan prolaz jedno po jedno, a ovaj je macolom udarao goveda što jače po glavi kako su nailazila. I to je radio ceo dan“ (NCOM, 91).

Međutim, u ljude koji nisu svesni šire slike sveta spadaju ne samo Bil Virik, već i vlasnik pumpe u Šefildu, kome Čigur pruža priliku da se spasi. Slično je i sa Karlom Džin, jer je i ona u istoj ravni u kojoj su i vlasnik pumpe i Bil Virik: u drugom delu romana, kada odlazi u Odesu, ona neodoljivo podseća upravo na vlastitu majku, kao osobu u koju bi se neumitno pretvorila da je Čigur nije pronašao. Zato joj Čigur i kaže: „Ljudska staza života retko se menja i još ređe se naglo promeni. A tvoja staza bila je vidljiva od samog početka“ (NCOM, 223). Čigur je ubija upravo nakon što je sahranila majku, što pokazuje da se Karla Džin time svrstava u isti rang kao i vlasnik pumpe, koji je takođe bacao novčić, ali je imao sreće da preživi. Šta je podstaklo Čigura da primora vlasnika pumpe na bacanje novčića? Upravo to što je vlasnik pokušao sa njim da proćaska o vremenskim prilikama, da ga uvuče u banalnost ljudske ravni, kojoj entiteti poput Čigura ne pripadaju. Zato taj pokušaj umalo biva kažnjen smrću. Pored toga što su opisani kao stado, „ljudi veruju da uglavnom znaju šta žele ali uglavnom nemaju pojma“ (NCOM, 78). Kada Elis prepričava Belu razloge zbog kojih je postao zamenik šerifa, on kaže: „nisam znao šta bih drugo mogao da radim (...) isto kao i čuvanje stoke“ (NCOM, 231). Kao što vučica u romanu *Prelaz* prelaskom u čovekov svet istrebljuje stoku koju niko ne čuva, tako i Čigur najpre ubija čuvara tog sveta, Lamarovog zamenika Haskinsa, a potom i Bila Virika, koji je upravo taj koga treba čuvati kao kravu. Potom, kada u idiličnoj sceni Bel večera sa Loretom, jasno se nagoveštava da mu nesposobni sugrađani nisu dosađivali glupostima:

„Telefon nije zazvonio.

Skinula si slušalicu?

Nisam, reče ona.

Možda je negde pukla žica.

Ona se osmehnu. To je zbog snega. Kad počne sneg, ljudi se primire i počnu da razmišljaju.

Bel potvrdi glavom. U tom slučaju voleo bih mećavu.“ (NCOM, 117)

Udarac koji ovaj roman zadaje svetu običnih ljudi veoma je snažan. Karla Džin i vlasnik benzinske pumpe su odraz nesposobnosti običnog čoveka da zaštiti sebe i druge. Sa jedne strane, čoveka obeležavaju nasilje i kanibalizam, a sa druge tupoumnost krava i Bil Virik. U ljudskoj

stvarnosti – umesto divljači ili slobodnih stada konja i bizona – obitavaju „krave koje tupo pilje“ (APH, 32) i ljudi koji su „kao marva neka“ (TR, 19). Dve prostitutke u romanu *Čuvar voćnjaka* sklanjaju se pred farovima Silderovog automobila „kao krave“ (TOK, 18). Najpre zato što joj društvo prave dva geparda, a potom i zbog imena i tetovaža koje nosi, Malkina je u delu *Pravni savetnik* predstavljena kao mačka, što zauzvrat njen plen čini glodarima, miševima i pacovima. Dobar primer predstavlja i scena u kojoj šerif Bel razgovara sa adolescentom koji je svedok Čigurove saobraćajne nesreće, kada šerif primećuje kako je „na prednjem delu patika pisalo, ružičastim flomasterom, Leva i Desna“ (NCOM, 251). Kao neka buduća verzija Bila Virika i pripadnik prezrenog i nesposobnog polusveta osuđenog na mirovanje, ovaj maloletnik ne zna gde mu je levo a gde desno. U stvarnosti lovca, u drevnom poretku čovekova uloga bila je daleko mističnija i dublja od nesposobnih farmera i doseljenika u koje se pretvorio, marginalaca koji kopne u siromaštvu kao Satri ili neandertalcu sličnog Lestera Balarda. Iako nema puno sličnosti sa svojim vršnjacima iz romana *Nema zemlje za starce*, Džefri (Jeffrey) iz drame *Zidar* posredno ukazuje na opadanje moralnih vrednosti kod omladine u sceni u kojoj Bendžamin trči za njim da bi saznao šta mu je sa sestrićem. U slučaju Džimija Blevinsa, pomenuti prezir odražava se višestruko. Reč je o protagonistu koji će biti predmet analize iz perspektive redefinisanja vesterna, dok se ovde posmatra kao obezličeni pripadnik ljudske ravni. Upravo u tom svetlu tumačićemo i scenu u kojoj sveštenikova žena kaže Džon Grejdi Kolu kako „ima mnogo Džimija Blevinsa na svetu (...) Stižu nam i preko okeana (...)“ (APH, 292). Kada se uzme u obzir koliko sličnosti vezuje Blevinsa za druge likove čija je svrha identična, kao što je, na primer, gore pomenuti adolescent, onda je to isto kao da je rekla da takvih nesposobnih budala ima na pretek.

Na suprotnom kraju od običnih ljudi nalazi se Luelin Mos, uklješten između dva suprotstavljena principa, šerifa Bela i Čigura. On je atipičan na više načina i u celosti, počev od uvodne scene pa do smrti, koja nije ni prikazana. Kada ga Bel vidi mrtvog, za njega kaže: „Ličio je na ustreljenog odmetnika“ (NCOM, 206). Mosovo odmetništvo treba shvatiti uslovno: Mos razbija ustaljene dihotomije dobra i zla, jer objedinjuje osobine i junaka i anti-heroja: niti je pasivan niti je nevin. Veran je Karli Džin, ali je tretira grubo i ne odaje joj svoje planove; ne bori se samo za novac, ali ga i ne štedi. Već od prve scene, on je lovac koji istrajava u borbi protiv sila uništenja, i ta su nastojanja prikazana kao važnija od trenutka u kome ga smrt stiže. Kada zatiče scenu obračuna, Mos traži poslednjeg čoveka, onog kod kojeg je novac, ali u prenosnom smislu, upravo je on taj poslednji čovek. On je taj kamen koji se kotrlja, i stoga se na njemu ne

hvata mahovina²²⁰. Mos umire kao što je i živeo, uvek u pokretu, sasvim različito od tromih malograđana, kojima su u opštem poretku sveta namenjeni samo ravnodušnost i nagoveštaji prezira. Motiv poslednjeg čoveka direktno je vezan za razlike u načelima između pojedinca i pasivnih predstavnika ljudske ravni. U romanu *Put*, starac postavlja pitanje: „Po čemu bi znao da si poslednji čovek na zemlji?“ (TR, 173). Bel prema Mosu ne iskazuje ništa osim neke vrste uzdržanog poštovanja i zaštitništva. U sceni u kojoj šerif staje da bi sklonio mrtvog jastreba sa puta, aluzija na Mosa je gotovo izvesna: „Vozio je skoro 90 na sat (...) kad primeti mrtvog jastreba na putu (...) Podiže ga za jedno krilo i donese ga do jarka pored puta i spusti u travu (...) Bel nije hteo da ga kamioni gaze i razmazuju po asfaltu“ (NCOM, 37). Čigur čini upravo suprotno od šerifa kada puca u pticu koju nije u stanju ni da prepozna. On je promaši, što je nagoveštaj da neće on ubiti Luelina, već neko drugi. Uz Luelinov lik pominje se jedna uvek ista ptica: „Nad klisurom se pojavi jastreb“ (NCOM, 29). Reč je o simbolizmu vezanom za životinje, gde se Mos ima status slobodnog agensa i lovca, a Bil Virik je bespomoćan plen. U slučaju Mosa, razgradnja obrazaca vesterna veoma je izražena. Kao što Čigur ne uspeva da ubije Mosa, tako ni Bel ne uspeva da ga spase, već samo da ga skloni, baš kao što u gore navedenom primeru sklanja jastreba. Sukob Mosa sa Čigurom predstavlja odraz sukobljavanja sa ništavilom.

2.5.4. Uništavanje prirode

„Ne kvarite ni zemlje, ni mora ni drveta.“ (Otkrivenje, 7:3)

U prologu romana *Satri*, pominje se „nekadašnje more“ (S, 3), vodena površina koja je prethodila čoveku i njegovom trošnom i prolaznom svetu kao tek jedan od nagoveštaja da je prostor u kojem se čovek nalazi stariji od njega i da je čovek tu samo privremeno. Gotovo identičan primer postoji i u romanu *Gradovi u ravni*, u kome se kaže da je „ova pustinja oko nas nekada bila veliko more“ (CoP, 1032). Posebno je upečatljiv opis prirode u sceni u kojoj se Satri otiskuje na put u divljinu koja deluje sasvim nadmoćno u odnosu na čoveka.

Uprkos tome što nije u stanju da pojmi stvarnost koja počinje izvan njegovog sveta, čovek je i te kako sposoban da naruši poredak u prirodi, i u tom smislu on jeste sila od uticaja. Na početku romana *Nema zemlje za starce*, Luelin Mos zatiče poprište okončanog revolveraškog obračuna. Tela ubijenih i vozila puna droge poređana su skoro u krug, kao da upućuju na

²²⁰ Kao što glasi izreka koja sadrži i njegovo prezime: A rolling stone gathers no moss.

neprekidan ciklus ljudske pohlepe, koja kontinuirano zagađuje i ugrožava prirodni poredak. Nije priroda ta koja se nameće, već čovekov svet širenjem dospeva u sukob sa prirodom.

Pomeranje granice između poznatog i nepoznatog, kakvu predstavlja *frontier*, jeste uništavanje prirode. Primer razaranja prirode je voćnjak u romanu *Čuvar voćnjaka*, a cisterna sa pesticidima koja se u njemu nalazi predstavlja posebno moćan simbol u tom pogledu:

(...) drveće je bilo počupano iz korena i čak ni korov tu nije rastao. Golet (...) mračne jame iz kojih je drveće bilo pokidano zjapile su (...) kao krateri na mesecu. Na obodima ove lunarne scene stajala je cisterna kao velika srebrna ikona, debela i drska i zlokobna. Velika kupola uzdizala se ponosito u svojoj ogromnosti, kao da je starija od samog tla, od stenja, kao da ih je sve sama rasejala i sada nadgleda rezultate vlastitog rada, sijajući čisto i hladno i spremno za večni prezir. (TOK, 98)

Kao i Ekolsova koliba, i cisterna je neka vrsta nakazne bazilike, koju su ljudske ruke podigle u počast uništenju. Još jedan smisao ovog motiva otkriva nam D. Lus kada tvrdi sledeće: „Voćnjak je bio oličenje plodne saradnje čoveka i prirode (...) Kao pastoralna slika, idiličnost voćnjaka vezana je za stari san čovečanstva o povratku u rajsku baštu, utočište od rada, istorije, promena i smrti“²²¹ (Luce 2009: 34). Ovoga puta Makarti kontrastira sliku voćnjaka sa onim što bi on, kao što je D. Lus dobro приметila, trebalo da oličava. Sasvim nalik cisterni, kamion za otpadne materije u scenariju *Pravni savetnik* skriva ne samo drogu, kao neku vrstu otrova, već i telo nepoznatog čoveka ostavljenog da se raspada u fekalijama, baš kao što se telo Keneta Retnera raspada u pesticidima. Dok moderniji svet kauboja opisan u romanu *Gradovi u ravni* popušta pred naletima naftnih bušotina i poligona za testiranje atomskih bombi, u delima koja se bave ranijim periodom to su strugare i kolonije bolesnih, pa tako Kid „radi u pilani, radi u karantinu za difteriju“ (BM, 9). U drami *Voz*, tehnologija je zloslutna koliko i zvuk voza, koji u ovoj drami dopire iz pozadine, koji dolazi u sumrak, kao što mu i ime kaže, i koji najavljuje uništenje; u romanu *Svi ti lepi konji*, voz reže prirodu u osvit dana: „probija se (...) sa istoka (...) raspusni (...) voz (...) urla u daljini“ (APH, 3-4), dok u romanu *Put od voza* ostaju samo olupine (TR, 184). U romanu *Satri*, voz donosi uništenje u priči koju istoimeni protagonista sluša od

²²¹ „It (the orchard) was an emblem of the fruitful collaboration between man and nature (...) As a pastoral image, the orchard's edenic connotations link it to humanity's old dream of the return to the garden, sanctuary from labor, history, change, and death.“

jednog starca, i u kojoj voz u plamenu osvetljava noćne pejzaže²²². Nad čovekovim svetom nadvija se „utvara mehaničke proliferacije i sveprisutne truleži“ (S, 256), a ljudske tvorevine narušavaju prirodu jer se prožimaju sa njom, kao u slučaju ograde koja je urasla u drvo u prologu romana *Čuvar voćnjaka*. U romanu *Put*, to je prikazano kroz još jednu u nizu kontrasta između opisa nuklearnog holokausta sa vizijom pastrmki kao oličenja netaknute prirode, u poređenju sa kojom je čovekov svet, modifikovan tehnologijom, „jalov, nem, bezbožan“ (TR, 2). Priroda je bezgranično zagađena čovekovim delovanjem i njegovim neodrživim vrednostima. Na kontrast prirodnog i neprirodnog ukazuje nam i Dž. Elis u analizi romana *Čuvar voćnjaka*, za koji kaže da „detaljno preispituje fundamentalni konflikt između pejzaža i metala, između prirodnih predela transformisanih u neprirodne predele, kao i između prirodnih i neprirodnih načina na koje su sputani oni protagonisti koji nameravaju da nekuda pobegnu“²²³ (2006: 51). Čovekov svet je zasnovan na ideološkoj i prostornoj ekspanziji, koja sa sobom donosi istrebljivanje. Bili Parham u romanu *Gradovi u ravni sreće Troja* (Troy), koji mu priča jezivu priču o tome kako mu je prednji trap automobila bio gotovo potpuno prekriven izmrvljenim kostima i krvlju zečeva koje je gazio na putu. Tema uništavanja prirode ponavlja se i u sceni ubijanja šarana u romanu *Satri*, vukova u romanu *Prelaz* i spaljivanja zmija koga se otac seća u romanu *Put*:

Gleda kako pijukom i budakom otvoriše stenovitu padinu i kako svetlost dana pade na veliko klupko zmija (...) Bile su se zbile tamo da im bude toplije. Mračne zmijske cevi počеше da se tromo kreću na hladnoj oštroj svetlosti. Poput drobi neke ogromne zveri izložene svetlu dana. Radnici su ih polili benzinom i žive ih spalili (...) Zmije su gorele i jezivo se upredale (...) u plamenu (...) Nemušte ne daju od sebe ni vriska bola i ljudi ih i sami bez glasa gledaju kako gore i uvijaju se i crne i rastadoše se bez glasa u zimskom sumraku svaki sa svojim mislima i odoše kućama na večeru. (TR, 192)

2.5.5. Spona između pojedinca, prirode i životinje

Delima ljudskih ruku osporava se trajnost, osim u nekoliko retkih izuzetaka, u koje spada i obrada kamena. Drugim rečima, jedan deo čovekovog sveta jeste izvan prolaznosti, čak večan, kao, na primer, kameno pojilo iz romana *Nema zemlje za starce* ili znanje o gradnji iz drame

²²² „... taj voz u plamenu jurio je uz tu planinu (...) a vatra je osvetljavala sneg i drveće i noć.“ (S, 221)

²²³ „... the novel (*The Orchard Keeper*) is deeply concerned with a fundamental conflict between landscape and metal, between natural spaces transformed into unnatural spaces, and between the natural and unnatural constraint of characters bent on escape...“

Zidar. Ljudskost, čovečnost i plemenitost duše imaju svoje mesto u ravnima izvan ljudske. Iako čovekov svet nije podređen prirodi niti je predstavljen kao manje važan, čovek nije taj koji definiše niti utiče na ustrojstvo sveta koji ga okružuje. Upravo zato što je na granici svetova, pojedinac u sebi objedinjuje osobine ljudske ravni i onostranog kroz neosporno srodstvo sa entitetima koji nastanjuju prostore izvan čovekovog. Iako čovekov svet i priroda poseduju dodirne tačke, ove dve ravni podjednako oštro su izdvojene i u stvarnosti koliko i u sećanjima, snovima i vizijama. Bizoni čije kosti sakuplja Elrod u završnici *Krvavog meridijana* mogu se uporediti sa vizijom o pastrmkama iz romana *Put*, jer u istoj meri predstavljaju stanovnike jednog iščezlog sveta. Čoveka i životinju spaja alegoričnost, a postavljanje pojedinca na granicu je sredstvo karakterizacije, jer on ispoljava osobenosti oba sveta i poprima ponešto od odlika stvorenja koja taj svet nastanjuju kada zakorači u ravan izvan ljudske. Džon Grejdi Kol je vezan za konje: „mislio je (...) na otvorena prostranstva, na (...) divlje konje (...) koji nikada nisu videli čoveka kako pešači, koji nisu znali ništa ni o njemu ni o njegovom životu, a u čijim će dušama ipak obitavati zauvek“ (APH, 116). Ovaj protagonista i njegov konj na kraju romana *Svi ti lepi konji* odlaze u zalazak sunca i skoro da se stapaju u jedan entitet: „Uvideo je da diše u istom ritmu kao i konj kao da neki deo konja postoji u njemu i diše, a onda je utonuo u neki još dublji dosluh za koji nije imao čak ni ime“ (APH, 263). Životinja simbolizuje sponu koja protagonistu neosporno vezuje za slobodu i prirodu. Na isti način je i Artur Ounbi vezan za ženku pantera koja mu dolazi do vrata, slično zajedništvu Bili Parhama i vučice. Iako priroda nije ravnodušna prema padu Artura Ounbija²²⁴ (Ellis 2006: 3), čovekov svet jeste. Dok ga predstavnici ljudske ravni proteruju na margine i zatvaraju u ludnicu, Ounbi je sa prirodom u očiglednom skladu:

Vetar zamre a šumu progutaše tama i tišina čiji je jedva čujan puls remetilo samo dobovanje kapi kiše koje su u pravilnom ritmu padale sa grana. Sa vlatima trave u ustima starac se uspravi i pogleda oko sebe osluškujući isposnički blago pojanje te magije koja je u mraku zazivala prirodu proseći je kao nevestu. (TOK, 195)

U apsolutnoj gorčini kojom je natopljena atmosfera romana *Put*, jedine dve scene koje se zbog okolnosti u kojima se roman odigrava tek uslovno rečeno mogu označiti kao idilične – a da se pritom ne dešavaju u snovima i vizijama već u stvarnosti – upravo su scene koje ukazuju na sponu sa prirodom: scena kupanja u vodopadu i scena branja pečuraka.

²²⁴ „Still, the narrative refuses to describe Ownby’s surroundings as indifferent to his fall.“

Još jedan motiv koji u Makartijevim delima ukazuje na povezanost čoveka i prirode jeste motiv voćnjaka ili bašte i čuvara voćnjaka. Artur Ounbi je čuvar voćnjaka, čije propadanje nije u stanju da spreči. Patrik Mekavoj je kao baštovan zapravo varijacija ovog motiva, on održava jedinu krhku sponu koja industrijalizovani svet vezuje za prirodu. Gubitak ove sponu u romanu *Put* prikazan je kroz opise opustošenih farmi, ali je posebno zanimljivo da se i u ovom romanu javljaju cisterne i zapušteni jabučar. Čuvar voćnjaka predstavljen je kao neka vrsta prevaziđenog autsajdera koga tehnološki napredak potiskuje prema statusu gubitnika, iako je jedan od retkih koji u kontinuitetu nastoji da po svaku cenu održi sponu između prirode i čovekovog sveta.

Kid u *Krvavom Meridijanu* počinje život kao „bajkovita zver“ (BM, 8), a Bili Parham na početku romana *Prelaz* i sam hoda četvoronoške kao vuk da bi neopaženo mogao da posmatra čopor ovih životinja (TC, 310). Bili Parham i vučica su takođe primer zajedništva čoveka i životinje, što se posebno dobro vidi u sceni u kojoj Bili proba krv vučice i pomisli kako se njen ukus ne razlikuje od ukusa njegove krvi (TC, 434). U sceni u kojoj se vučica bori sa psima, mladi don za Parhama kaže da je „bio skoro u istoj situaciji kao i vuk“ (TC, 428). Vuk i kauboj kakav je Bili Parham nestaju iz sveta čoveka i prelaze u domen legende i nestvarnog. Vukovi su u romanu *Prelaz* spona pojedinca sa prirodom, dok su u prvom delu *Granične trilogije* to konji. Kao što je Džon Grejdi Kol vešt u kroćenju konja, tako isto i Bili Parham uspeva da ostvari povezanost sa vukom koji očigledno ne pripada svetu čoveka, a kontakt sa ovom životinjom označava ulazak u ravan izvan ljudske. Da se podsetimo, Luelin Mos poredi se sa jastrebom. Sa životinjama se poredi i predstavnici onostranog, kao, na primer, Čigur, koji hramajući nestaje iz priče, gotovo na isti način kao i ranjeni pas koji na početku odlazi sa poprišta oružanog obračuna. Kanibal koga otac i sin sreću u romanu *Put* ima oči kao životinja (TR, 64). Mada zajedništvo postoji kod životinja, njega nema kod čoveka: „među ljudima ne postoji takvo zajedništvo kao među konjima“ (APH, 109). Ipak, pojedinac je sposoban da ostvari zajedništvo sa životinjom ako je reč o protagonistu koji bi da napusti ideologiju ljudske ravni. On ne uči toliko od čovekovog sveta, već radije od njega samo beži, a uči u divljini, neretko od životinja. Na nivou kolektiva, čovek razara prirodu, čiji je deo, iako je ona tu bila pre njega, što je uočljivo na entitetima u kojima je oličena. Kada ostareli kauboj Džonson u romanu *Gradovi u ravni* priča Džon Grejdi Kolu i Bili Parhamu o vucima koji leže ubijeni i prebačeni preko ograde, on kaže: „To što oni jesu oduvek je postojalo“ (CoP, 870). Ovo ne treba tumačiti kao inferiornost čoveka

u odnosu na životinju, jer čovek ima vizije, snove i sećanja, ali bilo kakva superiornost čoveka nad prirodom, čiji je sastavni deo, u ovoj poetici biva dosledno osporavana.

