



ПУСТИЊСКИ ПАНДЕМОНИЈУМ: ПОКАЛИПТИЧНИ „ВЕСТЕРН“ КОРМАКА МАКАРТИЈА У КРВАВОМ МЕРИДИЈАНУ

*Какво се то корење њима, какве њране расиу
Из овој каменој смећа? Сине човеков,
Не можеш ни да кажеш, ни да наслутиш, јер знаш само
Гомилу сломљених слика у коју бије сунце,
А мртво дрво не даје заклона, ни цврчак олакшања,
Ни суху камен њраја воде. Само
Има хлада исјод ове црвене сјене,
(Дођи у сенку ове црвене сјене),
И ја ћу ти показати нешто што није
Ни твоја сенка што за ујутру вуче иза тебе,
Ни твоја сенка што ти увече устијаје у сусрет,
Показаћу ти страх у њрејши њрашине.*

Т. С. Елиот, „Пустиа земља“¹

Сви романи Кормака Макартија непогрешиво, али индикативно долазе из одређеног дела САД. Пејзаж и природно окружење неодвојив су део њиховог дискурса. Његова прва четири романа одвијају се на југу, у пејзажу Тенесија који је Макарти познавао из личног искуства пошто је одрастао у граду Ноксвилу у тој држави. Критичари су често истицали његову наклоњеност јужњачкој традицији готике и гротеске која је приметна код Вилијама Фокнера и Фланери О’Конор. Ипак, Фокнерова готика је бледа спрам Макартијеве. Као што Марк Ројдон Винчел истиче поводом романа *Дејте бојје*, „некрофилија је поента (не бих да кажем и климакс) приче, а након тога се ништа даље не мора и не може рећи. Макарти то види као срж наратива, док њене импликације појачава све шокантнијим детаљима“ (301). Иако није погрешно ставити Макартија раме уз раме са Фокнером и његовом јужњачком гротеском, ово поређење треба благо дорадити. Упркос употреби локалних одлика и детаљима којима слика пејзаж, Макарти у својим јужњачким романима није првенствено усмерен на локално и конкретно. Још важније је то што јужњачка традиција пружа књижевни контекст трансгресивном стваралаштву – то јест, писању које покушава да иде ван тачке у којој се „ништа даље не мора и не може рећи“ и које тако преиспитује сопствене границе,

¹ Наведено према: Елиот, Т. С. (1998). *Песме*. (Јован Христић, прев.). Београд: Српска књижевна задруга, 53–54. (Прим. њрев.)

као и границе читалаца. А како је већ наговештено, Макартијева трансгресија умногосте надмашује ону „класичних“ јужњачких писаца.

Макартијев пети роман, *Крвави меридијан*, представља географски одмак од ранијег израза и први је од четири романа који су смештени на границу југозапада Америке. Упркос промени простора, усмерење на трансгресивне силе бића, нарочито на крајности таме и насиља, у сржи је његовог стваралаштва у *Крвавом меридијану*. Као што Том Пилкингтон шаљиво истиче, „[ч]итаоцу ће се опростити ако буде закључио да је Макартијево ново дело написало ванбрачно дете Зејна Греја и Фланери О’Конор – а да је Маркиз де Сад био лекар који га је породило“ (312). Макарти изврсно описује предео и локални карактер, било да се ради о неплодним пустињама југозапада или богатим шумама југоистока. Истовремено, у свим његовим романима увиђа се фасцинираност феноменима који смењују било који конкретни предео, историјски период или жанр и изгледа да је то, а не оно локално у његовом раду, привукло мали број читалаца који су посвећени и непрестано постају бројнији, али и одбило његове најштрије критичаре.

Моје читање Макартијевог *Крвавог меридијана*, његовог првог „вестерн романа“, истражује карактеристични суживот локалног и одређеног, са једне стране, те универзалног и трансцендентног, са друге. Писање романа који припада жанру који је толико стилизован као што је вестерн подразумева да се односимо према већ утврђеним границама и останемо унутар њих. Слично томе, писање историјског романа захтева да посветимо пажњу одређеном историјском контексту, највише оном контексту који је тема текста. Код Макартија су питања жанра и историјности комплекснија, па се ми онда бавимо историјским романом у чијем се средишту налази наизглед неисторијско посматрање времена и историје. Чини се да се *Крвави меридијан* више бави оним што се налази ван граница од онога што је унутар њих. И заиста, роман има намеру да преиспита сваки појам границе и досеже тишину ван језика. Ова наметнута брига за лиминалност је такође назначена у пуном наслову романа, *Крвави меридијан или Вечерње црвенило на зајпаду*, који обитава и на хоризонту и иза њега.