Čovekova nastojanja da svet tumači u kontekstu u kojem on zauzima centralno mesto su antropocentrična, dok prethodno navedeni opisi nedvosmisleno ukazuju na to da je Makartijeva poetika usmerena upravo ka osporavanju antropocentrizma. Prema K. Volšu, jedna od tema kojoj se Makarti uvek iznova vraća jeste ljudska prolaznost i irelevantnost, kako pojedinca tako i kao vrste²²⁵ (Walsh 2009: 261). Ovakav Makartijev stav primećuje i V. Bel kada iznosi tvrdnju kako je opšti poredak ravnodušan prema čoveku, koji je u tom poretku sasvim nebitan²²⁶ (Bell 1988: 10). Gotovo identično zapažanje iznosi i Dž. Elis kada navodi kako predeli kojima se pojedinac kreće u Makartijevim romanima uopšte nisu svesni da čovek postoji²²⁷ (Ellis 2006: 2). Mada čovek ima svoje mesto u svetu, uskraćen mu je položaj na vrhu hijerarhije – umesto toga, čovek je opisan kao tek jedan, manje bitan segment šire stvarnosti kojoj pripada, koja poseduje svoje ontološko utemeljenje nezavisno od toga da li je čovek u stanju da je tumači ili, što je najčešće slučaj, nije. Makartijevi protagonisti podjednako su prepušteni sami sebi kako „pod suncem što ne mari za njih“ (TR, 225) tako i u „nenastanjenoj noći“ (OD, 60).

3. Stilska obeležja

„Prizovi uobličjenja (...) istkaj obrede od zraka samoga i duni da ožive.“ (TR, 76)

Kao što Bendžamin Telfer na početku drame *Zidar* saznaje da mehanizam ponekad treba rasklopiti da bi se videlo kako je napravljen – „možda naučiš kako se prave satovi ako uzmeš jedan i rastaviš ga“ (TS, 26) – tako će na sličan način i u ovom odeljku rada biti izdvojeni postupci kojima su dramatisovane slike pripovedne stvarnosti, ali i najvažniji stilski elementi i osobenosti pojedinca i prostora. Identitet pojedinca i prostora potrebno je sagledati i sa aspekta narativnih metoda. Povrh toga, da bi se dao odgovor na pitanje šta čini identitet pojedinca i prostora u ovako složenoj prozi, potrebno je uporedo ukazati i na ono što ga ne čini. Ključne nekonvencionalnosti biće razmatrane u njihovoj međusobnoj povezanosti, jer se time formira koherentna slika. Stoga su za težište odabrane upravo raznorodne atipičnosti forme i

²²⁵ „One of the recurrent themes throughout McCarthy’s work is of our impermanence and irrelevance as individuals and as species.“

²²⁶ „the irrelevance of the human in the impersonal scheme of things.“

²²⁷ „landscape is oblivious to human existence.“

preispitivanja žanrova i kulturnih i istorijskih obrazaca, pre svega zato što se direktno odnose i na narativnu strukturu i na tematske celine od kojih se Makartijeva poetika sastoji. Dejvid Regan za Makartija kaže da „razvija strukturalne i tematske veze kroz paralele, kontraste i detaljno razrađivanje radije nego kroz druge, konvencionalnije postupke“²²⁸ (Ragan 1999: 20). Podrobnija analiza neumitno potvrđuje da među uobičajenim orijetirima koji nam stoje na raspolaganju nema onih koji bi u kontinuitetu bili od prevelike koristi, jer žanrovske premise, obeležja književnih vrsta, regularnost forme ili predvidljivosti narativnih tehnika umesto odgovora nude samo nova preispitivanja. K. Volš za Makartijev stil kaže da „njegov tematski i stilski raspon predstavlja izazov za naše sposobnosti tumačenja, kao i za naše poglede i saznanja o svetu“²²⁹ (Walsh 2009: 43). Zaista, reč je o kompleksnosti koja je najvećim delom inspirisana upravo nedovoljnostima čovekovih pogleda na stvarnost i saznanja o njoj, a samim tim i manjkavostima protagoniste kao pripovedača. Mesto čoveka u širem poretku stvarnosti odražava se u stilu pripovedanja. Prema istom autoru, „Makartijevi narativi uvek nas podsete na prazninu koja nas sve očekuje (...) koja svodi ljudsko obličje na samo jedan vid materije“²³⁰ (Walsh 2009: 71). Upravo zbog toga potrebno je osvrnuti se na postupke koje je Makarti odabrao da bi dao uobličjenje svojim idejama, ali i odgovoriti na pitanja šta se njima redefiniše, kako se to postiže i koliko se često takvi postupci primenjuju.

3.1 Neodređenost forme

Kompleksnost i neodređenost forme delom potiču i iz Makartijeve tendencije da kombinuje raznorodne i naizgled nespojive elemente književnih rodova i vrsta. Roman i drama poseduju pravilnosti u koje se u datom kontekstu ne treba previše uzdati, jer Makarti ih narušava čak i u onim delima kojima je status romana ili drame teže osporiti, i to ne samo u pogledu forme. *Zidar* je drama koja je, po svemu sudeći, namenjena pre čitanju nego izvođenju. E. Arnold navodi kako je ova drama kombinacija „narativne fikcije, filma i pozorišta“ (2000: 145). Delo *Voz* pisac je već u podnaslovu nazvao „dramom u formi romana“ a Dž. Kent isto delo

²²⁸ „... the writer develops structural and thematic connections through parallels, contrasts and elaborations, rather than through more conventional devices.“

²²⁹ „... whose (McCarthy’s) thematic and stylistic range challenges our interpretive abilities, our ways of knowing and seeing the world.“

²³⁰ „McCarthy’s narratives always remind us of the void that awaits us all (...) it relegates the human form to one more piece of matter.“

opisuje kao spoj mimezisa i alegorije²³¹ (2013: 258). Prolog romana *Satri* otvara rečenica: „Zavesa se diže nad Zapadnim svetom“, dakle reč je o uvodu kojim kao da se najavljuje pozorišna predstava. Povrh toga, romani *Dete božije* i *Čuvar voćnjaka* podeljeni su, prvi na tri a drugi na četiri odvojene celine, koje kao da su činovi u drami pre nego poglavlja u romanu. Treba uzeti u obzir i to da su *Baštovanov sin*, *Pravni savetnik*, *Zidar*, *Voz* i roman *Nema zemlje za starce* prvobitno bili napisani kao filmski scenariji, što je još jedan faktor koji doprinosi atipičnosti forme, u kojoj slika predstavlja dominantno sredstvo pripovedanja. Makartijev pripovedni stil donekle jeste scenaristički, to jest, postupci protagonista neretko se čitaju kao scenario za film. Filmičnost se primećuje i u drugim aspektima. Dž. Kent za Makartijev stil tvrdi da je fotorealističan²³² (Cant 2013: 163), a Ričard Pirs (Richard Pearce), reditelj filmske adaptacije dela *Baštovanov sin*, za istoimeni scenario tvrdi da je nesumnjivo reč o najfilmičnijem Makartijevom delu, ali ne u konvencionalnom smislu te reči²³³ (Pearce 2015: vii). Prema Pirsu, Makarti se nije opredelio za, kako on kaže, „lakši“, put romana, niti je sebi dozvolio umetničku slobodu da ulazi u um svojih likova, već je umesto toga ponudio skoro potpunu nespoznatljivost protagonista i tema, koju u isto vreme veoma temeljno istražuje u svojim delima²³⁴ (Pearce 2015: vii-viii). Prema podacima koje iznosi E. Arnold, Makartijev roman *Gradovi u ravni* takođe je u prvoj verziji bio scenario za film (2000: 149). Makarti je to lično izjavio u intervjuu Ričardu Vudvardu: „Reč je o delu [*Gradovi u ravni*] koje u stvari predstavlja prvi deo trilogije; treći deo je postojao preko deset godina kao scenario za film“²³⁵ (Woodward, 1992). Književnost i film u načelu razdvaja to što predstavljaju različite vrste ekspresivnosti. Dok nam se u filmu najpre prikazuje slika koju onda popunjavamo značenjem, to jest, pripovedanje se vrši vizuelnim sredstvima, u književnosti prvo uočavamo opis, na osnovu koga potom formiramo sliku. Međutim, forma Makartijevih romana nalazi se pod uticajem narativne strategije i estetike filma, a pripovedni prostor je po svojoj prirodi izrazito vizuelan, zbog čega se narativ ovih romana sastoji od filmskih koliko i od književnih elemenata. Zajednička osobina koja povezuje sva dela ovog pisca jeste vizuelni identitet i filmičnost koja iz njega nužno proizlazi, tako da narativnost

²³¹ „*The Sunset Limited* is a hybrid of mimesis and allegory.“

²³² „McCarty’s photorealistic style.“

²³³ „It was easily the most cinematic, but not in the conventional sense of the term.“

²³⁴ „... not taking the easy, ‘novelistic’ route. By never presuming the author’s license to enter the mind of his protagonist, McCarthy had been able to insure the almost complete inscrutability of his subject and subject matter, while at the same time thoroughly investigating it.“

²³⁵ „The book (*Cities of the Plain*) is, in fact, the first volume of a trilogy; the third part has existed for more than ten years as a screenplay.“

ne mora biti isključivo književna, pogotovo što film i književnost kao semiotičke sisteme povezuju i određene sličnosti. Kada se uporedi sa drugim umetnostima, u književnosti je lakše pružiti uvid u psihologiju protagoniste, pogotovo kada se uporedi sa vizuelnim umetnostima, koje tom uvidu pristupaju posredno. Iako izostanak uvida u unutrašnji život pojedinca kod Makartija ima sasvim drugačiju osnovu, objašnjenu u ovom radu, taj izostanak je, svejedno, još jedna stavka koja njegov umetnički izraz približava esteticu filma. Bliskost između filmskog i književnog pripovedanja postoji i u vesternu, koji Makarti preispituje u svojim delima. S tim u vezi, uzore za Makartijevu prozu ne treba tražiti isključivo u književnosti, već i na filmu. Ovako dominantno prisustvo vizuelnih elemenata predstavlja još jedan razlog zbog kojeg analiza identiteta protagonista ne može bez analize prostora. Dž. Elis takođe navodi da je Makarti „pisac izrazito vizuelnog opredeljenja“²³⁶ (Ellis 2006: 54). U svojoj analizi uticaja filmske umetnosti na roman *Krvavi meridijan*, S. Fraj zapaža najpre da Makarti koristi kinematografsku estetiku indirektno, posebno kada opisuje masakr Juma isključivo vizuelnim sredstvima, a potom i da ovu scenu kinematografskom čini ne samo njen izrazito vizuelni sadržaj, već precizno kombinovanje odmerenog izražavanja, vizuelnih efekata širokog kadra, fokusiranog portretisanja i upotrebe boje i svetla²³⁷ (Frye 2013: 113). Fraj sasvim primereno odbija da donese konačni sud o filmičnosti Makartijeve proze, posebno u onim manje važnim aspektima, ali zato nedvosmisleno izražava svoj stav po pitanju učinka koji je jedan ovakav postupak imao za cilj: „Bilo da je uticaj kinematografske tehnike posredan ili ne, njena svrha (...) je da dodatno istakne (...) utisak realističnosti nasilja, ne putem objektivnog realizma već posredstvom subjektivno postavljene estetske transformacije, kojom se postiže dublji, snažniji i potresniji doživljaj stvarnosti“²³⁸ (Frye 2013: 113).

Neodređenost forme potiče i od neospornog prisustva kombinacije obeležja vesterna, bildungsromana i avanturističke pripovesti. Ako se bilo koji segment ili arhetip nacionalne kulture prvobitno pojavio najpre u vesternu, to ne znači da on, kao neotuđivi deo jednog pogleda na svet, neće poprimiti uobličenje i u drugim vidovima umetničkog stvaralaštva koji u okviru

²³⁶ „McCarthy (...) is significantly a visual writer.“

²³⁷ „... an indirect use of a cinematic aesthetic can be seen (...) McCarthy describes the Yuma massacre almost entirely in visual terms (...) What marks this scene as cinematic is not the simple use of visual images, it is the precise combination of verbal pacing, interspersed wide-angle visuals, focused facial images, and the use of color and light.“

²³⁸ „Whether the influence of cinematic technique is direct or indirect, the purpose (...) is to heighten (...) the sense of reality of violence, not through an objective realism but by a subjectively rendered aesthetic transformation that captures a deeper, more compelling, and more disturbing sense of the real.“

date kulture nastaju. Kao što Granična trilogija, a potom i romani *Krvavi meridijan* i *Nema zemlje za starce*, nisu vestern iako sadrže elemente vesterna, tako ona nisu ni avanturističke pripovesti u pravom smislu te reči, iako ispoljavaju pojedine relevantne tekovine ove književne vrste. Ovde treba imati na umu i činjenicu da avanturistička pripovest u teorijskom pogledu predstavlja termin o čijim se brojnim značenjima može diskutovati, pogotovo jer su se i njena forma i njena tematika menjale kroz istoriju. Ipak, prisustvo određenih elemenata avanturističke pripovesti u Makartijevim delima podjednako je važno i rečito koliko i izostanak nekih drugih. Tako na primer avanturistička pripovest poseduje složen zaplet sa obiljem njemu podređenih epizoda koje radnju čine kompleksnijom, dok je kod Makartija zaplet sveden na minimum, a radnja je u drugom planu. Nasuprot tome, konfrontacija sistema vrednosti pojedinca i sveta iz kojeg se on otiskuje na put – posebno u kontekstu porodičnih odnosa – zajednička su odlika i avanturističke pripovesti i Makartijevog pripovedanja, kao što je to slučaj i sa motivima koji su direktno vezani za nekad jasnu, a nekad tek nagoveštenu podeljenost na dve stvarnosti, ljudsku i metafizičku. Nortrop Fraj definisao je strukturu avanturističke pripovesti na sledeći način: „Potpuni oblik avanturističke pripovesti očigledno je uspešna potraga, a tako zaokružena forma ima tri osnovne faze: fazu opasnog putovanja (...) ključnu borbu koja je obično neka vrsta bitke, u kojoj junak ili njegov protivnik ili obojica moraju da stradaju; i uznošenje heroja“ (2007: 222). Iako je Makarti svoje romane podelio na celine, ovakva podela nije izvršena sa istim ciljem kao u avanturističkoj pripovesti. Makartijevska naracija najvećim delom sastoji se od putovanja koje jeste opasno, dok ključna borba i uznošenje heroja izostaju.

Prema načinu na koji su prikazani prostor i pojedinac, uočavaju se sličnosti sa mitskim narativom, kome je forma takođe delimično prilagođena. Ipak, dok mitovi poseduju naglašenu fabulu, kod Makartijevih mitova to nije slučaj. Priča poprima odlike mita jer, kao i mit, i ona predstavlja način interpretacije sveta i vid saznanja. Makarti, kao neka vrsta mitotvorca, piše u formi koju nije uvek lako definisati i koja je često najbliža romanu, pa samim tim i roman koji se tematski približava mitu nužno poseduje složeniju formu. Kao što je protagonist, posebno one naglašeno alegorične, teško sagledati iz ravni žanrovskih, ali i drugih konvencija, tako bi i Makartijeve romane bilo posebno teško pratiti ako bi se insistiralo na strogo mimetičkom stilu pripovedanja ili ustaljenoj podeli na poglavlja. Da ponovimo, roman *Dete božije* podeljen je na tri celine označene rimskim brojevima. Slično tome, u romanu *Čuvar voćnjaka* postoje četiri dela bez čvršće međusobne veze. Drugim rečima, nema sumnje da su među razlozima zbog kojih ova

poetika toliko pleni i oni strukturalne prirode, posebno što pripovedanje nije linearno, ne može se opisati nizom konkretnih događaja i nije vezano za jednog, centralnog protagonistu. Osobnost izbora tema kao što su prelazak pojedinca u ravan izvan ljudske i sistem vrednosti kojim se upravlja, kao i sukobi koji iz pomenutog proizlaze iziskuje donekle alternativan pristup. Drugim rečima, sugestivnost stila – koji za temu ima večne istine, kao što su prisustvo i pomanjkanje ljudskosti i borba za njeno očuvanje – vezana je najpre za kompoziciju, jer je i ritam pripovedanja podjednako sugestivan i pun aliteracija. Gubitak ljudskosti na primeru polusveta prikazanog u romanu *Satri*, a posebno u slučaju opisa kanibala u romanu *Put*, nalazi se na ivici grotesknog.

Linda Hačn tvrdi da je „roman i referencijalno upisivanje i imaginativan pronalazak sveta“ (1996: 242). Ipak, dok jedna ovakva tvrdnja sadrži i premisu o pouzdanosti narativa, upravo je preispitivanje pouzdanosti narativa jedna od najvažnijih tema Makartijeve poetike, s tim da se ono u ovom kontekstu navodi kao jedan od faktora koji utiču na nedorečenost forme. Sasvim nesvakidašnja referentnost, pre svega, nije antropocentrična, i na nju se nadovezuje još neobičnija tipologija protagonista. U tom kontekstu, D. Regan nas podseća na „Makartijev indirektni metod ukazivanja na značenje“²³⁹ (Ragan 1999: 17). Čitaocu se kontinuirano daje do znanja kako jezik koji čovek koristi da bi opisao jedinu stvarnost koju je sposoban da doživi nije dovoljan da bi se spoznao drevniji poredak. Nedovoljnost jezika stoji u direktnoj vezi sa formom, koja postaje neprepoznatljiva zbog toga što se jezik i perspektive protagonista dovode u pitanje u istoj meri u kojoj i sugestivnost i datost žanrova i književnih vrsta.

Reč je o izražajnosti koja nije tipizirana: pojedinac je obuhvaćen arhetipovima, mitologizacijom i demitologizacijom, alegorijama i čestim promenama perspektiva u narativu sa jakim vizuelnim obeležjima, u kome tempo pripovedanja ne ispoljava oscilacije. Kada je reč o efektima koje izazivaju Makartijevi stilski postupci, treba se složiti sa utiskom koji je tim povodom sasvim ispravno sažeo K. Volš:

Makarti nas uvek iznova podseti na svu raskoš romaneskne forme u dobu u kojem je ova književna vrsta proglašena za mrtvu, iscrpenu i prevaziđenu; njegov stil i jezički dometi dobar su pokazatelj toga koliko jezik može da nas iznenadi i uzbuđi, i mnogi

²³⁹ „McCarthy’s indirect method of signifying meaning.“

čitaoci otkrili su koliko je teško odupreti se utiscima Makartijevih dela kada ih jednom pročitamo.²⁴⁰ (Walsh 2009: 253)

Preispitivanja referentnosti popularnih mitova i žanrovskih pravila postaju prijemčivija kada se izlože zajedno sa onim elementarnijim odlikama stila kao što su duge rečenice, pogotovu na početku Makartijeve karijere. Makartijeva dela se u tom pogledu međusobno nadovezuju i ispoljavaju sličnosti, naročito u slučajevima kada su nastajala približno u isto vreme, kao, na primer, *Baštovanov sin* i *Satri*. Reč je o piscu koji je poznat po tome što dugo radi na svojim tekstovima – nekada, kao u slučaju romana *Satri*, čak dve decenije – kao i da često piše više romana istovremeno. Pogledajmo kako su, svaki na svoj način, ovakvo pripovedanje pokušali da nam približe Dž. Kent i Skot Esposito (Scott Esposito). „Rečenice su“, kaže Dž. Kent, „bogate imenicama, ali su lišene glagola“²⁴¹ (Cant 2013: 267). S obzirom na naglašenu deskriptivnost Makartijevog stila, u kombinaciji sa umanjnjem značaja koji događaj ima u pripovedanju, ovakva konstatacija je sasvim primerena. S. Esposito ne samo što se nadovezuje na ovakve tvrdnje, već sasvim ispravno ukazuje na jedinstvenost obeležja ovog stila kada navodi sledeće:

imenice i pridevi osveženi su upotrebom u ulozi glagola; redovno združivanje dve neočekivano odabrane imenice da bi se stvorio pridev (...) dijalozi su bez znakova interpunkcije; stil ispoljava nagoveštaje i ritam epa (najčešće nazivanog „proročanski“); česta upotreba ličnih imena i veoma preciznog, gotovo naučnog jezika za opise prirode; povremeno pribegavanje neobičnim rečima koje zvuče arhaično i savršeno se uklapaju u neravnine i tokove rečenica čiji su deo.²⁴² (Esposito, 2008)

Alegorija se takođe nadovezuje na ontološku zapitanost nad poreklom i ustrojstvom stvarnosti, jer Makartijevi romani se dešavaju na razmeđi dve ravni, u tački u kojoj se realno dodiruje sa alegoričnim, a stvarno sa nestvarnim. Nesvakidašnja deskriptivnost Makartijevih

²⁴⁰ „McCarthy’s novels have always reminded us of the majesty of the novelistic form in an age when the genre has been pronounced dead, exhausted, and obsolete; his style and linguistic range have reminded us of the capacity language retains to surprise and excite, and many readers have found that they could not easily shake off a McCarthy novel when they were finished with it.“

²⁴¹ „... sentences that are rich in nouns but devoid of verbs“

²⁴² „The fresh refurbishment of nouns and adjectives as verbs; the repeated joining of two unlikely nouns to create an adjective without precedent in English; quotation-less dialogue; language that reaches toward the portent and cadence of epic (commonly referred to as “vatic”); the frequent use of proper names and highly precise, almost scientific language to describe nature; and the casual employment of archaic-sounding, uncommon words that perfectly fit the bumps and flows of their sentences.“

alegorija predstavlja deo pripovednog obrasca bliskog mitu. K. Volš u tom kontekstu iznosi tvrdnju da „Makartiju ne uspeva da u istom romanu koristi i realistične i alegorične tehnike pripovedanja“²⁴³ (Walsh 2009: 122). Volš navodi i svojstva alegorije koja je čine pogodnim sredstvom za preispitivanje pouzdanosti narativa: „Iako je alegorija nestabilna i dvosmislena forma (...) naše iščitavanje većeg dela Makartijevog opusa može se obogatiti ako ga doživimo kao alegoriju o važnosti narativa u prepričavanju iskustava (...) gde drugi organizacioni principi nemaju puno vrednosti“²⁴⁴ (Walsh 2009: 77). Iako je Volšova tvrdnja da Makarti gotovo u potpunosti odbacuje mimetičke tehnike i, uporedo sa tim, razvija dar za manipulisanje alegorijskim formama²⁴⁵ (Walsh 2008: 5) izneta u vezi sa romanom *Tama najkrajnja*, ista tvrdnja bi se u suštini mogla primeniti na ovu književnu estetiku u celini. U ovako složenom pripovedanju alegorija nije jedini način da se ospori pouzadnost narativa. U tom kontekstu, ali ne samo u njemu, posebno je važna promena perspektive, koju nam je D. Holovej u analizi romana *Satri* objasnio na sledeći način: „Složeno smenjivanje perspektiva (...) od protagoniste kao objekta pripovedanja i protagoniste kao aktivnog učesnika predstavlja narativnu strategiju koja otežava čitaocima da prate radnju ili zbivanja (koliko god malo da ih ima) na bilo kakav dosledno linearan način“²⁴⁶ (Holloway 2002: 118; prema Walsh 2009: 214). O unutrašnjem životu i mislima pojedinca mi ne saznajemo od njega, niti događaje gledamo iz njegove perspektive. K. Volš ovakav postupak opisuje kao „deskriptivnu distancu od centra svesti protagoniste“²⁴⁷ (Walsh 2008: 37). Prema S. Fraju, „Makarti je sve do sada gotovo bez izuzetka izbegavao da ulazi u unutrašnju svest protagonista“²⁴⁸ (Frye 2009b: 18). Činjenica da se tok zbivanja ne posmatra iz perspektive pojedinca, naravno, čini da razumevanje ove poetike bude još veći izazov. Prema Noelu Polku (Noel Polk), „kontinuirano pridržavanje jedne tačke gledišta je tradicionalan pristup koji Makarti dosledno odbacuje“²⁴⁹ (2005: 24-27; prema Walsh 2009: 216). Jedan isti događaj može biti prikazan iz različitih perspektiva, a jedan od brojnih primera

²⁴³ „McCarthy can’t quite pull off using realistic and allegorical techniques in the same novel.“

²⁴⁴ „Although alegory is an unstable and ambiguous form (...) our reading of much of McCarthy’s work can be enriched if we view it as an allegory about the importance of narrative in ordering experience (...) where all other organizing principles no longer have much currency.“

²⁴⁵ „*Outer Dark* almost entirely dispenses with mimetic techniques as McCarthy develops his gift for manipulating allegorical form.“

²⁴⁶ „David Holloway comments about the sophisticated switching of perspective in the novel from protagonist as narrated object and protagonist as active participant, a narrative strategy that makes it hard for readers to follow the action or plot (as much as there is one) in any consistently linear pattern.“

²⁴⁷ „descriptive distance from the character’s center of consciousness“

²⁴⁸ „McCarthy has almost universally avoided entering the interior consciousness of character“

²⁴⁹ „consistency of point of view is a traditional construct, and he (McCarthy) will have none of it.“

za to jeste scena Belove posete Elisu, koja je u romanu *Nema zemlje za starce* ispričana u dva poglavlja, najpre u trećem, a potom u prvom licu. Različite verzije i perspektive istih događaja posebno su važne u scenariju *Baštovanov sin*. Potom, u romanu *Satri*, kao i donekle u romanu *Nema zemlje za starce*, pripovedanje se naizmenično odvija u trećem i prvom licu. U romanu *Put*, posle prve trećine teksta menja se pripovedač: otac je taj koji, na samo na jedan pasus, preuzima priču od trenutka kada sreću psa koga dečak želi da zadrži. S tim u vezi, protagonisti kakvi su Čigur i sudija Holden poseduju još jednu značajnu funkciju, a to je uvođenje nove perspektive, jer oni pružaju uvid u događaje iz vlastitog ugla, čime ti događaji poprimaju nova značenja. Međutim, potrebno je ukazati i na jedan nedostatak ovakvog postupka. Reč je o tome da se pojedini protagonisti pojavljuju onda kada je to za narativ najpotrebnije i potom odmah nestaju, to jest, poseduju tek kratkoročan učinak. To su sasvim sporedni likovi, najčešće slepi starci i pustinjaci, kao, na primer, propovednik u snu Kale Holma, čija se funkcija uglavnom svodi na to da pojedincu najave sa čime će se sve suočavati u bliskoj budućnosti.

Uz opise, Makarti konstruiše scenu i posredstvom dijaloga – kao što je to slučaj u drami *Voz* – tako da i ta scena i ti opisi ne „govore“ manje od dijaloga. Izostajanje interpunkcije u dijalozima je sledeće sredstvo kojim se identitet više ne prepoznaje direktno, iz samog pripovedanja, već posredno, preko stavova i načela protagonista. Dobar primer predstavlja scena u romanu *Gradovi u ravni* u kojoj Bili Parham i Džon Grejdi Kol putuju zajedno, a zamenica „on“ se u dijalogu koji vode neizmenično koristi za obojicu. U takvom dijalogu isprva naravno nije lako pratiti ko je ko, ali to postaje jasno kada se sagovornici prepoznaju po njihovim stavovima prema životu. Tada više nije neophodno da se u dijalogu koriste imena, a oni sami postaju nešto više od likova koje predstavljaju. Sličan postupak prepoznajemo i u romanu *Svi ti lepi konji*, u kome se takođe u dijalozima ne označava eksplicitno ko je ko, kao i u romanu *Čuvar voćnjaka*, u kome se zamenica „on“ koristi bez referenta. Dometi ovako postavljenog narativa još su veći, jer je kompozicija likova i događaja postavljena tako da se od čitalaca očekuje da ih tumače na isti način kao i učestalu upotrebu zamenica da bi saznali na koga se misli i sagledali protagoniste i naizgled nestvarne situacije u kojima se ti protagonisti zatiču. Ovakav postupak Dž. Elis je opisao kao „Makartijevu nekad frustrirajuće modernističku uzdržanost od jasnog povezivanja zamenica sa imenima (ili sa prepoznatljivim likovima)“²⁵⁰ (Ellis 2013: 66).

²⁵⁰ „McCarthy’s sometimes frustratingly modernist suspension of clear relation of pronouns to names (or in any other way to identifiable characters)...“

Izostanak znakova interpunkcije u dijalozima nije jedino sredstvo kojim se traži aktivan čitalac. Reč je o pripovedanju u kome se identitet pojedinca ne iskazuje isključivo preko njegovih dijaloga sa drugima, to jest, kako je to sasvim efektno sažeo Dž. Elis, „dubine srca i duše Makartijevih likova predstavljene su kao nepoznanica koja se ispoljava mimo onoga što se može rečima objasniti“²⁵¹ (Ellis 2006: 165).

S obzirom na to da se romani Apalačkog ciklusa upravo po geografskim odlikama prostora razlikuju od *Granične trilogije*, taj prelaz označen je i promenom u stilu i fokusu. *Granična trilogija* i *Krvavi meridijan* jesu novo poglavlje u Makartijevom opusu. Stilska obeležja Apalačkog ciklusa kao što su nasilje, bogatstvo pripovedanja, sklonost ka alegorijama i, posebno, dobro uho za dijalekte prepoznaju se i u drugim romanima. S obzirom na to da se tri četvrtine *Krvavog meridijana* odigrava u Meksiku, dijalozi su neretko na španskom, dok su u *Graničnoj trilogiji* neki od najvažnijih dijaloga upravo na španskom. Kombinacijom engleskog i španskog, kao i dijalekta i narativnog stila koji mu je sušta suprotnost po svojoj odmerenosti, ostvaruje se sasvim jedinstven efekat. Vladanje rečima stoga se odnosi i na dijalekte. Piter Džosif (Peter Josyf) to je predstavio ovako: „Genije Kormaka Makartija delom počiva i u njegovoj sposobnosti da pogodi dijalekte. U svim njegovim delima, uključujući i jedan scenario, on pokazuje izvanredan sluh (...) ubedljivost likova puno duguje jeziku koji koriste. Ovo nesumnjivo važi za sve što je Makarti napisao“²⁵² (2010: 146). Tim istim povodom, K. Volš sasvim ispravno zapaža da je jedan od Makartijevih najjačih aduta sposobnost da ogoljene lokalne dijalekte i neartikulisane protagoniste koji ih izgovaraju postavi u oštar kontrast sa prisustvom sasvim ozbiljnog pripovedača ili arhaične narativne svesti²⁵³ (Walsh 2009: 100).

3.2. Položaj i uloga priče

„Pitanje je kako učiniti da jedna priča predstavlja mnoštvo.“ (TC, 463)

²⁵¹ „... in McCarthy, the unknown heart and soul of a character are assumed to exist in powers unevidenced by mere verbal prowess.“

²⁵² „The Genius of Cormac McCarthy is partly in his ability to get the voices right. In all of his fiction and in the screenplay, he has an amazing ear (...) so much of the life of the characters was in the voices. This is certainly true in all of his books...“

²⁵³ „One of his greatest strengths is his ability to capture local vernacular and dialect, which is often stripped down and spoken by inarticulate characters who offer a stark contrast to the often profound and archaic voice provided by the authorial presence or narrative consciousness.“

Ono što čini ljudsku ravan prolazno je i podložno propadanju: istorija, identitet i dela pojedinca. Na kraju tog niza, kao simbol referentnosti čovekovog sveta, nalazi se jezik, a zajedno sa njim i pripovedanje. Na kraju, i poslednja priča nestaje sa svetom u kome je nastala, kao što jezik nestaje u romanu *Put*. U romanu *Prelaz* se kaže kako su „stvari odvojene od svojih priča (...) samo oblici (...) Kada se njihovo značenje za nas izgubi one više nemaju ni imena (...) iako nama izgleda kao da ovaj svet sadrži i kamen i cvet i krv (...) njega u stvarnosti nema, on je priča“ i „svaku priču čini zbir svih manjih priča unutar nje“ (TC, 451). Prema Dž. Vegneru (J. Wegner), „rubovi su skriveni od nas (...) šavovi su one posledične priče (...) a upravo su ti rubovi ono što moramo istražiti da bismo široj priči dali značenje“²⁵⁴ (2000: 249). Pored toga što predstavlja dobar primer za povezanost priče, njene teme i smisla, roman *Prelaz* ukazuje na isprepletenost narativa u borbi za prevlast, kako je to prokomentarisala D. Lus: „*Prelaz* je, uistinu, sklop celih ili nedovršenih priča, koje se često nadmeću, u različitim odnosima sa istinom, koje presecaju i prepliću se sa očigledno jednostavnom linearnošću putnog narativa Bilijevog života“²⁵⁵ (1999: 196). Ista autorka skreće pažnju i na simboliku naslova ovog romana, jer se direktno nadovezuje na značaj odabira reči. *The Crossing* ne znači samo *prelazak*, već i *pribijanje na krst* i *žrtvovanje*, jer kao žrtve završavaju i Bilijev brat Bojd i vučica. *Crossing* može biti i raskršće, pre svega, mesto gde se ukrštaju priče, što ovaj roman i jeste (Luce 1999:196). Drugim rečima, nadmetanje različitih narativa uočava se već u samom naslovu. Sedam epizoda o Lesteru Balardu u romanu *Dete božije* takođe stoje u svojevršnom nesaglasju sa dominantnim narativom koji ih objedinjuje. U drami *Voz* dijalog predstavlja primarno sredstvo sučeljavanja, a crni propovednik u svom završnom monologu žali zbog činjenice da je beli profesor upravo u rečima bio ubedljiviji od njega. Slično tome, u romanu *Krvavi meridijan* sudiji Holdenu je dovoljna jedna verbalna tirada da potpuno uništi ugled velečasnog Grina, iako sudija već u sledećoj sceni otvoreno priznaje da je slagao. Drugim rečima, sudija je Grina porazio kao pripovedač. Gotovo identična scena postoji i u samoj završnici romana *Tama najkrajnja*, u kojoj Kala Holm sreće slepog čoveka koji mu govori o svešteniku koji je isceljivao dok se nije pojavio neznanac koji ga je proglasio za prevaranta i oterao (OD, 250).

²⁵⁴ „The seams hid from us (...) The joinery’ are those corrolary stories (...) and it is precisely these seams that we must search for in order to give the larger story meaning.“

²⁵⁵ „*The Crossing* is indeed a matrix of intersecting stories, partial or complete, often competing, with varying relationships to truth, cutting across and intervowen with the apparently simple linearity of the road narrative of Billy’s life.“

Rivalitet u pripovedanju, koji nesumnjivo postoji između Makartijevih protagonista, posebno je značajan. Sukob načela u sebi sadrži i sukob suprotstavljenih verzija događaja, to jest, protagonisti se sukobljavaju kao pripovedači. Dok polemika o smislu borbe za život predstavlja tematski epicentar „drame u formi romana“ *Voz*, ona je ujedno i sukob dve potpuno suprotne ali i podjednako osporive perspektive dvojice protagonista. U *Krvavom meridijanu*, sudija je antagonist Kidu najviše u pogledu pripovedanja, dok su neslaganja oko istinitosti priča između oca i sina u romanu *Put* podjednako važna. Načini na koje se perspektive protagonista dovode u pitanje su brojni i raznovrsni. Sa izuzetkom šerifa Bela u romanu *Nema zemlje za starce* i Satrija, Makartijevi likovi nemaju unutrašnje monologe, to jest, karakterizacija se ne vrši uvidom u njihova psihološka stanja. U pomenuta dva slučaja, ona je osporena najpre kroz činjenicu da šerif Bel govori o prošlim događajima, verodostojnost njegove verzije se dosledno dovodi u pitanje, a ispravnost pogleda na život kakve šerif poseduje ni na jednom mestu nije nedvosmisleno potvrđena. Povrh toga, nije šerif taj koji nosi radnju romana već Mos, dok je Bel u ulozi pripovedača, ako se to tako može nazvati, samo delimično: roman *Nema zemlje za starce* objavljen je 2005. godine, tako da pripada poznoj fazi Makartijevog stvaralaštva, i u datom kontekstu predstavlja izuzetak. U romanu *Put*, otac je taj koji se pojavljuje kao pripovedač tek u jednom pasusu, mada događaje pratimo iz njegove perspektive. Na drugoj strani, Satrijeve stavove nije uvek lako potpuno odvojiti od košmarnih snoviđenja i vizija, čije prisustvo, naravno, ne doprinosi pouzdanosti tih stavova. Makarti ne samo što ne ispoljava vlastita mišljenja kroz protagoniste, već je i pojam sveznajućeg pripovedača iz istih razloga nespojiv sa delima u kojima je varljivost ljudskog narativa jedna od najvažnijih tema:

Zadatak pripovedača nije lak (...) reklo bi se da se od njega zahteva da odabere priču od mnogih koje su moguće. Ali to naravno nije slučaj. Reč je o tome da od mnogih priča treba napraviti jednu (...) On onda postavlja kategorije u koje će slušalac poželeti da uklopi pripovedanje dok ga bude slušao. (TC, 463)

Ako je čitalac svedok priče, onda je jasno zašto se u romanu *Prelaz* postavlja pitanje: „Kada bi svet bio priča ko bi joj sem svedoka mogao udahnuti život?“ (TC, 462). Nema sumnje, „nastojanje da priču verifikujemo pred slušaocem presudno je za život“²⁵⁶ (Arnold 2000: 145). Ipak, u romanu *Put* dečak zamera ocu da njegove priče nisu istinite (TR, 275), a u drami *Zidar*

²⁵⁶ „Verification of one’s story to someone else is essential to living.“

„najprostija reč utehe zvuči kao laž“ (TS, 85). Iako je njena istinitost po pravilu sporna, „priča (...) nikada ne može izgubiti svoje mesto u svetu jer je ona to mesto“ (TC, 451). Pričanje priče je važno, i arhetipski se odvija oko vatre i uz hranu. U drami *Voz*, Crni odvrća Belog od samoubistva tako što mu priča priče; sličan motiv postoji i u romanu *Put*, u kome otac pored vatre priča priče dečaku.

Sudbina priče nije vezana isključivo za pojedinca, jer čovek nije jedini pripovedač. U ljudskoj ravni, puno toga je usmereno na jezik kao sredstvo tumačenja stvarnosti i oblik pripovedanja, ali u mnoštvu različitih perspektiva nisu sve ljudske. U ulozi pripovedača sasvim retko se nalazi pojedinac, a mnogo češće alegorični protagonisti, mitski entiteti, a posredno i prostor. Svi oni pripovedaju: i šerif Bel i piktogrami na stenju i pesma koju pevaju Lejsi Rolins i Džon Grejdi Kol. Priča, stoga, nije isključivo tamo gde je pojedinac, ona postoji i izvan i bez njega. Vizija o pastrmkama kojom se završava roman *Put* ne pripada protagonistima, jer njih tada više nema. Snovi i sećanja su takođe jedna vrsta narativa nad kojim pojedinac nema kontrolu, zbog čega u sebi sadrže varljivost koja je sastavni deo ove poetike. Priča jeste sredstvo kojim čovek tumači svet i vreme, ali u poetici u kojoj se vreme ne meri kalendarima i satovima, čitalac sagledava i one aspekte stvarnosti na koji mu ljudski pripovedač po pravilu ne ukazuje.

U ovakvom stilu svoje prirodno mesto pronalazi parabola kao književna vrsta koja predstavlja priču unutar priče, kojom se dodatno ističe nesvakidašnja referentnost, to jest direktno se nadovezuje najpre na alegoriju, a potom i na temu nepouzdanosti narativa. Naime, dok alegorija, uz pomoć nekad manje a nekad više standardizovanih značenja i književnih postupaka, prikazuje protagoniste i prostor ljudske ravni kao simbol ili otelovljenje entiteta i predela poreklom iz metafizičke ravni, parabola predstavlja jedan događaj kao simbol drugog događaja sa širim, metafizičkim značenjem. Prema N. Fraju, „kada je jedno književno delo napisano ili protumačeno kao tematsko, ono postaje parabola ili ilustrativna basna“ (2007: 68). Prisustvo parabole ne samo što ukazuje na konkretnu referentnost, već i njoj saobraznu tipologizaciju protagonista. Obeležjima parabole pristaju makartijevska alegoričnost, izbegavanje svakodnevice kao teme, dvosmislenost prostora i likova. Parabola je, prema T. Popović, takođe „srodna alegoriji i basni“, s tim da se „od alegorije razlikuje po tome što je u njoj prikazano ljudsko delanje kao ilustracija neke više istine, dok su u alegoriji junaci nosioci

apstraktnih ideja“ (2007: 509). U Makartijevoj prozi se u ulozi nosilaca ideja nalaze i sasvim zagonetni entiteti, za koje ne možemo biti potpuno sigurni da su životinje, ljudi ili nešto treće:

Njezina [parabolina] je unutašnja struktura uspoređivanje nekakvog životnog zbivanja s nekom istinom koju autor želi konkretno predstaviti (...) kreće se u uzvišenim moralnim sferama (...) S basnom je povezana po tome što i jedna i druga polaze od izmišljenoga i kreću prema poučnosti, ali dok u basni djeluju životinje i biljke u paraboli nastupaju ljudi. (Živković 1992: 565)

Iako nesumnjivo sadrži i obeležja parabole, Makartijev stil se od nje razlikuje i atipičnim protagonistima i dvosmislenim pristupom najvažnijim dilemama. Deo objašnjenja za ovakvu razliku svakako je i činjenica da su događaji u Makartijevim romanima bliski snoviđenjima, odnosno, da je reč o prozi u kojoj čitalac ne može uvek biti potpuno siguran da li se scene kojima prisustvuje odvijaju na javi ili ih protagonisti sanjaju. Pored nesvakidašnje tipologizacije protagonista, sličnosti sa parabolom su primetne. Stil je u u paraboli „uzvišen, ozbiljan i pun retoričnih sredstava“ (Živković 1992: 565), a Makartijev stil je upravo takav, dok su parabole koje pronalazimo u delima ovog pisca prema D. Lus „moralne i duhovne“²⁵⁷ (Luce 2009: 65), posebno jer se često bave prirodom dobra i zla. U prisustvu parabole takođe se prepoznaje i važnost uticaja Biblije kao referentnosti uobličene mitskim narativom. Iako postoji puno primera koji govore u prilog jednoj ovakvoj tvrdnji, ovde ćemo pomenuti samo nekoliko. Dva romana nazvana su po motivima iz Biblije: *Gradovi u ravni*²⁵⁸ i *Tama najkrajnja*²⁵⁹. Direktna aluzija na Otkrivenje (1:17) postoji u slučaju kataklizme u romanu *Put*, koja počinje tako što su „satovi stali u 1:17. Dugo sečivo svetlosti i onda niz potmulih potresa“ (TR, 53). U romanu *Tama najkrajnja*, gadarenske svinje se obrušavaju u vodu, kao u Jevanđelju po Luki, 8:33.