Макарти није случајно одабрао простор америчког запада и жанр вестерна за свој пети роман. У једном од малобројних интервјуа које је дао, он истиче да га је „одувек интересовао Југозапад. Не постоји ниједно место на свету на које можете да одете а да тамо већ нису чули за каубоје, Индијанце и мит о Западу“ (Pilkington, 312). Тај митски Запад забележен је у многобројним вестернима, и филмским и књижевним, а *Крвави меридијан* недвосмислено доказује да Макарти добро познаје жанр вестерна, као и простор Запада. Ипак, када се пореди с описом идеологије Запада и вестерна у књизи *Западно од свега: унутрашњи животи вестерна (West of Everything: The Inner Life of Westerns)* Џејн Томпкинс, *Крвави меридијан* призива дух различитог уместо истог:

Тај Запад функционише на нивоу симбола слободe и прилике за покоравањем. Изгледа као да он нуди беј од услова живота у модерном индустријском друштву: од механичкој постојања, економске пројаси, друштвених пошешкоћа, несрећних љубавних веза и пољичке неправде. Жеља за променом такође истиче и моћну пошребу за преображајем сојства. Све што у друшћини и простор друшћине, звук коже на седлу и сунце које пече, енерија и снага коња: све ствари обећавају промену у нешто што је чистије и аушћичније, дубље, стварније. (4)

Крвави меридијан је у додиру с оним што Џејн Томпкинс описује овде. Фразе као што су „покораване“, „бег од друштвених потешкоћа“ и „жеља за променом“ јављају се у *Крвавом меридијану*, али у Макартијевој прози је упадљиво одсуство позитивног контекста који описује те фразе. Снажна веза *Крвавог меридијана* са вестерном је очигледна, али природа те везе није. Остаје питање да ли се *Крвави меридијан* посматра као ревизионистички вестерн, као што за себе тврди већина савремених вестерна са књижевним аспирацијама, или се пак ради о антивестерну.

Протагониста романа, мали, отелотворује концепт „човека без имена“, као што су то кроз историју Запада чинили и многи други дечаци, млади плаћеници с оне стране закона. Прича од почетка до краја описује његов пут на Запад, а заплет *Крвавог меридијана*, у мери у којој постоји заплет, пресликава експанзију на Запад – „[п]росторни помак заиста јесте централна слика текста“ (Pughe, 380). Међутим, у Макартијевом роману се потпуно подрива концепт продора на Запад као херојског подвига са дубљом сврхом пошто „напредак“ малог делује крајње насумично, као непрекидно лутање ка Западу које све време прекидају ерупције безумног насиља. Некада то насиље покрећу тривијалне епизоде, а некада га очигледно не покреће ништа. Оно никада није херојског карактера, нити се може било како оправдати. Једини покретачки мотив јесте лов на скалпове Апача – ово је историјски аутентичан елемент који истиче капиталистичку мотивацију за пут на Запад на гротескан начин.

Насиље и обнављање путем насиља честе су одлике вестерна и мита о Западу, а корица мог „Винтицовог“ издања *Крвавог меридијана* храбро истиче да се ради о „класици америчког романа о обнављању путем насиља“. Међутим, управо је питање обнављања проблематично у Макартијевој књизи јер тешко се може поверовати да било шта може да постоји након насилне приче *Крвавог меридијана*. Ипак, не постоји јасна, чак ни прикривена критика насиља које је приказано у овом роману. Утисак који остаје након читања јесте осећање амбиса, ништавила.