U razmatranjima vezanim za status radnje u Makartijevim delima, V. Bel je povodom romana *Dete božije* izneo zapažanje da je „nativ do te mere rasparčan i lišen cilja da bi nedužni čitalac mogao da se zapita da li će radnje uopšte i biti“²⁶⁰ (Bell 1988: 53). Iako nema sumnje da je, u poređenju sa protagonistima i opisima predela i pejzaža, radnja dosledno u drugom planu, tvrdnje slične Belovoj pronalazimo i kod drugih autora, mada su nešto umerenije: „Makarti se ne

²⁵⁷ „moral and spiritual parables“

²⁵⁸ Postanje, 19:29

²⁵⁹ Jevanđelje po Mateju, 22:13

²⁶⁰ „Narrative is so aimless and fragmented that an innocent reader might wonder if there is even to be a plot.“

oslanja toliko ni na radnju, pa čak ni na likove, već više na zaplet (...) Unutrašnji život likova možemo tek da naslutimo upravo kroz stil – u najvišim uzletima, posebno u opisima spoljnog sveta“²⁶¹ (Ellis 2006: 1-2). Reč je o pripovedanju koje nije objedinjeno fabulom već simbolima i temama, identitetom prostora i protagonista. Međutim, dok radnja jeste suspendovana, priča to nije. Neposredno predočavanje događaja kod Makartija gubi primat čak i u dramama, iako bi ono baš u drami trebalo da je u centru pažnje. Romani *Put* i *Nema zemlje za starce* obeleženi su minimalističkim narativom, kojim dominiraju pre svega stil, ubedljivost jezika i sugestivnost reči. Šerif Ed Tom Bel je ujedno i jedini lik u romanu koji se pojavljuje dvojako: i kao protagonista i kao pripovedač, s tim da kao protagonista on učestvuje u radnji, dok u svojstvu pripovedača preispituje sebe i vlastitu prošlost, i uopšte se ne bavi radnjom. Prema Dž. Elisuu, Makarti ne štedi reči na opise prostora i predela, dok je na drugoj strani sva izražajnost sa kojom on postavlja zaplet najčešće uskraćena protagonistima, kako u govoru tako i u mislima i osećanjima²⁶² (2006: 2). Makartijeve romane je posebno teško pratiti upravo zbog nefabularnosti, jer događaj nije organizacioni princip na kojem oni počivaju. To ne znači da postoji pristup koji bi sve objasnio, i stoga ćemo se nadovezati na stav Dž. Gilemina da „ne postoji način da se romani Kormaka Makartija prepričaju tako da budu pristupačniji, manje slojeviti“²⁶³ (Guillemin 2004: 142). Umesto radnje, postoji alegorično ili doslovno kretanje kao simbol životnog puta, a sve prethodno pomenuto – i priroda likova, i prostor i izostanak radnje – sve je to u funkciji života kao priče. Radnja je izmeštena u drugi plan upravo zbog sasvim specifične pripovedne alhemije, u kojoj sve priče zaista jesu „kao jedna“ (TC, 452). Narativna sredstva kojima se Makarti služi da bi prikazao putovanje, pojedinca i prostor neodvojiva su od značenja i utiska koji svet i protagonisti ostavljaju na čitaoca, a „složenost pripovedanja i strukture predstavlja jedno od primarnih obeležja Makartijevog stila još od njegovog debitantskog romana“²⁶⁴ (Walsh 2009: 214). Reč je o deskriptivnoj književnosti koja, za razliku od narativne, ne izlaže događaj i ne oslanja se na njega, već se eksternalizacija pojedinca postiže

²⁶¹ „McCarthy relies more on setting than on plot, or even character (...) It is in the ‘high passages’ of McCarthy’s style, especially in his descriptions of outer weather—of setting—that we may extrapolate from the style some sense of a character’s interiority. McCarthy’s descriptive modes therefore enable the inference of psychology in a style that refuses (usually) to indulge in standard psychological techniques, such as first person, interior monologue, free indirect discourse, or even direct indications of psychology by a narrator.“

²⁶² „McCarty presents his settings through language not usually allowed the characters, in neither their speech nor their thoughts and feelings (...) He instead lavishes words on space and place.“

²⁶³ „... there is no way to retell the novels of Cormac McCarthy in a way that would make them more accessible, less multifaceted...“

²⁶⁴ „Narrative and structural complexity has been a hallmark of McCarthy’s style from his debut novel.“

opisima, pre svega prostora. Dž. Elis takođe je svrstao Makartija u deksriptive pisce: „Makartijeva umešnost kao deskriptivnog pisca važnija je od njegovih drugih i sasvim drugačijih proskriptivnih i preskriptivnih umeća kao društvenog kritičara“²⁶⁵ (Ellis 2006: 29). Težište se sa radnje prebacuje na protagoniste i predele kojima se oni kreću, jer su protagonisti ti koji preuzimaju na sebe funkciju radnje, odnosno, preko njih se pripoveda. Krajnje upečatljivi opisi predela ujedno su i slika unutrašnjih pejzaža protagonista, kao u romanu *Put*, u kome je prostor – kao, uostalom, i ceo ljudski rod – prikazan kao „jalov, nem, bezbožan“ (TR, 2). Slično tome, na početku romana *Prelaz*, Bili Parham drži Bojda, koji je još dete, na sedlu ispred sebe i uči ga jedinom svetu koji u tom trenutku poznaje, kao i rečima u kojima je taj svet otelotvoren.

Premeštanje radnje u drugi plan predstavlja samo jedno od sredstava da se redefinišu oni žanrovski obrasci koji ne podstiču na razmišljanje i pasivizuju čitaoca, posebno što izostanak radnje ne isključuje tematsku koherentnost: „Kao što je to slučaj i sa drugim delima Kormaka Makartija, tako se i mitska i alegorijska moć romana *Put* opiru pokušajima reduktivne analize isključivo na osnovu zapleta“²⁶⁶ (Walsh 2009: 256). Ukoliko bi se opravdanje za postupke centralnih i sporednih protagonista tražilo u radnji, onda bi alegoričnost tih istih protagonista pala u drugi plan. Stoga je realno pretpostaviti da je Makarti pojedina veoma važna načela protagonista prikazao narativnim sredstvima izvan radnje, namerno ih je preskočio da bi čitaocu dao šansu da sam dokuči kakvo se značenje krije iza protagonista, odnosno, kojim se to načelima oni rukovode. Toj istoj svrsi služi i redefinicija žanra.

U pitanju je narativna strategija kojom se čitaocu najpre ukazuje da delo koje se pred njim nalazi nije klasičan već redefinisani vestern, koji barem u početku služi kao neka vrsta orijentira u naizgled prepoznatljivom žanrovskom okruženju. Ništa, međutim, nije onako kako se na prvi pogled čini. Naredni koraci ove strategije još su zagonetniji, jer se čitalac dezorjentiše i po drugi put, ali sada bez konačnog odgovora na pitanje šta je to što čita, delom i stoga što mu nije preostalo nijedno uobičajeno pomoćno sredstvo, a posebno ne žanr, intertekstualnost niti mimetičko pripovedanje. Naprotiv, utisak je da su pomenuta sredstva upotrebljena sa ciljem da se destabilizuju i pouzdanost čoveka kao pripovedača i vrednost jezika kao referentnog sistema.

²⁶⁵ „McCarthy’s powers as a descriptive novelist take precedence over his very different (and yet to be definitely determined) proscriptive and prescriptive powers as a social commentator.“

²⁶⁶ „As with other works by Cormac McCarthy, its mythic and allegorical power supersedes reductive attempts to assess the novel purely by means of plot...“

Kao što u romanu *Nema zemlje za starce* izostaje poznata podela klasičnog vesterna na protagoniste i antagoniste, slično tome se i zlo u *Krvavom meridijanu* redefiniše i po prirodi i po referentnosti i po ishodu koji ima, a to redefinisavanje se ne završava samo na žanru. Narativ je nesumnjivo prilagođen novoj referentnosti, što je postupak koji je Dž. Vanderhaid s punim pravom nazvao ritualizacijom narativa²⁶⁷ i dijaloga (Vanderheide 2008: 107). Zapažanje koje je u tom pogledu, a povodom romana *Satri*, izneo K. Volš sasvim je ispravno:

Kao i u drugim Makartijevim delima, i u ovome (*Satri*) u centru pažnje je tenzija između orijentacije i dezorijentacije, između smeštanja čitalaca u konkretno i poznato vreme i mesto, dok metafizička sadržina ovog romana istovremeno podriva naše namere da prepoznamo i naučimo poredak opisan u ovom narativu.²⁶⁸ (Walsh 2009: 215)

Iako na drugačiji način, percepcija prostora je takođe neodvojiva od stila i veoma upečatljivih opisa, koji, zajedno sa identitetom pojedinca, čine jezgro Makartijeve književne estetike. Iako sugestivnost nesumnjivo jeste jedno od njenih najdominantnijih obeležja, to ne znači da pojedinca, a samim tim ni prostor, treba tumačiti isključivo na osnovu onih njegovih svojstava koja su eksplicitno prikazana, jer identitet se može naslutiti koliko po onome što je skriveno toliko i po odlikama koje očigledno izostaju. Imaginativan koliko i diskurzivan, stil kojim su artikulisani nestvarni krajolici postaje najubedljiviji upravo onda kada opisuje ono što se smatra neopisivim jezikom. Povodom romana *Put*, M. Šejbn (M. Chabon) iznosi sasvim istinitu tvrdnju da bi „jedini zapis o svetu nakon kataklizme koji bi po istinitosti, uverljivosti i strahotama mogao da dostigne Makartijev bila knjiga praznih stranica, bela kao pepeo“²⁶⁹ (2009: 101,102; prema Phillips 2011: 183). Isti autor dodaje kako su „po pitanju naturalizma u kome se prirodni poredak i čovekova izdržljivost ispoljavaju u najeksplicitnijem vidu, Makartijevi romani bez premca“²⁷⁰ (Chabon 2009: 98; prema Phillips 2011: 183). Kroz narativ u kome su svi pripovedni postupci sračunato usmereni ka istom cilju – izostavljanje znakova navoda, zamenica i interpunkcije u dijalozima, lišavanje uvida u psihologiju protagonista, njihovo odvajanje od doma i postavljanje

²⁶⁷ „ritualism of narrative structure“

²⁶⁸ „Like McCarthy’s other texts, it (*Suttree*) is structured around the tension between orientation and disorientation, of placing us in concrete and familiar time and place whilst the novel’s metaphysical sensibility seems to undermine our claims to ordering and knowing the world depicted in the narrative.“

²⁶⁹ „The only true account of the world after a disaster as nearly complete and as searing as the one McCarthy proposes, would be a book of blank pages, white as ash.“

²⁷⁰ „For naturalism operating at the utmost extremes of the natural world and of human endurance, a McCarthy novel has no peer.“

na put na kome se narativi sukobljavaju – Makarti u svim važnim aspektima priprema teren za angažovanog čitaoca koji ima šanse da sagleda širu sliku. U ovom kontekstu, sasvim primereno zapažanje iznosi K. Volš: „Tipično makartijevski paradoksalan roman (...) istovremeno i podstiče i otežava svako tumačenje, i (...) funkcioniše na različitim estetskim, alegorijskim i stilskim ravnima“²⁷¹ (Walsh 2008: 48). Još jedan prvorazredan stručnjak, Dž. Kent, daje sasvim preciznu definiciju koja nam sveobuhvatno i jezgrovito približava stil ovog pisca: „Posredstvom za njega karakteristične upotrebe ubedljivih dijaloga i suptilne sugestivnosti, on je stvorio slojevit i značenjem bogat tekst koji nagrađuje pažljivo čitanje, prožet složenim i najdubljim temama isprepletenim ispod naizgled jednostavne i melodramatske površine“²⁷² (Cant 2013: 153).

3.3. Tretman vremena

„U istoriji su konstantne jedino pohlepa i glupost i ljubav prema krvi“ (APH: 236)

U Makartijevim delima, stvarnost se sastoji od cikličnih procesa unutar kojih je „ljudski život tek proplamsaj (...) dok je vreme večno“ (CoP, 1027). Jedan od načina na koji ovaj autor ističe pomenutu cikličnost je da osporava istoriju onakvom kakvom je vidi čovek, linearnom i neospornom. Istorija opisuje ono što se dogodilo konkretnim ličnostima, u utvrđeno vreme i na poznatom mestu: kod Makartija, međutim, ličnosti nisu konkretne, a u nepojamnim predelima „protiče nešto više od vremena“ (S, 163). Pojedinaac je ekstratemporalan, određen i definisan prostorom, a ne vremenom. Saobrazno tome, hronologija događaja takođe ustupa pred prostornim indikacijama, ili preciznije rečeno, pred opisima predela²⁷³. Posmatrani izdvojeno, istorijski događaji nemaju smisao. Njihova vrednost nije u tome da budu epizode, već da se nadovežu na pojedinca i da sa njegovim identitetom tvore celinu. Sećanja su, kao odjek pogrešnog sagledavanja stvarnosti, varljiva koliko i zvanična istorija; pamćenje je nepouzđano koliko i istorija kao perspektiva, a referentnost prošlosti osporiva je koliko i referentnost sadašnjosti. Narativ je nepouzdan koliko i istorija, jer je i ona jedna vrsta narativa. Kao što ne

²⁷¹ „...a typically paradoxical McCarthy novel (...) that (...) both invites and frustrates interpretation, operating on various aesthetic, ideological, allegorical and stylistic levels.“

²⁷² „...through his characteristic use of convincing dialogue and subtle suggestiveness has created a dense and richly meaningful text that rewards close reading and exhibits a complex interweaving of profound themes beneath a seemingly simple and melodramatic surface.“

²⁷³ Tek jedan od primera jeste i roman *Satri*, koji počinje mimo hronološkog redosleda događaja.

uspeva da sagleda svet oko sebe, čoveku je i istorijska stvarnost nespoznatljiva, a čitalac je, prema Dž. Elisu, prinuđen da značenje traži izvan istorijskog konteksta²⁷⁴ (2006: 5).

Makartijevska referentnost sagledava se i kroz prisustvo, tretman i detaljne prikaze istorijskih okolnosti, ličnosti i događaja. Iako sva Makartijeva dela nemaju podjednako utemeljenje u istoriji, insistiranje na prošlosti predstavlja još jedno sredstvo osporavanja mitologizacije junaka Zapada i idealizacije koncepta *Manifest Sudbina*²⁷⁵. Kao što šerif Bel kaže u romanu *Nema zemlje za starce*, „znam da mnoge stvari iz istorije (...) nisu baš onakve kao što se prenosi s kolena na koleno“ (NCOM, 105). S tim u vezi su i sami zapleti: u *Krvavom meridijanu*, borba se vodi za osvajanje teritorija u makartijevski brutalnoj parodiji Manifesta sudbina – jer apsolutni gospodar jeste sudbina, a ne čovek koji bespomoćno tumara po pustošima. Međutim, dok u *Krvavom meridijanu* centralni protagonisti odlaze po ratove, u delima kao što je roman *Put ratovi dolaze po njih* u ciklusu koji se obnavlja. Tako Džon Grejdi Kol prelazi meksičku granicu sto godina nakon Kida iz *Krvavog meridijana*; isto to važi i za Luelina Mosa, čija priča počinje sto godina posle Kidove smrti. Time se osporava žanrovska premisa popularnog vesterna, po kojoj ne postoji povezanost između prošlosti i sadašnjosti. Na toj povezanosti se insistira i u romanu *Svi ti lepi konji*, kada se jasno daje do znanja da se sadašnjost i te kako nadovezuje na prošlost. Istorija, tako, nije sastavljena isključivo od onoga što čovek predstavlja kao događaj; čovekova istorija u istoriji sveta ima isto ono mesto koje ima i čovek, jer i ona je samo deo stvarnosti. Događaji iz Makartijevih romana mogli bi se shvatiti i kao uzorak te druge nezvanične istorije, istorije o kojoj se ne piše. Zato se u romanu *Gradovi u ravni* i kaže:

Forma bez istorije nema moć da istrajava. Ono što ne poseduje prošlost ne može imati budućnost. U srži našeg života nalazi se istorija od koje je on sazdan i u toj srži nema značenja već samo čin saznanja i to je ono što nas spaja u snovima i van njih. (CoP, 1026)

Kao što u Makartijevim romanima mapa predstavlja primer uzaludnog pokušaja spoznaje i beleženja prostora, alegoričnost se takođe uočava i u tretmanu vremena, odnosno,

²⁷⁴ „compel readers to go beyond a mere historical reading.“

²⁷⁵ *Manifest sudbina* (*Manifest Destiny*) je termin koji je prvi put objavljen 21. jula 1845. godine u jednom novinskom članku autora Džona O'Salivena, a označava ideju prema kojoj je, najpre širenje preko severnoameričkog kontinenta, a kasnije i propajanje novih teritorija, misija SAD.

bezvremenosti, u „danima bez broja i bez kalendara“ (TR, 281), u kojima je vreme kakvim ga čovek tumači iluzija. Psihološko stanje pojedinca je sredstvo opredmećivanja ne samo prostora već i vremena, koje, po pravilu, prati protagonistu, a njegov protok zavisi od tačke u kojoj se pojedinac nalazi. Njegovo izgnanstvo upravljeno je prema prostorima koji nisu omeđeni vremenom, i u kojima su prošlost, sadašnjost i budućnost u drugom planu, objedinjeni u svevremenost i cikličnost, i obeleženi naglim vremenskim skokovima u narativu. Prikazivanje prošlih događaja obuhvata i parataksu i upotrebu kurziva. Kao što je pojedinac *svaki čovek*, a prostor *svaki prostor*, tako je i vreme *svako vreme*. Protagonisti ne samo što su zagonetni od rođenja do smrti, već su oba trenutka podjednako misteriozna i važna za Makartijevu prozu. Bezvremenost je zapravo pre svevremenost, koja se sasvim jasno nadovezuje na identitet protagonista i prostora: kao što je prostor praiskonski, tako i pojedinac postaje univerzalan kada preraste sopstvenu lokalnost u vremenu i prostoru. Prevazilaženjem ljudskih granica, on se izdiže iznad protagoniste definisanog normama, vezanog za konkretan prostor i vreme. U najvažnijim momentima vreme se zaustavlja, kao u sceni u kojoj Robert Mekavoj ubija Džejmsa Grega²⁷⁶. Važna osobina vremena jeste da ono upućuje na nesagledivost sveta, u kome je čovekov život samo trenutak: „Vreme neumitno teče, a njegova ogromnost pomračuje beznačajne proplamsaje pojedinačnih ljudskih egzistencija“²⁷⁷ (Mundik 2016: 205). U sceni u kojoj sreće mormona u ruševinama crkve, Bili Parham u romanu *Prelaz* saznaje da njegov sagovornik ne poznaje vreme, da ne zna koji je mesec. Međutim, pri prvom povratku, Bili Parham u dva navrata dolazi do kuće, najpre oko ponoći (TC, 472), a drugi put oko podneva (TC, 473). U oba slučaja, radi se o graničnom dobu dana, koje ukazuje na prelazak još jedne granice pored one među državama. Najvažnije teme Makartijeve proze, kao što su prisustvo zla, nasilje, itd., ne poznaju vremenska ograničenja, to jest, svevremene su.

Pre nego što se osvrnemo na elemente postmodernizma u Makartijevim delima, potrebno je primetiti da se i u elementima postmodernizma u Makartijevom pripovedanju uočava autorski pečat, to jest da se ono nesporno razlikuje od postmodernističkog obrasca na primer Pinčona, Bartelmija ili Barta. Ako bismo insistirali na analizi u okvirima postmoderne književnosti, primetićemo da nisu sva dela ovog pisca podjednako postmodernistička. Tako, na primer, Dž.

²⁷⁶ „kloparanje mašinerije u pozadini iznenada prestade“ (TGS, 58)

²⁷⁷ „... the vast passage of time, the enormity of which eclipses the insignificant flicker of individual human existence.“

Elis naziva roman *Čuvar voćnjaka* primerom poznog modernizma (2006: 44). Na drugoj strani, postoje i razlozi zbog kojih bi Makartija, posebno po značaju koji u njegovim delima zauzima nihilizam, bilo primerenije svrstati u egzistencijaliste nego u postmoderniste. Dok se o prisustvu elemenata postmodernog u opisima prostora može polemisati, Makartijev pristup motivu granice je postmodernistički, jer granica između vizija i stvarnosti nije jasno definisana. U narativu kojim se formira identitet pojedinca i prostora, prisutna je radikalizacija modernističkih metoda, u koje, prema L. Hačn, spadaju „tradicija ’otvorenijeg završetka’“ (1996, 108), osporavanje pripovednog realizma i tradicije, ali i poljuljanost vere u progres, a to jesu postmodernističke tendencije. Preispitivanje autoriteta i pouzdanosti pripovedača takođe je postmodernistički trend. Još jedan segment naracije koji Makarti dosledno izostavlja je interpunkcija, jer u dijalozima ne koristi ni apostrofe niti znakove navoda. Makartijevi romani podeljeni su u celine koje se, ni po sadržaju ni po veličini, ne mogu uvek okvalifikovati kao poglavlja. Osporavanje postojeće, neoriginalne referentnosti je istaknut element postmodernizma u Makartijevim delima, a osporavanje jezika kao referentnog sistema, aktuelnih predstava o identitetu pojedinca i prostora, i udaljavanje označenog od označitelja u romanu *Put* su doživeli svoje najeksplicitnije uobličjenje, jer je odlika postmodernističkog pripovedanja da osporava povezanost jezika i realnosti, označenog i označitelja. Reč je o postmodernističkom maniru, jer je u okviru njegove poetike svet, odnosno, prostor celina starija od reči kojima je opisana. Postmodernizam osporava ustaljene metode prezentacije, promovise podozrivost u verodostojnost priče, posebno jezika, a Makartijev stil pripovedanja ističe nepouzdanost priče, što je postupak sasvim u skladu sa Liotarovom tezom o slabljenju tradicije jednog dominantnog narativa. Povrh toga, s obzirom na to da vizuelna estetika Makartijevih romana puno duguje filmu, posebno ako se uzme u obzir da su pojedina dela ovog pisca nastajala kao scenariji za film, treba se podsetiti da se u filmskoj umetnosti i te kako uočava prisustvo postmodernističkih elemenata, a da je Makartijev opis prostora, samim tim, barem posredno postmodernistički.

Time što je pojedinac prikazan kao svako, a prostor i vreme kao svaki prostor i vreme, posredno se ukazuje na upadljiv izostanak konkretnog identiteta i jedinstvene perspektive, što je, prema *Rečniku književnih termina*, takođe blisko postmodernizmu: „Nestaje jedinstvene perspektive, usmerenosti na logičan konflikt i linearni tok radnje, nema više podataka o likovima, o mestu, o vremenu“ (Živković 1992: 629). Makartijevim delima dominiraju teme i motivi koji su u osnovi mitski i vanvremenski. Ako bismo prisustvo ovakvih elemenata

posmatrali iz perspektive postmodernizma, ne bismo kod svih teoretičara naišli na slaganje u pogledu odnosa postmodernizma prema ontološkom. Dok postmodernizam prema L. Hačn „ne sugerije traganje za transcendentnim i vanvremenskim značenjem“ (1996: 43), T. Popović se, na drugoj strani, nadovezuje na *Rečnik književnih termina* D. Živkovića:

Dok modernizam karakterišu epistemološka, postmodernizam karakterišu ontološka pitanja (Šta je svet, kakvi svetovi postoje, kako su oni konstituisani, po čemu se razlikuju? Šta se događa kada se različite vrste svetova konfrontiraju, ili kada se granice među njima naruše? Na koji način postoji tekst, a na koji svet (ili svetovi) koji projektuje). (2007: 558)

Konačno, autorski pečat prepoznaje se i u odnosu prema tradiciji. Pod tradicijom se, pored ostalog, u Makartijevom slučaju misli na redefinisane žanrova, posebno vesterna, ali i tu postoje razilaženja u stavovima. D. Lus je, tako, romane *Svi ti lepi konji*, *Krvavi meridijan*, *Tama najkrajnja* i *Prelaz* svrstala u *putnički narativ*²⁷⁸ (Luce 1999:195), dok S. Fraj (S. Frye) koristi odrednicu „rekonfiguracija avanturističke pripovesti sa granice“²⁷⁹ da označi Makartijeva dela počev od prvog romana, *Čuvar voćnjaka*, pa sve do *Nema zemlje za starce* (2009: 8). Makartijevo redefinisanje žanra kakav je vestern može se posmatrati i kao deo postmodernističke tendencije umanjavanja razlike između visoke i popularne književnosti. Pojedini autori, kao što je S. Kolin, neposrednije izražavaju vlastite nedoumice o žanrovskoj pripadnosti Makartijevih dela. Ova autorka, tako, za roman *Nema zemlje za starce* kaže kako nije sigurna da li je reč o horor priči, noaru²⁸⁰, trileru, romanu o putovanju, krimi priči, komediji ili modernom vesternu²⁸¹ (Kollin 2011: 171). Prema *Rečniku književnih termina*, ovakav revizionizam jeste postmodernistički:

Pisac postmodernističkog komada ne želi da interpretira već da pokazuje i ukazuje, služeći se pri tome poznatim i davno istrošenim modelima, likovima, pokretima

²⁷⁸ „Like *All the Pretty Horses* (1992), *Blood Meridian* (1985), and *Outer Dark* (1968), *The Crossing* is a road narrative.“

²⁷⁹ „reconfiguration of the frontier romance“

²⁸⁰ Skovan od strane francuskih filmskih kritičara sredinom četrdesetih godina dvadesetog veka, termin noir (*Noir*) označava pre svega atmosferu mraka i očaja detektivskih priča i crno-belih filmova istog žanra.

²⁸¹ „Is *No Country for Old Men* a horror tale, a noir, a thriller, a road story, a crime narrative, a comedy or a modern-day western?“

i izrazima, prevashodno iz vesterna (...) naučne fantastike (...) stripova (...) dok se režiser trudi da događanje iracionalizuje ili ponovo mitizira (*remitizacija*). (Živković 1992: 628)

Demitologizacija je jedna od ključnih osobina moderne i sastavni deo Makartijeve estetike, u kojoj se osporavanje tradicije ispoljava kroz dekonstrukciju mitova o skladu između čoveka i prirode, posebno u romanu *Dete božije*, ili čisto američke doktrine *Manifest sudbina* u romanu *Krvavi meridijan*. Prodor čovekovog sveta u prirodu takođe bi se mogao okvalifikovati kao postmodernistički. Mitovi i žanrovi se preispituju, redefinišu, izravno odbacuju, a nekada se koriste kao orijentir. Što se tiče realističnog pristupa, on se radikalizuje u izrazito eksplicitnim prikazima nasilja. Dž. Elis se po pitanju Makartijeve bliskosti postmodernizmu izjasnio na sledeći način:

Makarti nije postmodernista barem u jednom, važnom pogledu: on ne opisuje svet kao celinu koja je po sastavu relativna i u kontinuitetu nepostojana. Umesto toga, on dosledno ističe – bilo kroz način na koji pripovedanje opisuje ljudsku delatnost ili posredstvom sudijinih neuhvatljivih filozofskih tirada – da u univerzumu zaista postoji red. Istina na kojoj taj red počiva, međutim, nalazi se van domašaja ljudskog roda.²⁸² (Ellis 2006: 190)

Iako bi se na prvi pogled reklo da postoji dovoljno dokaza u prilog tvrdnji da je reč o postmodernističkom piscu, svaki pristup koji bi se u većoj meri oslanjao na prisustvo postmodernističkih elemenata u Makartijevom delu lako bi mogao da odvede na pogrešan trag, pogotovo ako se ovakva nekonvencionalnost tumači isključivo prema postojećim obrascima. Čitanje Makartija u postmodernističkom ključu predstavlja moguću perspektivu, ali samo pod uslovom da nije i jedina. Dž. Bart je u eseju „Književnosti iscrpljenosti“ govorio kako katedralu u Šartru danas ne bi bilo moguće napraviti, jer više ne odgovara duhu vremena (Barth 1984: 66). Iako sadrži obeležja postmodernizma, registre drugih umetnosti, vizuelnost filma i strukturu pozorišnih predstava, proza Kormaka Makartija je u kontekstu pripovedne strategije tek u pojedinim segmentima odraz duha jednog vremena pre nego neki precizno uokviren tip postmodernizma. Kao što ni svaki roman o odrastanju nije bildungsroman, tako ni svako

²⁸² „McCarthy is no postmodernist in at least this important sense: he does not describe a world of continually relative, atomistic flux. Rather, he consistently points out – whether in his narrator’s reference to human activity, or through his judge’s slippery philosophical discourse – that indeed there is an order to the universe. The truth of that order is, however, inaccessible to human beings.“

izostajanje poglavlja ili složenost dijaloga nisu nužno nastali po postmodernističkom receptu. Odustajanje od standardnih narativa obuhvata i postmodernističke metode, jer fragmentarnost forme – „fragmentacija onemogućava holističku percepciju“²⁸³ (Horton 286; prema Walsh 2009: 77) – ne mora biti deo isključivo postmodernističkog obrasca, već jedne sasvim autohtone poetike.

3.4. Redefinisanje konvencija

3.4.1. Preispitivanje referentnosti bildungsromana

Vilijam Spenser (William Spencer) prepoznaje prisustvo elemenata bildungsromana u Makartijevim delima: „*Čuvar voćnjaka* i *Svi ti lepi konji* mogu se označiti i kao bildungsromani (...) oba sadrže važne likove koji su junaci u najstajanju, predstavnici nevinosti čiji je napredak ka odrastanju jasno označen činom građanske neposlušnosti ili prkosa društvenim standardima“²⁸⁴ (2002: 102; prema Walsh 2009: 78). Dž. Elis za Makartija takođe tvrdi da „obično piše u formi bildungsromana“²⁸⁵ (Ellis 2006: 19). Međutim, dok prototipskim bildungsromanom dominiraju glavni junak i njegovo sazrevanje, kome je puno toga podređeno, Makartijev pojedinac ne samo što je autsajder – koji je i u pripovedanju, ali i u okvirima teško spoznatljivog, ali svejedno prisutnog šireg poretka, a posebno u čovekovom svetu, prognan na marginu – već i njegovo sazrevanje izostaje, jer, kao Kid, Luelin Mos ili Džon Grejdi, on umire a da nije ništa naučio. Prema Dž. Elis, „Luelin Mos je zaista parodija prekaljenog heroja u žanru romana o mladom čoveku“²⁸⁶ (Ellis 2006: 235). Iako sa jedne strane ostavlja utisak dvostrukog bildungsromana, jer paralelno prati priče dvoje centralnih protagonista, roman *Tama najkrajnja* je zapravo priča o propadanju ljudskosti, koja se završava ulaskom slepca u močvaru. K. Volš upravo za ovaj roman tvrdi da se, „kao i mnogi drugi Makartijevi romani, može čitati delom i kao bildungsroman“²⁸⁷ (Walsh 2009: 97). Međutim, Makartijev narativ je pre cikličan nego linearan, kakav se očekuje od bildungsromana. Linearno pripovedanje je sredstvo da se potvrdi sazrevanje i napredovanje pojedinca, ali kod Maratija pripovedanje nije linearno, jer mu je, pored

²⁸³ „fragmentation overwhelms holistic perception“

²⁸⁴ „*The Orchard Keeper* and *All the Pretty Horses* qualify as bildungromans (...) they both contain major characters are heroes in training, innocents whose progress to manhood is most clearly marked by an act of civil disobedience or of civic repudiation.“

²⁸⁵ „He regularly writes in the form of bildungsroman.“

²⁸⁶ „Moss’s character is indeed a parody of the hard-boiled hero for a young man genre novel.“

²⁸⁷ „Like many of McCarthy’s novels it can be read in part as a bildungsroman.“

ostaloga, cilj i da ospori ideju o napredovanju, koje izostaje na pojedinačnom nivou koliko i na nivou lažne zajednice. Tipičan protagonist bildungsromana nije zreo čovek koji se, uprkos godinama, upoznaje sa onim aspektima života i stvarnosti koji mu se, usled preokreta sudbine, nameću kao novi i nerešivi. Tako je šerif Bel u samom naslovu označen kao starac, a otac iz romana *Put* je takođe u poziciji da uči o svetu u kojem se obreo. Da li je neko delo bildungsroman direktno zavisi i od protagoniste za koga se vezuju napredak i sazrevanje. Međutim, Makartijev pojedinac ne samo što nije obeležen niti napretkom niti sazrevanjem, već, povrh toga, nije u statusu centralnog protagoniste.

Dok u bildungsromanu odrastanje donosi sazrevanje, sudbinu sina u romanu *Put* možemo naslutiti i po sudbini oca. Makartijevi romani nisu bildungsromani, jer sazrevanje je dosledno osporavana kategorija, umesto koje pojedinca čekaju samo starenje, nemoć i smrt. Zaista, koji su to protagonisti koji kod Makartija mogu da pretenduju na zrelost? Da li je to otac u romanu *Put*, koji je umesto zrelosti ugušen pepelom sveta koji nestaje zajedno sa njim? Da li je to šerif Bel, koji tek u starosti počinje da sagledava vlastitu nemoć? Da li je to profesor iz drame *Voz*, čija je starost okovana nihilizmom? To nije ni najstariji Telfer, koji jeste dosegao majstorstvo zanatske veštine ali ga sobom nosi u smrt, izvan koje nema nastavka profesije. To nije ni Bili Parham, koji život završava u poznim sedamdesetim na isti način na koji ga je i počeo: u porodici, u kojoj dobija hranu i smeštaj, a ne nezavisnost i samosvojnost. To nije ni Artur Ounbi, koji u poslednjoj sceni u kojoj se pojavljuje nije opisan kao mlad čovek koji sazreva, već kao zatočeni starac koji oseća „kako se krug godina zatvara“ (TOK, 234). Kod Makartija nema zrelosti ni linearnosti kakve se očekuju od bildungsromana.

3.4.2. Redefinisanje vesterna

Makarti razgrađuje populistički pojednostavljen žanrovski narativ, koji ne uspeva da prikaže svu složenost života. U redefinisaju žanrovskih obrazaca ispoljavaju se kreativnost i sistematičnost, koje iziskuju analizu ključnih obeležja identiteta pojedinca i prostora. Svaki žanr ima svoj narativ, a jedno od ključnih obeležja Makartijeve poetike jeste ne samo redefinisanje narativa žanra, već i njegove fabulativne konstelacije, referentnosti i načina na koje se priča prezentuje. Razmatranje žanrovskih standarda tiče se direktno pojedinca i prostora, i usredsređeno je na kontraste između makartijevskog i tipičnog vesterna.

Kao što svako redefinisiranje mitova nužno poseduje i osobine mita, tako se i Makartijeva poetika u određenoj meri oslanja na žanrove čije standarde preispituje. U ovoj analizi, umesto bildungsromana odabran je vestern kao referentni i primarni žanr, najpre jer se direktno nadovezuje na Makartijevo osporavanje nacionalnih mitova, potom jer predstavlja dobrodošlu perspektivu u sagledavanju identiteta pojedinca i prostora, a konačno i stoga što je čitalačka publika dobro upoznata sa obeležjima vesterna. Iako ovaj žanr – kao, uostalom, i drugi slični njemu iz kojih Makarti crpe inspiraciju – poseduje određen eksplanatorni potencijal, u pozivanju na sličnosti sa vesternom ne treba ići predaleko. Jedan od razloga je i taj što su žanrovske osobenosti fluidne, to jest, podložne su promenama tokom vremena. Praiskonski koliko i predeo kroz koji putuje, identitet pojedinca ne bismo razumeli ako bismo ga posmatrali isključivo u kontekstu vesterna ili bildungsromana, jer on je izdvojen od svake konvencije koja bi mu a priori i u kontinuitetu nametala identitet. Protagonisti počinju svoja putovanja kao pustolovi u ljudskoj ravni, ali kada je jednom napuste, njihove avanture prelaze u višu sferu, mitološku i fantazmagoričnu, u kojoj ih je teško tumačiti ustaljenim metodama, jer one prestaju da budu pouzdane. Obeležja identiteta pojedinca i prostora potrebno je sagledati u kontekstu preispitivanja žanra, a odnos prema vesternu nije univerzalan ključ, niti je jedina perspektiva iz koje Makartijeva dela treba tumačiti.

Kada je reč o Makartijevom odnosu prema žanru, stručnjaci koriste raznolike terminološke odrednice. Ono što se u ovom radu naziva *redefinisanjem* vesterna Stiven Fraj (Steven Frye) nazvao je *revizionizmom*: „Kritika od samog početka razmatra stav da je *Krvavi meridijan* ‘revizionistički vestern’“²⁸⁸ (2013: 110). Kada analizira filmsku adaptaciju romana *Nema zemlje za starce*, V. Dž. Devlin iznosi nešto eksplicitniji stav: „Ideje o heroju, zlikovcu, narativu, a time i moralnim okvirima i stabilnosti vesterna, razbijene su (...) *Nema zemlje za starce* opisuje prolaznost ili propadanje tradicionalnih ideala vesterna“²⁸⁹ (Devlin 2010: 222). Koliko Makarti duguje žanru vidi se i po sličnostima koje njegovi romani dele sa žanrom u drugim važnim aspektima. Kao što se u osnovi žanra uočava prepoznatljiv i stabilan skup stilskih, strukturalnih i drugih važnih komponenata koje ga čine, takva ista doslednost uočava se i u Makartijevoj razgradnji ili redefiniciji sugestivnosti žanra. Naime, u pogledu manira u kojem

²⁸⁸ „Critics from the beginning have addressed the notion *Blood Meridian* as a ‘revisionist’ western.“

²⁸⁹ „The notions of the hero, the villain, the narrative and hence the moral framework and the stability of the western film are shattered (...) *No Country for Old men* demonstrates a decline, or decay, of the traditional western ideal.“

konceptualizuje stvarnost, žanr je višestruko sugestivan, jer premise na kojima se zasniva upravljaju načinom na koji percipiramo tekst. Sugestivnost u ovom kontekstu predstavlja manipulisanje čitaocem i njegovim interpretativnim očekivanjima, a Makartijev pojedinac posebno je interesantan za istraživanje, jer njegov identitet obeležava neprestana konfrontacija između očekivanja nametnutih žanrovskim i mitskim narativima i onoga kakav on zaista jeste. Međutim, svaki individualizovani akter ili lik poseduje determinante koje potiču i od žanra i od njegovih ličnih osobina, dok je iterativnost upravo u tom kontekstu važna tehnika formiranja slike o likovima. Makartijevski vestern je demitologizacija koja vremenski nije vezana isključivo za polovinu devetnaestog veka i osvajanja na Divljem zapadu, već se prenosi i u moderno vreme. Potom, kao što u vesternu očekujemo konačni obračun i podelu na antagoniste i protagoniste, jer jedno žanrovsko ostvarenje je tako sazdana da u ovom kontekstu upućuje na sasvim ograničen broj ishoda, tako je i u Makartijevim delima izvesno da će unapred očekivani konačni obračun izostati, ali da će atipičnih obračuna biti u različitim vrstama antiklimaksa. Iako se radi o redefinisaju, Makartija treba čitati i kao neku vrstu dijaloga sa žanrom, dijaloga koji ume da preraste u otvoreno suprotstavljanje. Iako žanr vesterna i mit o kauboju kao jednoj vrsti heroja Zapada idu ruku pod ruku, treba biti obazriv upravo povodom ovakve sugestivnosti i ovakve perspektive, jer između žanra i Makartijevog narativa postoji tenzija po pitanju statusa protagonista, po pitanju prostora, ali i po pitanju kompozicije i osnovnih načela.

U romanu *Krvavi meridijan*, koji je, i po istorijskom periodu u koji je smešten, ali i po drugim važni kriterijumima, blizak vesternu, protagoniste „čiji govor liči na roktanje majmuna“ (BM, 8) zatičemo u „prokletom carstvu“ (BM, 59), u kojem ih danju nemilosrdno prži „sunce boje mokraće“ (BM, 46), a oni lutaju predelima u kojima očekivana pastorala vesterna uzmiče pred najsurovijim pustošima, u kojima je nakon sumraka „sva zemlja ležala pod tminom i sva je bila ogroman oskvrnuti oltar“ (BM, 97). Prostor se očigledno redefiniše sasvim eksplicitno, jer se u navedenom citatu opisuje kao ukaljano mesto na kojem se prinosi žrtva. Od kauboja se očekuje da suvereno vlada prerijom kao nekom vrstom prepoznatljivog, a samim tim i konvencionalizovanog, književnog prostora, ali za Makartija je nepojmljivo da čovek bude bilo šta drugo osim bespomoćan „u tom čistilištu od pustoši“ (BM, 61). U ovakvoj dekonstrukciji i redefiniciji vesterna, prostor dominira pojedincem, a ne obrnuto. Ovakva dominacija ostvarena je u više ravni, na jednu od kojih nam ukazuje i Dž. Elis kada tvrdi: „dok je karakter teško uočljiv u

ovim romanima, to ne važi i za prostor²⁹⁰ (Ellis 2006: 51). Izostanak uvida u psihološka stanja protagonista Makarti je barem jednim delom preuzeo od vesterna, jer činjenica je da glavni junaci vesterna veoma retko odaju upravo ono što nose u sebi. Prostor je ispunjen detaljima koji nagoveštavaju da pojedinac nije tipičan kauboj i da je vreme kauboja prošlo: „Čuli su kamione na auto-putu, videli su gradska svetla odražena u pustinji“ (APH, 10). U kontekstu prostora, redefinisane žanra ima isti uticaj na čitaoca kao i na protagoniste: kao što pojedinac deluje dezorjentisano u prostoru u kojem bi po svakoj logici trebalo da se oseća kao kod kuće, tako i čitalac biva smešten u okruženje od kojeg ne očekuje iznenađenja sa kojima ga Makarti suočava. Kaubojska pastorala često je nosilac idiličnog, ali za Makartija je bilo kakva idiličnost ili apsolutno nepojmljiva ili varljiva ili sasvim kratkotrajna. Sasvim u skladu s tim, američko osvajanje kontinenta u romanu *Krvavi meridijan* prikazano je iz nesvakidašnje perspektive prezasićene najužasnijim nasiljem, dok u romanu *Put otac i sin* prate tragove otkrića Amerike unatrag, iz unutrašnjosti prema okeanu.

3.4.2.1. Redefinisanje identiteta pojedinca u vesternu

„Ubaci to sedlo pozadi, kauboju, i upadaj.“ (APH, 14)

Ovo su reči kojima vozač kamioneta dočekuje stopiranje Džon Grejdi Kola u uvodnom poglavlju romana *Svi ti lepi konji*. Već u toj jednoj rečenici status kauboja dvostruko je osporen, najpre zato što kauboji ne stopiraju, a potom i zato što ton kojim je ovakav pozdrav sročena upućuje na to da se reč *kauboj* koristi uz prizvuk dobrodušnog humora. Odgovor na pitanje koji atributi čine kauboja kao protagonistu određenog žanrovskim pravilima deo je makartijevskog preispitivanja referentnosti žanra. Nema sumnje da Džon Grejdi Kol predstavlja redefiniciju heroja vesterna već od prve stranice ovog romana, kada staje „pred tamno ogledalo“ (APH, 3). On, dakle, nije tipičan kauboj već odraz, i to taman odraz. U romanu *Prelaz*, Bili Parham nije u stanju ni da prepozna vlastiti odraz u staklu: „Bili je posmatrao odraze dvojice jahača kako prolaze preko stakla prozora zgrade preko puta (...) i shvatio da je jahač na čelu te neprivačne parade on sâm“ (TC, 505). Ni otac u romanu *Put* nije u stanju da se prepozna: „Naleteli su na sebe u ogledalu i skoro da je potegao pištolj. To smo mi tata, prošapta dečak. To smo mi“ (TR, 134). Odraz je odjek originala, ali nije i original. Sličan efekat ostvaren je i u završnici romana

²⁹⁰ „Character is difficult to see in these novels; setting, however, is not.“

Gradovi u ravni, u kojoj se Bili Parham zaposlio na filmu, čime je postao slika kauboja pre nego istinski kauboj. Isti roman obiluje nagoveštajima da Džon Grejdi Kol i Bili Parham nisu tradicionalni kauboiji, kao što je scena zajedničkog lova lasom na pse lutalice, koja predstavlja posebno eksplicitan vid revizije vesterna. U skladu s tim, i Dž. Elis za Makartijeve kauboje tvrdi da su anahroni²⁹¹ (2006: 203).