Наратив *Крвавог меридијана* удаљава се од образаца и конвенција вестерна тиме што се усредсређује на елементе жанра. Претеривање је, на много начина, најупечатљивије средство романа. Ситуације и идеје се изводе до крајњих граница, до тачке када делују фантастично или потпуно ван оквира. Пример тога је приказ напетости између дивљине и цивилизације. Погранична линија је обично представљала географску и метафоричну линију која означава границу између дивљине и цивилизације, али и покреће процес акултурације. Теза Фредерика Џексона Тарнера о месту пограничне линије у историји Америке заснована је на привременом претварању цивилизованог човека у биће које је више у додиру са дивљином, односно претварање у мање цивилизовану особу. У вестернима тензија између цивилизације и дивљине игра важну улогу, али обично је јасно да, како примећује Ричард Слоткин, „иако смо били људи 'дивљине', нисмо били дивљаци“ (11). Јунак са пограничне линије морао је у својој сржи да задржи основну пристojност, али и да има довољно висок ниво рефлексije да прекорачи јаз између цивилизације и дивљине: „Као 'човек који познаје Индијанце', јунак са пограничне линије налази се између супротстављених светова дивљаштва и цивилизације, наступајући некада као посредник или преводилац између раса или култура, али најчешће као најефикасније средство цивилизације у борби против дивљаштва“

(Slotkin, 16). У *Крвавом меридијану*, улогу јунака са пограничне линије на више нивоа игра судија. Он је човек који познаје Индијанце и који зна како да преживи у дивљини. Међутим, судија не нуди утеху, нити уверење да неко у сусрету са дивљином неће заиста постати дивљак. Он не нуди утеху да човек пре сусрета са дивљином није већ био дивљи и зао. Сцена у којој се враћа из пустиње након што је неколико дана преживео у сушној дивљини без икаквих алата за преживљавање, збиља је гротескна:

Најчудније је што је носио и сунцобран, најрављен од шрулих њарчади коже разабјених преко оквира од ребара и увезаних канајом. Дршка је била од њредње ноје некој бића, а судија је био обучен малшене у конфети, штолико је морао да исцеја одећу како би му фијура у њу сћала. С тим морбидним сунцобраном и идиошом у кожној ојрлици који је цимао њоводац, личио је на некој дејенерисаној ѡредузејника који бежи с исцелишљеској вашара и од беса ѡрађансѡва које ѡа је оѡусѡишло. (329)²

Судија у овом одломку личи на једну немогућу реинкарнацију самог Ђавола и Робинзона Крусое. Ако је ово акултурација, онда је то акултурација која је пошла по злу. Можемо да се питамо да ли присуство судије утиче на то да дивљина постане место дивљаштва или је ситуација обрнута. Ова слика је трансгресивна и стога чудна – ипак, она на необичан начин подсећа на идеју Џејн Томпкинс која каже да „у вестернима људи имитирају земљу; покушавају да што је више могуће личе на природу. Све се савршено уклапа у пустињу“ (72).

Крвави меридијан открива парадигме вестерна, али их представља на неуобичајен начин. То нас враћа на питање да ли би овај роман требало описивати као ревизионистички вестерн или пак као антивестерн. Вестерн се, као жанр, било да се ради о књижевности или филму, образује око низа бинарних опозиција као што су, између осталих, Запад–Исток, дивљина–цивилизација, мушко–женско. Ревизионистички вестерн обично подрива те односе, тако да оно што је првобитно одбачено или описано као „друго“, на основу чега се и формира погранично сопство, у новој верзији постаје примарно. Феминистичка прерада ће дати предност некада запостављеном женском сопству, а индијанска прерада ће тако дати предност некада запостављеним Индијанцима. Ова стратегија се никако не може приписати *Крвавом меридијану* јер роман се не претвара да говори у име других. У њему нема позитивних јунакиња, а жена која одгаја, што је један од најчешћих типских карактеристика вестерна, избрисана је већ на почетку књиге: „Мајка, мртва већ четрнаест година, у својој је утроби гајила створа који ће јој доћи главе. Отац никад не изговара њено име, мали га не зна. На овом свету има сестру коју више никад неће видети“ (7). Жене у *Крвавом меридијану*, најчешће проститутке, превише су удаљене да би се уопште сматрале јунакињама. Исто тако не упознајемо ни појединачне или допадљиве Индијанце. Или су превише удаљени, као фигуре које падају са коња, или су једнако несимпатични и насилни као и други јунаци романа. Уместо да подрива те устаљене бинарне опозиције, Макарти разара

² Сви цитати из романа *Крвави меридијан*, као и бројеви страница на којима се налазе, преузети су из издања Макарти, Кормак. (2016). *Крвави меридијан или Вечерње црвенило на зајаду*. (Горан Капетановић, прев.). Београд: Дерета, 2016. (Прим. ѡрев.)