Nekonvencionalnost pojedinca ogleđa se u tome koliko je njegov identitet teško sagledati upravo na osnovu onih književnih žanrova i vrsta, sa kojima se neretko i po inerciji povezuje, i na čijem redefinisanju Makartijev narativ delom počiva. Reč je o romanima koji sadrže elemente vesterna ali to nisu, jer vestern u okvirima koje mu zadaje Makarti poprima sasvim nove i drugačije konotacije. Pojedinaac nije autsajder samo u odnosu na ljudsku ravan, on je to i u pogledu književnih konvencija kojima ne pripada, i prema kojima je on sve samo ne „lokalac“. U romanu *Nema zemlje za starce* se i za Luelina²⁹² i za Čigura²⁹³ kaže da su odmetnici. Vels naziva Čigura odmetnikom, jer Čigur se odmetnuo i od ideje tipičnog vestern plaćenika. Makartijev pojedinac je odmetnik od norme i komfora. U sceni razgovora sa dečakom koji mu čisti čizme u romanu *Gradovi u ravni*, Džon Grejdi Kol je upravo prodao pištolj, kao atribut kauboja. Kada ga pomenuti dečak u prolazu pita „Jesi li ti siguran da si kauboj?“ (CoP, 838), to je pitanje postavljeno u istom tonu kao i ono iz podnaslova, koje postavlja vozač kamioneta. Nimalo slučajno, čistač cipela za sebe tvrdi da je odmetnik (CoP, 841). On je u svojoj porodici, kako sam kaže, „crna ovca“ (CoP, 841), a pred sobom vidi protagonistu koji krši osnovne makartijevske zakone: menja kretanje za mirovanje, a pištolj kao neku vrstu alata trampija za novac, pomoću koga želi da se skrasi sa devojkom koja je epileptična prostitutka. Odstupanje od ideala kauboja ne može biti veće. To ne znači da glavni junak vesterna ne deli određene sličnosti sa Makartijevim pojedincem. On, najpre, dolazi niotkuda, identitet mu je nedorečen, ali dok junak vesterna ima moć da utiče na događaje i oblikuje realnost, Makartijev pojedinac je nema. Šerif Bel se povlači, jer ne pronalazi svoje mesto u svetu, koji bi po svakoj žanrovskoj logici trebalo da mu bude poznat. Nekad to neznanje potiče iz neiskustva, kao u slučaju Bili Parhama i Kida, koji imaju po četrnaest godina i tek uče o svetu koji ih okružuje. *Kid* ne samo što predstavlja višesmisleni zamenu za ime, već nepogrešivo asocira upravo na vestern.

²⁹¹ „McCarthy’s anachronistic cowboys.“

²⁹² „Ličio je na odstreljenog odmetnika“ (NCOM, 206)

²⁹³ „Čigur je odmetnik.“ (NCOM, 136)

Prema N. Fraju, „*potpuno konvencionalizovana* umetnost bila bi ona umetnost u kojoj bi arhetipovi, ili saopštive jedinice, predstavljali u stvari jedan niz ezoteričnih znakova“ (2007: 123-124). Pogledajmo, stoga, kako se u Makartijevoj prozi pristupa preispitivanju i redefinisavanju ovih znakova. U prvoj polovini romana *Svi ti lepi konji*, Lejsi Rolins, Džon Grejdi Kol i Džimi Blevins razgovaraju o umešnosti jahanja, jer to je jedna od ključnih odlika kauboja. Sasvim očekivano, za Rolinsa kauboj mora da bude vrstan jahač i strelac, kao što je legenda Buger Red (Booger Red). Ironija je u tome što on to govori Džimiju Blevinsu, koji u potpunosti ispunjava oba uslova, ali uprkos tome nije kauboj. Neslaganje sa Rolinsom svojim ćutanjem posredno potvrđuje i Džon Grejdi, jer on prati sopstvena, drugačija načela. Blevins, naime, ispunjava sve preduslove da bude kauboj: odličan je strelac, ima sjajnog konja, starinski i dobro očuvan revolver kolt 32-20 i šešir širokog oboda. Međutim, jasno je ne samo da on nije kauboj, već i da je ujedno i najinfantilniji i najbespomoćniji lik u ovom delu. Povrh toga, on je, po svemu sudeći, begunac, odnosno, u njegovom slučaju put i kretanje su posledica nedostatka izbora: to što u Meksiku puca u čoveka i krade konja može se tumačiti kao znak da je i iz Teksasa pobjegao pred zakonom, mada to ne znamo. U tom pogledu, Blevins liči na još jednog slaboumnika iz Makartijevih romana, na Lestera Balarda, jer obojica su vrsni strelci i obojici to nije ni od kakve koristi, osim kad se puca u novčanike ili po vašarima. Kada pogađa Rolinsov novčanik, Blevins dobija opkladu, ali umesto da posredstvom ovako tipično kaubojske veštine stekne poverenje ili poštovanje saputnika, i to jedinih u krugu od ko zna koliko kilometara, on ih samo dodatno udaljuje od sebe. Blevinsovo nepoklapanje sa idealom kauboja u narativu je nedvosmisleno. Uprkos tome što se po svim spoljnim obeležjima čini da je reč o kauboju, to jest, o nekome ko bi u takvom krajoliku trebalo odlično da se snalazi, Blevins najpre sam za sebe kaže „S obe strane mi stoji smrt od vatre. Moram da se klonim od svakog metala“ (APH, 69-70), čime priznaje strah i nesnalaženje, a potom ga i nepoznati pripovedač opisuje kao „potpuno neobjašnjiv prizor u tom krajoliku“ (APH, 71). Činjenica da je jedna oluja dovoljna da Blevins ostane sam i bespomoćan u jaruzi, bez konja, odela i pištolja, ne samo što govori da je dovoljan jedan udarac sudbine da protagonistu pretvori ni u šta, već i da ga liši osnovnih prerogativa žanra.

Redefinisavanje vesterna u romanu *Nema zemlje za starce* prepoznamo i u tome što nijedan od trojice centralnih protagonista nije tipičan za vestern. Naime, Luelin Mos nije glavni junak, iako nosi radnju gotovo u celosti: njegova smrt je nežanrovski antiklimaks, ne prikazuje

se, jer je nebitna, niti je rasplet u njegovu korist; šerif Bel takođe nije tipičan glavni junak mada je, što je inače presedan kod Makartija, u jednom delu romana upravo on pripovedač. Redefinisanje žanra obuhvata i kontrast između likova koji su tipični za žanr ili ideologiju koju vestern promoviše, i onih koji su im suprotni. Tako, na primer, Karson Vels i kapetan Vajt predstavljaju tipične žanrovske likove revolveraša i ideologa. Veoma sličan Karsonu Velsu je i Vestrej iz dela *Pravni savetnik*. Izostaje i direktno sučeljavanje, to jest, revolveraški obračun šerifa sa Čigurom, koji tek nije tipičan negativni junak vesterna. Ni sporedni likovi nisu bez uticaja, niti su toliko izvan centra pažnje, kada se uporede sa centralnim protagonistima. U pripovedanju zajedno učestvuju i pojedinac, marginalci kojima je okružen i alegorični likovi poput smrti, životinja ili gradova.

Norme vesterna ozbiljno su narušene i po pitanju sporednih likova, čija tipizirana uloga u vesternu je kod Makartija gotovo preokrenuta. Roman *Nema zemlje za starce* ne samo što se ne završava obračunom Bela ili Mosa sa Čigurom u kome dobro odnosi pobedu, već ni Karla Džin ili David de Marko iz drugog plana ne daju nedvosmisleni podršku glavnom junaku, i ne ostaju potpuno pasivni u svakom drugom pogledu sve do sasvim izvesnog i povoljnog ishoda. Ljubav je podjednako parodiran motiv vesterna, jer žene iz Makartijevih romana neretko su prostitutke, kao Magdalena ili Džojls, a muškarci se prema njima odnose sa latentnim nipodaštavanjem, kao Mos prema Karli Džin. U romanu *Nema zemlje za starce*, najvažniji protagonisti pominju novu vrstu ljudi, oličenu u za žanr podjednako nesvakidašnjim sporednim likovima. Tako Bel najpre kaže: „Nikada do tada nisam sreo nekog takvog i počeh da se pitam da li možda nije neka nova vrsta“ (NCOM, 1), na šta se kasnije nadovezuje ovako: „imam osećaj da se susrećemo sa nečim sa čim se do sada nismo suočili“ (NCOM, 39). Ovde se u prvom redu misli na to da tipični heroji Divljeg zapada štite nedužne, ali da u slučaju romana *Nema zemlje za starce* više nema nedužnih. Tako šerif Bel već na samom početku pominje slučaj mladića koji je oduvek želeo nekoga da ubije, i čija je žrtva četrnaestogodišnja devojčica. Ovakav događaj je u prototipskom vesternu nezamisliv, jer bi taj dečak mogao ili da se nađe u senci glavnog junaka i da za njega navija, ili da mu bude učinjena nepravda i da tako postane povod za osvetu. Roman *Nema zemlje za starce* narušava pomenute konvencije. Kada Bel razgovara sa jednim od svedoka koji je prisustvovao saobraćajnoj nesreći, dečak ne želi da mu kaže kako je Čigur izgledao, jer je od njega za to dobio novac. To očigledno više nisu oni dečaci iz vesterna koji obožavaju glavne junake i žele da budu

kao oni kad porastu. Kao čuvar čovekovog sistema vrednosti, šerif Bel se povlači kada stekne utisak da je sistem do te mere promenjen da više nema šta da se štiti, osim onog dela tih vrednosti koji je preživeo u njemu samom, kao vatra koju njegov otac nosi u snu. Ali Bel nije jedini razočaran i zbunjen pojavom nove vrste. Šerif u Igl Pasu ovako komentariše revolveraški obračun: „Ima dana kad bih od svega digao ruke i pustio da ovakvi preplave sve“ (NCOM, 115). Šerif sluti da je došlo do nove podele uloga, koju on ne razume, kao što ne shvata gotovo nijednog od likova koji te uloge nose.

Makarti odbacuje kliširanu podelu na dobro i zlo kakva postoji u popularnom vesternu. Ne samo što u borbi dobra i zla dobro nema konačnog trijumfa, već ni podela na dobro i zlo nije očigledna, to jest, dihotomnost dobra i zla se izravno osporava. Šerif Bel nije moralni stožer koji nam direktno daje do znanja ko su negativni junaci, već je umesto toga i njegov sistem vrednosti takođe pod znakom pitanja. Sistem vrednosti ne počiva na čoveku, jer on u mnogo širem kontekstu dobra i zla ima tek sporednu ulogu. U romanu *Put* je ljudskost moralno središte oko kojeg su okupljeni svi ostali motivi i teme. Posebno nepouzdana bile bi interpretacije koje insistiraju na dihotomijama dobro-zlo, moral-nemoral, civilizacija-divljina, jer je reč o poetici koja u tom pogledu ne postavlja jasne distinkcije. Prema S. Šaviru, „radikalna epistemologija *Krvavog meridijana* podriiva svaki dualizam subjekta i objekta, spoljašnjosti i unutrašnjosti, volje i prikaza ili bića i interpretacije“²⁹⁴ (Shaviro 1999: 150). Sa stanovišta forme, osporena je i dihotomija centralno-sporedno: pojedinac nije taj oko koga gravitiraju svi ostali, već je on samo jedan od protagonista, on nije glavni junak, jer ta kvalifikacija u sebi sadrži odnos centralno-sporedno u onom smislu u kojem je on u Makartijevim delima neodrživ. U pitanju su motivi i teme koji prevazilaze lično iskustvo, i zato se ne mogu otelotvoriti u samo jednom protagonistu, čiji bi centralni status bio neosporan. Povrh toga, žanrovska podela na dobro i zlo, kakvu često vidamo u vesternu, bliska je melodrami. Evo šta o tome kaže N. Fraj: „Dve su teme važne u melodrami: trijumf moralne vrline nad negativcem, i konsekventna idealizacija onih moralnih vrlina koje po pretpostavci krase publiku“ (2007: 60). Ovakvo određenje dvostruko je korisno. Najpre saznajemo kako su stvari postavljene u vesternu, a potom i koliko se takva postavka razlikuje od makartijevske varijante vesterna.

²⁹⁴ „The radical epistemology of *Blood meridian* subverts all dualisms of subject and object, inside and outside, will and representation or being and interpretation.“

3.4.2.2. Motiv konačnog obračuna

U središtu vesterna je sukob, tako da makartijevska redefinicija žanra nužno obuhvata i motiv konfrontacije, posebno konačnog obračuna. S obzirom na to da je radnja u drugom planu i da je nelinearna, ovakva deklinacija podrazumeva da u makartijevskom vesternu nema konačnog obračuna glavnog i negativnog junaka zbog toga što nema ni podele na protagoniste i antagoniste. U slučaju motiva konačnog obračuna, ali ne i samo njega, Makarti primenjuje postupak koji se graniči sa subverzijom žanra. Kao što ni Luelin Mos nije glavni junak, tako ni šerif Ed Tom Bel nije pozitivni junak vesterna, čiji moral i principi trijumfuju kada u konačnom obračunu izrešeta negativnog junaka i odjaše u zalazak sunca. Naprotiv, u delima *Nema zemlje za starce* i *Voz*, zalazak sunca je zloslutno znamenje, dok kraj romana *Prelaz* posebno snažno parodira ovaj motiv, jer Bili Parham umesto u zalazak sunca odjaše u probnu eksploziju nuklearne bombe. Redefinisanje žanra prepoznamo i u smrti Luelina Mosa, kao i u činjenici da nema srećnog završetka. Za razliku od klasičnog vesterna, u kome odmah znamo ko je glavni junak i već ga unapred vidimo kako trijumfuje, kod Makartijevog pojedinca, kakav je, recimo, Luelin Mos, postepeno uviđamo da je njegov poraz u odmeravanju snaga sa Čigurom kako radnja odmiče sve izvesniji.

Jedna od osnovnih premisa klasičnog vesterna jeste da se oko najvažnijih principa morala i pravde sukobljavaju predstavnici dobra i zla. Odlasku pojedinca ne prethodi završno suočavanje dobra i zla u kojem dobro trijumfuje. Dvoboj Eduarda i Džon Grejdi Kola u romanu *Gradovi u ravni* predstavlja dobar primer osporavanja motiva konačnog obračuna. Kol i Eduardo se bore noževima, što nije tipično za vestern. Njemu veoma sličan je i obračun Džon Grejdi Kola sa mladim Meksikancem u zatvoru Saltiljo u romanu *Svi ti lepi konji*. Očekivani obračun kapetana i Grejdi Kola u ovom istom romanu izostaje kada trojica nepoznatih ljudi dolaze po kapetana i odvođe ga. Kada Čigur kaže vlasniku pumpe u Šefildu: „A onda jednog dana vreme je za obračun. Završno knjigovodstvo“ (NCOM, 48), on ne misli na obračun koliko na svođenje računa, tako da u prenosnom smislu ipak ima obračuna, samo što je on mimo normi vesterna. Identičan izbor reči zapažamo i kada dona Alfonsa kaže Džonu Grejdiju „Mislim da je račun srađen u tvoju korist“ (APH, 225). Finalni obračun izostaje, najpre zato jer principi otelotvoreni u likovima ne mogu prestati da se sukobljavaju, a potom i zbog toga što čovek u tom smislu nije sila od uticaja, i dosledno se lišava moći, ne samo da utiče na događaje, već i da ih

razrešava obračunima u ljudskoj ravni. Umesto toga, „završno knjigovodstvo“ nalazi se u domenu čoveku nepoznatih sila, na koje on nema nikakav uticaj. Ono je iznad svih učesnika, pa i izvan Čigura, i sa njima „se ne može izaći na kraj laskanjem ili raspravom“ (APH, 228). U sceni razgovora sa vlasnikom benzinske pumpe, Čigur mu kaže kako je novčić putovao sve od 1958. dok nije došao do njega. Do Luelina Mosa ga ne odvodi novčić, već 2 miliona dolara koje Mos baca kao ulog u igri na smrt ili život. Ko se približi novcu, stavlja život na kocku i ima pola-pola šanse da izgubi život ili da ga sačuva. Bacanje novčića ukazuje na preklapanje sudbine i karaktera. U sceni u kojoj se Džon Grejdi Kol vraća na ranč Prečista Gospa, dona Alfonsa ga pita sledeće: „da li je taj obrazac koji sagledavamo u svom životu postojao tu od početka ili se nasumični događaji nazivaju obrascem tek nakon što se dese?“ (APH, 227). Razlika nije samo u ishodu, već i u veličini uloga. Vlasnik pumpe je sasvim suprotan slučaj od Mosa, koji igra na život i smrt za proporcionalan ulog: „Ceo njegov život je bio tu pred njim. Dan za danom od zore do mraka dok ne padne mrtav. I sve se to skuvalo i zgusnulo u četrdeset funti papira koji može stati u veću školsku torbu“ (NCOM, 14). Reč je o sumi koja sažima novčani iznos koji se zaradi u ukupnom radnom veku. Prema tom, ljudskom sistemu vrednosti, Mos pronalazi ekvivalent vrednosti vlastitog života u valuti ljudske ravni, a ovakva rekapitulacija života, kao, uostalom, i svaka rekapitulacija, vrši se pred smrt, koju ova scena najavljuje. Kada Čigur ubija neimenovanog biznismena iz Hjustona, sve je ponovo atipično, i ova scena takođe najavljuje Mosovu smrt – „Čigur je znao da strah od neprijatelja ljude ume tako da zaslepi da ne vide druge opasnosti“ (NCOM, 170) – jer i Mos umire od neprijatelja kojeg nije očekivao, što je još jedan element redefinisanja žanra. Ne samo što je obračun izostao i što ima nepovoljan ishod, već i uključuje strane koje nismo mogli predvideti: Mosa, za koga mislimo da je u ulozi glavnog junaka, što on nije, a potom i pripadnike meksičkog narko kartela kao sporedne likove, i konačno, anti-klimaks, u smislu da scena Mosovog ubistva uopšte ne biva prikazana.

Dok je kolt tipično oružje za revolveraški obračun, dotle je Čigurov „pištolj na vazdušni pritisak koji izbacuje čelični klin“ (NCOM, 91) alat za egzekuciju, mračna parodija kolta kao ikone vesterna na kakav smo navikli. U romanu *Nema zemlje za starce*, taj isti kolt, kao što šerif Bel veruje, njegovi prethodnici navodno nisu ni nosili:

Nekada u stara vremena neki šerifi nisu nosili vatreno oružje. Mnogi u to ne mogu da poveruju ali to je činjenica. Džim Skarboro nikada nije nosio nikakvu pucu. To je onaj

mlađi Džim. Gaston Bojkins, ni on nije nosio. I to u zemlji Komanča. Uvek sam voleo da slušam o prohujalim vremenima. (NCOM, 53)

Posredno, vestern budi nostalgiju, koja se osporava kroz sasvim jasne nagoveštaje da svet u sećanjima protagonista kakav je šerif Ed Tom Bel zapravo uopšte ne mora da bude istinit, o čemu u ovom istom romanu sasvim ubedljivo svedoče demanti ujaka Elisa iz njegovog razgovora sa Belom, ali i kroz orgije nasilja u romanu *Krvavi meridijan*.

U tipičnom dvoboju iz vesterna, sve se odvija pred nama, unapred se zna ko dobija i ništa nije prepušteno slučaju. Umesto toga, Belov poslednji obračun je onaj sa samim sobom, sa vlastitom prošlošću, a ne sa Čigurom. Direktna konfrontacija šerifa sa Čigurom izostaje, ali Bel sluti da je i u takvom izostanku konforntacije poražen: „Dešavalo mu se da se ovako oseća, ali bilo je to davno i kada se toga setio odmah je shvatio šta je to. Poraz. Bio je to osećaj potpune poraženosti. Gorak osećaj“ (NCOM, 266). Elis, po svemu sudeći, oličava budućnost koja čeka i šerifa Bela, a šerifovo suočavanje sa samim sobom i vlastitim greškama iz prošlosti nadređeno je sukobu sa Čigurom. Protagonisti su nosioci principa koji se neprekidno sukobljavaju, i taj sukob ni izbliza ne liči na onaj viđen u žanrovskim ostvarenjima, jer je kompleksniji od žanrovske matrice u istoj meri u kojoj su od njega kompleksniji sami likovi i sve što ih okružuje. Do Mosovog sukoba sa Čigurom ne dolazi zbog prestiža, već stoga što blizina novca i droge, kao oličenja sistema vrednosti koji je svojom voljom u više navrata odabrao, neumitno približava i njega i sve koji su mu bliski uništenju, oličenom u liku Čigura.

Još jedan primer redefinisanja motiva konačnog obračuna predstavlja i scena u kojoj Robert Mekavoj ubija Džejsma Grega u scenariju *Baštovanov sin*. Iako je činjenica da obojica protagonista koriste pištolje naizgled dovoljna da se ovakav sukob podvede pod tipiziran konačni obračun, ponovo nije tako. Primarni razlog jeste to što je najvažnija tema ovog dela sukob narativa, zbog čega ni razlozi zbog kojih Mekavoj ubija svog bivšeg poslodavca nikada nisu do kraja jasni. Naime, reč je o delu u kojem se u prvom planu ne nalazi sukob principa otelotvorenih u protagonistima, već sukob suprotstavljenih verzija jednog događaja, zbog čega i ovu scenu treba tumačiti u tom svetlu. Tako se sudbina Roberta Mekavoja pre odlučuje na suđenju, tokom kojeg se sukobljavaju narativi dve porodice i njihovih advokata, nego tokom Mekavojevog suočavanja sa Gregom.

4. Početak i kraj

„Svet koji će doći mora se sastojati od prošlosti.“ (CoP, 1031)

Pojedinac je u trenutku smrti razbaštinjen koliko i na rođenju. Prve rečenice Makartijevih romana lako bi mogle biti i poslednje, a uvodne i završne scene po pravilu su podjednako upečatljive. Misterija ljudskog postojanja za Makartija je prepoznatljiva na kraju života koliko i na samom početku:

Ležao je u krevetu napola budan (...) spojenih stopala i ruku uz telo kao mrtav kralj na oltaru (...) plutajući kao prva klica života na zemljinim ledenim morima, bezlična makula plazme zarobljena u kapi koja isparava u svet koji tek treba da nastane. (S, 517)

Pojedinac završava kao što je i počeo, kao Bili Parham na kraju romana *Gradovi u ravni*: „(...) primila ga je jedna porodica (...) spavao je u sobi do kuhinje nalik na šupu koja je veoma ličila na onu u kojoj je spavao kao dečak“ (CoP, 1035). Profesor u drami *Voz* odlučuje da se ubije na vlastiti rođendan, što predstavlja još jedan primer objedinjavanja početka i kraja. Iako ishod priče po pravilu nije povoljan po pojedinca, važnije od ishoda su njegova odlučnost i sloboda. Sledeća tvrdnja Dž. Kembela o srećnom završetku ne samo što deluje sasvim uverljivo, već je i u potpunom skladu sa makartijevskim tretmanom kraja: „Srećan kraj prezire se kao izvrtnje istine; jer svet, kako ga mi znamo, kako smo ga videli, vodi samo ka jednom kraju: smrti, razlaganju, komadanju i razapinjanju našeg srca zbog prolaznosti oblika koje smo voleli“ (2004: 36). Svaki segment Makartijevog stila, od opisa predela do pojedinačnih protagonista upućuje na to da srećnog kraja neće biti, nekada i izričito:

Šta mislite, kako će ovo da se završi?

Ne znam. Ne znam kako se bilo koja stvar završava. Vi znate?

Ja znam kako se neće završiti.

Kao ono da će posle živeti veselo i srećno do kraja života?

Da, tako otprilike. (NCOM, 111)

Konvencionalan kraj izostaje jer se borba za ljudskost nikada ne završava, niti principi oličeni u protagonistima prestaju da postoje. Isprepletenost početka i kraja u romanu *Nema zemlje za starce* postavljena je na drugačiji način, jer šerif Bel počinje priču, odnosno, seriju svojih monologa opisom događaja koji su se već odigrali, to jest, on pripoveda po sećanju. U epilogu *Krvavog meridijana* javlja se novi Kid, i sve kreće iz početka, jer „pričanju nema kraja“ (TC, 452). Kid je kršten najpre u zatvoru vodom – „Jedan španski sveštenik došao je da ga krsti, poškropio ga je vodom kroz rešetke kao da tera duhove“ (BM, 279) – a Holden ga ubija u klozetu, tako što ga davi u fekalijama. Na sličan način, prema K. Volšu, V. Prater posredno uočava povezanost kraja Satrijevog životnog puta sa njegovim početkom:

Prater zastupa stav da je naš glavni protagonista potpuno humanizovan na kraju romana (*Satri*), a mi ga napuštamo u trenutku kada on kreće prema zapadu 'u stanju uzvišene svesti', kao i 'uvećane gladi za životom', što je perspektiva kojom se 'ističe povezanost ljudske prirode, ljudska vrednost' kada Satri stiče moć 'slobode i prkosa'.²⁹⁵ (Prather 1995: 105; prema Walsh 2009: 225)

Reč je o narativu koji je cikličan, kao i svet i sudbine koje opisuje, kao i putovanje po prostoru, po putevima kojima su, kao u romanu *Krvavi meridijan*, nebrojeni već prošli: „Tako su se te družine razdvojile u ponoć na ravnici, obe su produžile putem kojim je ona druga prošla, prateći, što svi putnici moraju, bezbrojne obrte na tuđim putešestvijima“ (BM, 113). Ne samo što nema kraja koji je srećan, već nema kraja uopšte, a „prvi i poslednji podjednako pate“ (S, 498). Razaranja su postavljena u istu ravan sa nastajanjem: „Možda bi razaranje sveta naposljetku otkrilo kako je on stvoren. Okeani, planine. Mučna kontraslika svega što prestaje da bude“ (TR, 282). Nameravani efekat nije vezan za završetak fabule: srećan kraj ili uvođenje tragičnog ishoda zatvorilo bi jednu narativnu celinu, ali time bi se temi romana istovremeno uskratila univerzalnost. Umesto toga, nedorečenost kraja zapravo poseduje sve osobenosti novog početka. Zato su prolog i epilog toliko važni, i zato gotovo svi Makartijevi romani imaju prolog i epilog. Roman *Čuvar voćnjaka* ne samo što se, prema Dž. Vegneru, „završava u tipično makartijevski dvosmislenom maniru“²⁹⁶ (Wegner 1997: 44), već njegov završetak ukazuje na cikličnost, jer

²⁹⁵ „Prather contends that our main protagonist is fully humanized at novel's close, and we leave him as he heads out west with an 'enhanced state of consciousness', and a 'whetted appetite for life', an outlook that 'underscores shared human nature, human worth', as Suttree is empowered with 'freedom and defiance'.“

²⁹⁶ „The novel ends in ambiguous McCarhtyesque fashion.“

prolog sadrži scenu u kojoj trojica radnika seku ogradu kroz koju će Džon Vesli Retner proći na kraju romana, iako u realnom vremenu ta dva događaja stoje jedan uz drugi. Isprepletenost početka i kraja ispoljava se kroz još jedan motiv, razgovor starca i mladića, u kojem drugi simbolizuje početak života a prvi njegov kraj, kao kada u završnici romana *Čuvar voćnjaka* razgovaraju Džon Vesli Retner i Artur Ounbi. Protagonisti neretko simbolizuju različita životna doba, a beskrajni niz očeva i sinova samo je deo opšte cikličnosti. Predeli opisani u ovom romanu navodno upućuju na zaključak da se radi o kraju sveta, što ne treba osporavati, ali valja imati na umu da pustoši kakve nalazimo u romanima poput *Krvavog meridijana* u sebi istovremeno sadrže i odlike nestanka i nastanka jednog sveta: drugim rečima, svet u nestajanju i svet u nastajanju nije lako razlikovati, pa samim tim i razoreni svet i junaci romana *Put* barem posredno sadrže odlike sveta i čoveka u nastajanju, dakle, novog početka. Cikličnost već sama po sebi predstavlja osporavanje ideje o napretku, pogotovo tehnološkom napretku, jer se sve odvija u krugu.

5. Zaključne napomene

„*To zvuči sasvim jednostavno (...) utoliko pre o tome treba razmišljati.*“ (NCOM, 214)

Osnovni razlog zbog kojeg je završetak predstavljen u formi završnih napomena umesto objedinjenog zaključka jeste taj što se kompozicija rada sastoji od sistematizovanih rezultata analize, tako da je svrha ovog segmenta da ih u formi detaljnog pregleda ponovi i ukaže na njihovu međusobnu povezanost. Identiteti pojedinca i prostora zauzimaju važno mesto i predstavljaju više od subjekata koji ne mogu izostati iz pripovedanja. U tom smislu – čak i onda kada to čini posredno – relevantna literatura o Makartiju takođe smešta pojedinca i prostor u centar razmatranja.

Makartijevom pojedincu su mnogobrojni aspekti kako ljudske tako i metafizičke stvarnosti nespoznatljivi, a njegov identitet potrebno je sagledati i kroz one kontraste te dve ravni koji se tiču nepomirljivosti sistema vrednosti koji njima dominiraju. Otiskivanju pojedinca na put prethodi složen niz nesporazuma sa predstavnicima vrednosti tog poretka i tenzija zasnovanih na pomenutim nepomirljivostima sistema vrednosti, kroz koje se čitalac upoznaje sa elementarnim svojstvima ljudske ravni. Gubitak doma ukazuje na otklon od sveta, koji će pojedinac uskoro i doslovno napustiti, i kojim pored bezdomnosti dominiraju još i prolaznost, zatočeništvo i

izostanak zajedništva. Nakon napuštanja doma, sudbinu i status pojedinca i tok pripovedanja oblikuje put na kojem je svako stajanje ili zadržavanje nepoželjno i štetno, i na kojem će se on – ponekad na javi, a ponekad u snovima, vizijama i sećanjima – susretati sa entitetima koji ne pripadaju uvek čovekovom svetu, sa kojima će deliti narativ u kojem nema povlašćen položaj, i sa kojima će se sukobljavati najpre doslovno, potom kroz sistem vrednosti i stavove prema životu, a konačno i kao pripovedač. Neki od tih protagonista biće mu stalni ili privremeni saputnici, i pojedinac će u interakciji sa njima i prostorom kroz koji putuje ispoljavati najvažnije odlike identiteta. Kao što ni dihotomija protagonista-antagonista nije tipična, to isto važi i za odnos pojedinca sa saputnicima i različitim vrstama dvojnika. Čitalac je takođe jedna vrsta saputnika, koji osim Makartijeve poetike nema pouzdan kulturološki, žanrovski ili neki drugi orijentir na koji bi se mogao potpuno osloniti. Izostanak povlašćenog položaja i u pripovedanju i u univerzumu – to jest, čovekova nemoć da događajima upravlja u svoju korist i da u narativu zauzme centralno mesto – predstavljaju posebno važne aspekte osporavanja antropocentrizma. Ovakav se stav logično nadovezuje na temu mesta koje čoveku pripada u drevnom poretku, ali i prirode čovekovog sveta i osobenosti unutrašnjeg života protagonista, u čija psihološka stanja gotovo bez izuzetka nemamo direktan uvid. U narativu u kojem bilo koji od standardnih uvida u unutrašnji život i psihologiju protagonista dosledno izostaju, njihova saobraznost sa prostorom predstavlja jedan od postupaka sa ciljem da se ta unutrašnja slika posredno prikaže. Praiskonska svojstva su, tako, odlika pojedinca u istoj meri u kojoj se uočavaju i u krajolicima. Iako pojedincu nije namenjena centralna pozicija ni u narativu niti u poretku, u kojem je on samo jedna od sila uticaja, identitet čoveka i predela pružaju više nego dovoljno nagoveštaja o neporecivom prisustvu i svojstvima metafizičke ravni. Upravo je činjenica da postoje dve ravni posebno važna u vezi sa saobraznostima između prostora i pojedinca, čija se neodredivost i nedorečenost ispoljavaju upravo kroz razlike u statusu koji protagonisti u tim svetovima poseduju. On ne samo što je periferna sila od uticaja, već je neoformljen i usamljen čak i onda kada putuje sa dvojnikom. Neoformljenost protagonista se, kao odlika identiteta, ispoljava u različitim vidovima: najpre kroz čest izostanak ili relativizaciju imena, potom kroz činjenicu da je pojedinac *svako*, kroz telesne nedostatke koji upućuju na fizičku neoformljenost koliko i adolescencija kao nagoveštaj nezrelosti, ali i kroz razlike u statusu u dve ravni. Ipak, pojedinac ne može biti pojednostavljeno okvalifikovan kao glavni junak niti kao anti-heroj, ponajmanje zato što nije u kontinuitetu fokalizovan, to jest, nije u središtu pažnje: njegov identitet ne može se

objasniti ljudskim referentnim sistemima kao što su jezik ili mitologija, zbog čega se dodatno ističe motiv varljivosti narativa i čovekove nepouzdanosti kao pripovedača. Pojedinaac ne samo što nije sposoban da spozna svet iz kojeg se povlači, već ni napuštanje tog sveta nije garancija uspeha u širem poretku, koji je apsolutno ravnodušan prema svakom ljudskom pokušaju da ga protumači i opiše – pogotovo služeći se rečima – uprkos tome što su „reči čoveku sve“ (TCS, 4). Iako je čovekova nesposobnost da sagleda svet primarni razlog za njegovu nepozdanost kao pripovedača, onaj deo narativa koji prevazilazi čoveka i koji tretira upravo njegovu nedovoljnost uvek je prvom planu, i u njega ne treba sumnjati. Nepouzdanost narativa je fenomen koji se u Makartijevoj prozi tiče isključivo čoveka i njegove kratkovidosti, a ne pripovedne strategije kojom se na tu kratkovidost ukazuje. Svet je čoveku višestruko nespoznatljiv, jer ga on ne može sagledati čulima niti ga opisati rečima, zbog čega je nepouzdan kao pripovedač. On nastoji da svet uklopi u vlastite referentne sisteme kao što su jezik i religija, kao pokušaj tumačenja ustrojstva sveta, a činjenica do koje mere je u tome neuspešan dovoljno govori sama po sebi. Istorija i mit su u kontekstu percepcije stvarnosti podjednako nepouzdana narativi, koji su takođe nastali u pokušaju da se sagleda poredak koji je tu bio pre čoveka, zbog čega su i kao pripovesti toliko često isprepleteni. Dok se narativ religioznih mitova zasniva na veri u istom obimu u kome je to slučaj i sa religijom, narativ Makartijevih mitova zasnovan je, nasuprot tome, na sumnji u pouzdanost pripovedača, a samim tim i u verodostojnost pripovedanja kao odraza čovekovog poimanja stvarnosti. U čovekovim nastojanjima da tumači svet krije se ambicija da se prostor sagleda u potpunosti i da se u njemu razazna „skrivena geometrija“ (TC, 438) na kojoj on počiva. Činjenica da se u Makartijevim delima često pojavljuje više od jednog centralnog protagoniste govori u prilog tome da se nesagledivost ili nespoznatljivost sveta prikazuje iz višeslojnih perspektiva, kroz neuspehe i gubitke svakog od tih protagonista. Upravo je to razlog zbog kojeg ovakva dela teško prate čitaoci naviknuti na to da se struktura romana podredi radnji i posmatra iz perspektive jednog centralnog protagoniste. Kompozicija u ovim delima nije podređena radnji – koja je u drugom planu – već uzaludnim pokušajima različitih pojedinaca da sagledaju stvarnost. Pojedinaac kroz celokupan Makartijev opus u kontinuitetu ispoljava osobenosti identiteta koje nisu eksplicitno prikazane, niti su žanrovski ili konvencionalno predvidljive i uobličene, ali zato stoje u čvrstoj međusobnoj vezi. Identiteti pojedinca i prostora predstavljeni su kroz putovanje i traganje kao neku vrstu kretanja, i nisu direktno vezani za lokalnost postojećih referentnih sistema kao što su jezik, istorijske okolnosti i nacionalni ili religiozni

mitovi. Umesto toga, put je taj koji vodi čoveka, a pojedinac je u ravnima izvan ljudske i putnik i pripovedač. Iako su sve priče kao jedna (TC, 452), a pojedinac kao *svaki* čovek, to ne znači da je svaka pripovest ista, niti da je svaki pripovedač isti, naprotiv: protagonista je agens, to jest, delatnik ili sila od uticaja tek kao svedok i promoter vlastite verzije stvarnosti i događaja.

Granica poseduje značenje kako iz perspektive pojedinca tako iz perspektive prostora. U tom kontekstu, *frontier* je tek jedan od tipova granica koje dele civilizaciju od divljine, dok prirodne ili veštačke barijere – kao što su granični kamen, međaš-drvo, ograde i pruge – razdvajaju ideologije i sisteme vrednosti, čovekov svet od metafizičke ravni, kretanje od mirovanja, javu od snova. Pojedinac se na put redovno otiskuje iz pograničnog područja, nedorečenog koliko i prostori koje razdvaja. U prilog hipotezi o postojanju dve ravni govori i to što njima dominiraju dva sasvim različita sistema vrednosti: u čovekovom svetu, to su ugled i društveno priznanje, novac i droga, dok su u metafizičkoj ravni vrednosti prikazane kroz trajnost simbola kao što su voda, vatra i kamen. Deo identiteta čoveka čini sistem vrednosti kojima se rukovodi, i taj sistem upravlja njime kao delotvorni princip. Pojedinac posredstvom sistema vrednosti čuva vlastitu ljudskost u pripovednoj stvarnosti u kojoj se ona lako gubi u onim manje eksplicitnim vidovima – kao što je eksploatacija nemoćnih ili siromašnih – ali koji u romanima *Put* i *Krvavi meridijan* eskaliraju do kanibalizma i masovnog uništenja. Pa ipak, u žanrovskim ili mitološkim narativima, tenzije narastaju dok ne dosegnu konačni obračun, kojim se na taj način proglašava trijumf sistema vrednosti heroja ili glavnog junaka. U slučaju Makartijevog pojedinca, međutim, izostanak finalnog sukoba ukazuje pre svega na trajnu suprotstavljenost načela koja su puno kompleksnija od dihotomije dobro-zlo, ali nikada na superiornost bilo kojeg od njih. Protagonisti se ne nagrađuju za postupak koji se konvencionalno smatra ispravnim, ili se to dešava iznimno i nakratko.

Makartijeve protagoniste od konvencija dodatno izdvaja i činjenica da je pojedinac, iako i sâm marginalan agens, podvrgnut delovanju različito otelotvorenih sila od uticaja, kojima ne može da se odupre i nad kojima nema kontrolu. One mu nisu izričito suprotstavljene, već su prema njegovoj sudbini, zapravo, ravnodušne. U tom pogledu, on ne može biti udaljeniji od protagoniste vesterna, koga narativ kao vrhovni agens „vodi za ruku“ kroz faze radnje do konačnog trijumfa. Naprotiv, Makartijev pojedinac primoran je da se nakon izгона suoči sa svetom bez zaštite koju mu nude popularni mitovi i žanrovi, bez sile od uticaja koja bdi nad

njegovom sudbinom. Nihilizam kojim su ova dela prožeta predstavlja samo jedan od narativa koji sa drugima stoje u sukobu, kao i jedan od nagoveštaja da ustrojstvo sveta čiji je čovek deo „neće nestati zbog njihove [ljudske] ravnodušnosti“ (BM, 297) ili očajanja. Nakon što se izuzmu protagonisti koji nedvosmisleno potiču iz ravni izvan ljudske – kao što su sudija Holden i Čigur – pojedinac je u pogledu bespomoćnosti jednak likovima koje sreće na svojim putovanjima i u prostoru kojim, u pogledu pripovedanja, dominira „optička demokratija mogućeg“ (BM, 225-226). U skladu s tim su i njegovi neuspesi i povlačenje, kao u slučaju šerifa Bela. Čak i kada je odličan jahač, kao Džon Grejdi, ili je vrhunski strelac, kao Lester Balard i Luelin Mos, ili ima dobar pištolj, kao Džimi Blevins, pojedinca to ne čini manje bespomoćnim u predelima opisanim kao „zemlja gladi“ (BM, 20) i „grotlo ništavila“ (BM, 46). Čovek stremi tome da bude sila od uticaja ili agens u formiranju sopstvene sudbine i individualnosti, iako je na svakom koraku suočen sa silama i predelima koji su upravo u tom svojstvu višestruko superiorniji od njega. Nadmoć entiteta kao što su sudija Holden ili Čigur nije ispoljena samo u njihovoj očiglednoj efikasnosti i nedodirljivosti, već uporedo sa tim i u elokvenciji, u tome što su kao pripovedači superiorni u odnosu na ljudske protagoniste.

Mada prenaplašeno nasilje i sveprisutnost smrti deluju suvišno i neopravdano, oni su sastavni deo krajolika i istinski odraz izostanka zajedništva među ljudima. Identitet pojedinca formira se inicijacijom u svet u kojem nasilje i smrt dominiraju bez prestanka, nekad kao agens ili sila od uticaja, a nekada čak i u svojstvu protagoniste. Smrt se javlja i kao odraz cikličnosti i kontrast zaboravu i sećanju. Konačno, nasilje i smrt predstavljaju sredstvo kojim Makarti uspostavlja jasnu distancu u odnosu na žanrovske konvencije, romantičarske vizije prošlosti i sentimentalnost narativa. Kada Bili Parham u romanu *Prelaz* kaže lualici, „To zvuči kao da je smrt istina“ (TC, 701), on nam posredno ukazuje na status smrti u pripovedanju: u poetici u kojoj je pojedinac predstavljen kao nepouzdan pripovedač, smrt i nasilje su jedine istine.

Put je ssevremeni odraz čovekovog postojanja, trajan u poređenju sa ljudskom ravni, jer i kada „više nema država (...) putevi su još uvek tu“ (TR, 43). Putovanje je osnovna narativna situacija u prozi, u kojoj događaji nisu uvek prikazani hronološki, niti se kompozicija zasniva na njima. Pripovedanje, a samim tim i putovanje kao njegov direktan odraz, umesto toga se upravlja prema identitetu pojedinca i prostora. Bilo da je reč o doslovnom putovanju kroz predele ili o putovanju u prenosnom smislu, kroz uspomene, vizije ili dijaloge, kretanje je osnova

pripovedanja, a ne događaj. Svako nastojanje da se Makarti tumači kroz hronološko grupisanje događaja nužno dovodi do problema. Putovanje i identitet su na planu makrostrukture za Makartija arhetipovi, anahroni koliko i svestremeni. Makartijeva poetika predstavlja jedinstvenu celinu i kompoziciju zaokruženu oko putovanja, pojedinca i prostora kao konstitutivnih elemenata strukture Makartijevog opusa.

Poređenjem načina na koji narativ tretira muške i ženske protagoniste, najpre se uočavaju krupne razlike, koje je najbolje sažeti u dihotomiji kretanje-mirovanje. Naime, dok je kretanje neodvojivo od muških protagonista, žene su u Makartijevim romanima, sa izuzetkom Rinti Holm, osuđene na mirovanje i vezane za mesto. To, međutim, ne znači da ne poseduju identitet i da ne mogu biti sila od uticaja. One taj status postižu posredno, preko moći koju im daje položaj u društvu, kao što je slučaj sa dona Alfonsom ili gospođom Greg, ali i kao pripovedačice, koje nameću svoju verziju događaja, kao što to čine Malkina i Mildred Retner. Međutim, mirovanje je takođe i jedna vrsta pasivnosti, koja ne upućuje samo na izostanak kretanja. Kontrast između ideala lovca i bespomoćnosti i svireposti običnih ljudi na to jasno ukazuje.

Prethodna poglavlja napisana su u nameri da se identiteti pojedinca i prostora sagledaju iz perspektiva od kojih nijedna ne bi bila ni u povlašćenom niti u dominantnom položaju, pogotovu što primenjene metode analize nisu bez svojih konceptualnih ograničenja. One, tako, ni u kom slučaju ne pretenduju da budu konačne, posebno ako se uzme u obzir da ideologija na koju se Makarti tako nemilosrdno obrušava nije fiktivna, da je ona oličenje referentnosti čovekovog sveta i odraz ljudskog uobličjenja i doživljaja stvarnosti, ili preciznije rečeno, njihove krhkosti, prolaznosti i nedovoljnosti. Jedna od centralnih tema Makartijeve poetike je nepouzdanost pripovedanja, u kojoj nema lakih odgovora i brzih rešenja, već se umesto toga traži angažovani čitalac, koji bi se prema ovakvim tekstovima postavio sa ne malom dozom obazrivosti i strpljenja. Stoga, barem deo daljih istraživanja treba usmeriti u pravcu analize tema vezanih za sukob narativa i nepouzdanosti pripovedanja. Posebno su zanimljive one oblasti istraživanja koje ne iziskuju samo temeljnu analizu i potrebna teorijska znanja iz oblasti književnosti, već i iz oblasti filozofije, teologije i filmske umetnosti. Dodatne analize Makartijeve poetike koje bi se bavile ovim segmentima produbile bi postojeća i uvele nova viđenja Makartijevog opusa.

Stilska obeležja Makartijevih dela stoje u potpunom saglasju sa njihovim najvažnijim temama. Neodređenost forme čine žanrovske nekonvencionalnosti i kombinacije različitih

elemenata književnih rodova u stilu koji u sebi objedinjuje dve vrste ekspresivnosti: književnu i filmsku. Bilo da je reč o osobenostima prostora, čija saobraznost sa pojedincem posredno otkriva njegov identitet, ili o fotorealističnim prikazima najbrutalnijeg zamislivog nasilja, vizuelni elementi predstavljaju važan deo ove pripovedne strategije. Kao što se Makartijeva dela ne mogu objasniti iz jedne, linearne perspektive, tako se ni njihova forma ne može u potpunosti uklopiti ni u jednu već postojeću. Relativizacija pouzdanosti narativa uklapa se sa osporavanjem referentnosti jezika kroz alegoričnost scena, dijaloga i dijalekata. Priča je ujedno i povod sukoba unutar kojih je čovek nekad svedok, a nekad tek jedan od pripovedača; ona je takođe neka vrsta mapiranja stvarnosti, nepouzdana koliko i sama mapa, varljiva koliko i uspomene i snovi o nepojmljivim događajima, pričana u praiskonskim okolnostima, uz vatru, na razmeđi nastanka i nestanka svetova, u pripovedanju u kojem su sve priče kao jedna, a jedno vreme svako vreme, u kojem je radnja dosledno u drugom planu. Priča je vrhunski pokušaj spoznaje sveta koji nam je nepoznatljiv, jer „priča o svetu je jedini svet za koji znamo“ (CoP, 1032), a put je jedini pouzdani pripovedač.

Primarna literatura

- Makarti K. (2007). *Put*. Prevele Vesna Podgorac i Branislava Jurašin. Beograd: BeoBook.
- Makarti, K. (2008). *Nema zemlje za starce*. Preveli: Milan i Vuk Šećerović. Beograd: BeoBook.
- Makarti, K. (2009). *Krvavi meridijan ili večernje crvenilo na zapadu*. Preveo: Goran Kapetanović. Beograd: BeoBook.
- Makarti, K. (2011). *Svi ti lepi konji*. Prevod: Goran Kapetanović. Beograd: BeoBook.
- McCarthy, C. (1995). *The Stonemason: A Play in Five Acts*. New York: Vintage Books.
- McCarthy, C. (2002). *The Border Trilogy: Omnibus Edition*. London: Picador.
- McCarthy, C. (2010). *Child of God*. London: Picador.
- McCarthy, C. (2010). *Outer Dark*. London: Picador.
- McCarthy, C. (2010). *Suttree*. London: Picador.
- McCarthy, C. (2010). *The Orchard Keeper*. London: Picador.
- McCarthy, C. (2011). *The Sunset Limited: a novel in dramatic form*. London: Picador.
- McCarthy, C. (2013). *The Counsellor*. London: Picador.
- McCarthy, C. (2015). *The Gardener's Son: a screenplay*. New York: Ecco, an imprint of HarperCollins Publishers.

Sekundarna literatura

- Abot, P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
- Arnold, Edwin T. (1994) Blood and Grace: The Fiction of Cormac McCarthy. *Commonweal* 121. 11-16.
- Arnold, E. T., & Luce D. (Eds.). (1999). *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Arnold, E.T. (1999b). Naming, Knowing and Nothingness: McCarthy's Moral Parables. Objavljeno u: E. T. Arnold, & D. Luce (Eds.) *Perspectives on Cormac Mccarthy* (47-70). Lanham: Scarecrow Press. Jackson: University Press of Mississippi.
- Arnold, E. T. (2000). Cormac McCarthy's *The Stonemason*: the unmaking of a play. Objavljeno u: Wallach, R. (Ed.), *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy* (141-154). Manchester: Manchester University Press.
- Arnold, E. T., & Luce D. (Eds.). (2001). *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Barth, J. 1984. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Bell, M. S. (17. Maj 1992). The Man Who Understood Horses. *The New York Times Online*. Pristupano (5. 7. 2018.): <http://www.nytimes.com/1992/05/17/books/the-man-who-understood-horses.html>.
- Bell, M. S. 2000. A Writer's View of Cormac McCarthy. Objavljeno u: R. Wallach (Ed.), *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy* (1-11). Manchester: Manchester University Press.
- Bell, V. M. (Proleće1983). The Ambiguous Nihilism of Cormac McCarthy. *Southern Literary Journal*, 15, 31-41.
- Bell, V. M. (1988). *The Achievement of Cormac McCarthy*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Bloom, H. (Ed.) *Modern Critical Views: Cormac McCarthy*. Philadelphia, PA: Chelsea House Publishers, 2001.
- Bloom, H. (Ed.). (2009). *Cormac McCarthy*. New York: Infobase Publishing.
- Brannon, W. C. Jr. (maj 2003). *Riding for a Fall: Genre, Myth and Ideology In Cormac McCarthy's Western Novels*. Texas Tech University.

- Brinkmeyer, Robert H. *Remapping Southern Literature: Contemporary Southern Writers and the West*. Athens: University of Georgia Press, 2000.
- Canfield, J Douglas. The Dawning of the Age of Aquarius: Abjection, Identity, and the Carnavalesque in Cormac McCarthy's *Suttree*. *Contemporary Literature* 44, no. 4, (Winter 2003): 664-696.
- Cant, John. Oedipus Rests: Mimesis and Allegory in *No Country for Old Men*. *The Cormac McCarthy Journal* 5.1 (2006): 97-121.
- Cant, J. (2013). *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*. New York: Routledge.
- Chabon, M. (2009). Dark Adventure: On Cormac McCarthy's *The Road*. *Maps and Legends: reading and Writing across the Borderlands* (95-108). New York: Harper Collins.
- Cooper, Lydia R. 2011. *No More Heroes: Narrative Perspective and Morality in Cormac McCarthy*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.
- Cremean, D. (2009). For Whom Bell Tolls: Cormac McCarthy's Sheriff Bell as Spiritual Hero. Objavljeno u: L. C. King, R. Wallach, & J. Welsh, (Eds). *No Country for Old Men: From Novel to Film*. The Scarecrow Press. Lanham. 21-31.
- Cronan, T. (25. januar 2011). Paul Valéry's Blood Meridian, or How the Reader became a writer. Pristupano (14. 2. 2017.): <http://nonsite.org/article/paul-valery-from-author-to-audience>
- Cutchins, D. (2009). Grace and Moss's End in *No Country for Old Men*. Objavljeno u: L.C. King, R. Wallach, & J. Welsh (Eds.). *No Country for Old Men: From Novel to Film* (155-172). Lanham MD: Scarecrow Press.
- Devlin, W. J. (2010). *No Country for Old Men*, The Decline of Ethics and the West(ern). Objavljeno u: J. L. McMahon, & B. S. Csaki (Eds.). *The Philosophy of the Western* (221-239). Lexington: The University Press of Kentucky.
- Donoghue, D. (24. jun 1993). Dreamwork. *New York Review of Books*, vol. 40, 5-10.

- DuMont, A. (2012). Luminous Deceptions: Contingent Community and Aesthetic Form in Cormac McCarthy's *The Road*. *The Cormac McCarthy Journal*, Volume 10.1. 56-75.
- Ellis, J. (2006). *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. New York: Routledge.
- Esposito, S. (2008). Cormac McCarthy's Paradox of Choice: One Writer, Ten Novels and a Career-Long Obsession. [blog post]. Pristupano (22. 10. 2017.):
<http://quarterlyconversation.com/cormac-mccarthy-essay-the-orchard-keeper>
- Fletcher, Angus. *Allegory: Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell UP, 1964.
- Fraj, Nortrop. (2007). *Anatomija kritike*. Prevela Gorana Raičević. Orpheus: Novi Sad.
- Frye, S. (2009). *Understanding Cormac McCarthy*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Frye, S. (2009b). Yeats's "Sailing to Byzantium" and McCarthy's *No Country for Old Men*: Art and Artifice in the Novel. Objavljeno u: L. C. King, R. Wallach, & J. Welsh (Eds.). *No Country for Old Men: From Novel to Film* (13-20). Lanham MD: Scarecrow Press.
- Frye, S. (2013). *Blood Meridian* and the Poetics of Violence. Objavljeno u: Frye, S. (Ed.) *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, pp 107-120. Bakersfield: Cambridge University Press.
- Frye, S. (2013b). *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. Bakersfield: Cambridge University Press.
- Guillemin, G. (2004). *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*. College Station: Texas A&M University Press.
- Hačion [sic], L. (1996.) *Poetika postmodernizma*. Preveli: Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Hall, W, & Wallach R. (Eds.). (1995). *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*. El Paso: Texas Western Press.

- Holloway, D. (2002). *The Late Modernism of Cormac McCarthy*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Horton, M. R. Hallucinated Recollections: Narrative as Spatialized Perception of History in *The Orchard Keeper*. Objavljeno u: J.D. Lilley (Ed.). *Cormac McCarthy: New Directions* (285-312). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Jackson (III), G. A. (2010). The Meaning of Pain in Cormac McCarthy's *Border Trilogy*. *Theses, Dissertations, Professional Papers*. Paper 1046. p 27.
- Jarvis, B. (1998). *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. London: Pluto Press.
- Josyph, P. (2010). Getting the Voices Right: A Conversation with Robert Morgan about *The Gardener's Son*. Objavljeno u: P. Josyph (Ed.) *Adventures in Reading Cormac McCarthy* (145-158). Lanham: Scarecrow Press.
- Kembel, Dž. (2004). *Heroj sa hiljadu lica*. Preveo Branislav Kovačević. Novi Sad: Stylos.
- King, L. C., Wallach R., & Welsh, J. (Eds.). (2009). *No Country for Old Men: From Novel to Film*. Lanham MD: Scarecrow P.
- Kollin, S. (2011). "Barren, silent, godless": Ecodisaster and the Post-abundant Landscape in *The Road*. Objavljeno u: S. Spurgeon (ed). *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road* (157-171). New York: Continuum.
- Laderman, D. (2002). *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Luce, D. (1999). The Road and the Matrix: The World as tale in *The Crossing*. Objavljeno u: E. T. Arnold, & D. Luce (Eds.). *Perspectives on Cormac Mccarthy* (195-219). Lanham: Scarecrow Press. Jackson: University Press of Mississippi.
- Luce, D. S. (2009). *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*. Columbia: The University of South Carolina Press.
- Millard, K. (2000). *Contemporary American Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

- McKirdy, T. (2002). *'The distant pandemonium of the sun': The Novels of Cormac McCarthy*. PhD Thesis. University of Glasgow.
- McMahon, J.L., & Csaki, B.S. (2010). *The Philosophy of the Western*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Morgan, Wesley J. (Autumn 2008). The Route and Roots of *The Road*. *Cormac McCarthy Journal* 6, 39-47.
- Mundik, P. (2016). *A Bloody and Barbarous God: The Metaphysics of Cormac McCarthy*. Albuquerque: University of New Mexico.
- Nguyen, S. (2016, 20. jul). Innocence on the Open Market: Cormac McCarthy, *The Counselor*, and Artistic Agency. Pristupano (19. 12. 2016.): <http://brightlightsfilm.com/innocence-open-market-cormac-mccarthy-counselor-artistic-agency/#.WcTYazVx3Vg>
- Palmer III, Louis H. "Encampment of the Damned": Ideology and Class in *Suttree*. *The Cormac McCarthy Journal Special Issue*, *Suttree* 5, no. 1 (2005): 149-170.
- Pearce, R. (2015). Introduction. Objavljeno u: C. McCarthy, *The Gardener's Son* vii-ix. New York: Ecco, an imprint of HarperCollins Publishers.
- Phillips, D. (2011). "He ought not have done it": McCarthy and Apocalypse. Objavljeno u: S. Spurgeon (Ed). *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road* (172-188). New York: Continuum, 2011.
- Polk, N. (2005). A Faulknerian Looks at *Suttree*. *The Cormac McCarthy Journal Special Issue: Suttree* 5, no. 1: 7-29.
- Popović, T. (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Prather, W. (1995). Absurd Reasoning in an Existential World: A Consideration of Cormac McCarthy's *Suttree*. Objavljeno u: W. Hall, & R. Wallach, (Eds.). *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy* (103-114). El Paso: Texas Western Press.

- Ragan, D.P. (1999) Values and Structure in *The Orchard Keeper*. Objavljeno u: E. T. Arnold, & D. Luce (Eds.) *Perspectives on Cormac McCarthy* (17-28). Lanham: Scarecrow Press. Jackson: University Press of Mississippi.
- Sharrett, C. (2013, ponedjeljak, 28. oktobar). *The Counselor*. Pristupano (1. 4. 2016.): <http://filmint.nu/?p=9873>
- Shaviro, S (1999). "The Very Life of the Darkness": A Reading of *Blood Meridian*. In E. T. Arnold, & D. Luce (Eds.) *Perspectives on Cormac McCarthy* (145-158). Lanham: Scarecrow Press. Jackson: University Press of Mississippi.
- Slotkin, R. (1973). *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Spencer, W. (2002). Cormac McCarthy's Unholy Trinity: Biblical Parody in *Outer Dark*. Objavljeno u: W. Hall, & R. Wallach (Eds.). *Sacred Violence, Vol 1: Cormac McCarthy's Appalachian Works* (69-76). El Paso Texas: Western Press.
- Spurgeon, Sara L., (Ed.) (2011). *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road*. New York: Continuum.
- Sullivan, N. (2000). The Evolution of the Dead Girlfriend Motif in *Outer Dark* and *Child of God*. Objavljeno u: Wallach. R. (Ed.), *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy* (68-77). Manchester: Manchester University Press.
- Sullivan, N. (2001). Boys Will Be Boys and Girls Will Be Gone: The Circuit of Male Desire in Cormac McCarthy's *The Border Trilogy*. Objavljeno u: E. Arnold, & D. Luce (Ed.). *A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy* (228-55). Jackson: University Press of Mississippi.
- Sullivan, W. (Spring 2000). The Last Cowboy Song: Cormac McCarthy's *Border Trilogy*. *Sewanee Review*, 108.2. 292-297.
- Tatum, Stephen. (2002). *Cormac McCarthy's All the Pretty Horses: A Reader's Guide*. New York: A&C Black.

- Turner, F.J. (1964). *The Frontier in American History*. New York: Holt, Rinehart and Watson.
- Vanderheide, J. (Jesen 2008). Sighting Leviathan – Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy’s Latest Works. *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 6, 107-120.
- Vanderheide, J. (2009). No Allegory fo Casual Readers. In L. C. King, R. Wallach, and J. Welsh (Eds.). *No Country for Old Men, From Novel to Film* (32-45). Lanham MD: Scarecrow Press.
- Wallace, G. (Leto, 1992). Meeting McCarthy. *Southern Quarterly* 30, 134-139.
- Wallach, R. (Ed.). (2000). *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*. Manchester: Manchester University Press.
- Wallach, R. (2009). Introduction: Dialogues and Intertextuality: *No Country for Old Men* as Fictional and Cinematic text. Objavljeno u: L. C. King, R. Wallach, & J. Welsh (Eds.). *No Country for Old Men: From Novel to Film* (xi-xxiii). Lanham MD: Scarecrow Press.
- Walsh, C. (Jesen 2008). The Post-Southern Sense of Place in *The Road*. *The Cormac McCarthy Journal*, Vol. 6, 48-54.
- Walsh, C. J. (2009). *In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy*. Knoxville: Newfound Press [digital].
- Wegner, J. (1997). *Overcoming the Regional Burden: History, Tradition, and Myth in the Novels of Cormac McCarthy*. Dissertation. Denton: University of North Texas.
- Wegner, J. (2000). ‘Mexico para los Mexicanos’: Revolution, Mexico, and McCarthy’s Border Trilogy. Objavljeno u: Wallach, R. (Ed.). *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy* (249-255). Manchester: Manchester University Press.
- Witek, T. (2000). ‘He’s hell when he’s well’: Cormac McCarthy’s rhyming dictions. Objavljeno u: Wallach, R. (Ed.). *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy* (78-89). Manchester: Manchester University Press.
- Witek, T. (2009). Reeds and Hides, Cormac McCarthy’s Domestic Spaces. Objavljeno u: H. Bloom (Ed.) *Cormac McCarthy*, (23-30). New York: Infobase Publishing.

Woodward, R. B. (1992, 19. april). Cormac McCarthy's Venomous Fiction. *New York Times Magazine*. [on-line serijska publikacija], pristupano (29. 3. 2018.): <http://www.nytimes.com/1992/04/19/magazine/cormac-mccarthy-s-venomous-fiction.html?pagewanted=all&mcubz=0>

Živković, D (ur.). (1992). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

Biografija autora

Miloš Arsić rođen je 26. Februara 1973. u Derventi. Nakon završena tri razreda u Prvoj kragujevačkoj gimnaziji, maturira u Stentonu, država Mičigen, SAD, kao učesnik programa razmene studenata. Diplomirao je 1998. na katedri za Engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu sa ocenom 8.13. Master akademske studije drugog stepena završio je odbranom teze pod naslovom *Close Reading of John Fowles* na studijskom programu Jezik, književnost, kultura na Filološkom fakultetu u Beogradu, 2014. Od 2000. godine aktivno se bavi književnim i stručnim prevodjenjem, a od 2003. član je Udruženja književnih prevodilaca Srbije.

Objavljeni radovi:

„Odnos pojedinca i režima u romanu Konformista Alberta Moravije i filmskoj adaptaciji Bernarda Bertolučija“, *CASCA*, 2015, <http://www.journal.casca.org.rs/2015/12/30/odnos-pojedinca-i-rezima-u-romanu-konformista-a-moravije-i-filmskoj-adaptaciji-b-bertolucija/>

„Poređenje karakterizacije likova u romanu *Nema zemlje za starce* Kormaka Makartija i filmskoj adaptaciji braće Koen“, *Anali Filološkog fakulteta*, br. 27, sveska II, Beograd, 2015, str. 125-143.

„Obeležja književne poetike Kormaka Makartija u filmskoj adaptaciji drame *The Sunset Limited*“, *Filolog* br. 13, godina VII, Banja Luka, 2016, str. 417-428.

„Paradigmatska i činjenična istina romana *Put* K. Makartija“, *Anali Filološkog fakulteta*, br. 28, sveska II, Beograd, 2016, str. 117-139.

„Motiv identiteta u romanima *Voljena* Toni Morison i *Avesalome*, *Avesalome* Vilijama Foknera“, *Philologia Mediana*, br. VIII, Niš, 2016, str. 381-394.

„Rediscovery of Reality in Cormac McCarthy's *The Road*“, *BELLS* br. 9, Beograd, 2017, str. 95-105.

„Filozofija Jakoba Bemea u romanu *Krvavi meridijan* Kormaka Makartija“, Zbornik radova sa IX naučnog skupa mladih filologa Srbije, knj. 2, Kragujevac, 2018, str. 233-241.

„Poređenje filmskih adaptacija Gogoljeve novele *Vij: Sveto mesto* (1990) Đ. Kadijevića i *Vij* (1967) G. Kropačjova i K. Jeršova“

Образац 5.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Милош Арсић

Број индекса: 14051д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом:

Пут у непознато: Идентитет појединца и простора у делима Кормака Макартија

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 14. III 2019.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Милош Арсић
Број индекса: 14051д
Студијски програм: Језик, књижевност, култура (модул: књижевност)
Наслов рада: Пут у непознато: Идентитет појединца и простора у делима Кормака Макартија
Ментор: проф. др Новица Петровић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 14. III 2019.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Пут у непознато: Идентитет појединца и простора у делима Кормака Макартија

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

У Београду 14. III 2019.

Потпис аутора