систем супротности посвећујући пажњу само једној страни. Не може постојати напетост између мушког и женског ако женско не постоји. Не може постојати напетост између дивљине и цивилизације ако цивилизација не постоји. Те празнине у тексту присутне су као нешто за чим читаоци жуде и што очекују. Стога, Макарти увећава присуство уобичајено доминантне стране бинарне опозиције и тако тера мит о америчком западу до најужасније тачке.

Пошто роман заиста не нуди никакав ревизионизам, односно никакву алтернативну представу, и пошто ставља парадигму вестерна у један неочекивани простор, једноставно би било закључити да је *Крвави меридијан* ближи антивестерну него ревизионистичком вестерну – и то антивестерну који је искрено фасциниран вестерном. Макартијев роман се намеће као дубински неморалан или чак аморалан и уопште не садржи чисту савест модерних ревизионистичких пројеката. Важан нуспроизвод ревизионистичког вестерна, као што је филм *Плес са вуковима* Кевина Костнера, јесте ревизионистичко искупљење сопства, као и ревизионизам онога ко је са друге стране. Тај филм баца позитивно светло на ревизионисту, у овом случају белог мушкарца из вестерна, управо зато што то показује (само)сагледавање које је неопходно да би се исправила неправедна перспектива историје. Он такође пружа позитиван празан простор у ком публика може да учествује у исписивању које „лечи“ ране из прошлости. *Крвави меридијан* не нуди читаоцима такву утеху у искупљењу. Не можемо да се осећамо боље као људска бића зато што смо сведочили патњи жртви и патили с њима. Уместо тога, читање представља „потресно морално искуство“ (Pughe, 372), толико да покреће етичка питања поводом самог чина читања. Ако прихватимо овај текст, да ли учествујемо у неморалном чину – да ли се наш чин читања може схватити као саучесништво?

Критичари су истицали естетско уживање које проистиче из читања чак и најкрвавијих сцена, што чини и Стивен Шавиро: „*Крвави меридијан* пева оду насиљу, а његов дивни језик слави крвопролиће у свеколикој раскоши и сјају“ (143). Мизансцен чарки у пустињи истовремено је и детаљан и речит. Стравично морално искуство читања *Крвавог меридијана* делом произилази из чињенице да не можемо да, упркос свој тој крви, порекнемо осећање одређеног невољног задовољства. Визуелно уживање које Макартијев дискурс јасно нуди личи на утисак метавестерна Серђа Леонеа. Његова наклоност према колебању између статичних кадрова и изузетно крупног плана, као и према високо постављеној камери која прелази преко безобличног прашњавог простора, огледа се и у Макартијевом стилу. Сабласна музика коју компонује Енио Мориконе вероватно се не би чинила ван контекста у *Крвавом меридијану*.

Ужитак који долази из представе насиља одбио је многе Макартијеве читаоце и може се користити као етички аргумент против књиге. Пошто она не заузима став према насиљу које представља и читаоцима не нуди никаква дидактична упутства подложна је томе да се обележи као *неетичка*. Рекла бих да Макартијеви романи, намерно или не, постају примери закључка који Адорно нуди у есеју „Посвећеност“: „Такозвана уметничка представа огољеног физичког бола оних који су претучени кундацима укључује могућност, ма колико мала она била, да се из тога може исцедити ужитак. Морал који забрањује уметности да то заборави на трен губи се у амбису

своје супротности“ (88). *Крвави меридијан* одбацује било какву обимну реторику која скрива уживање у наративу које смо подложни да осећамо док читамо текст. Он не пружа простор у ком ми, као читаоци који су повезани са текстом, можемо да осудимо злодела историје. Усамљеност читалаца који се суочавају са текстом и сопственим реакцијама на њега један је од најтежих аспеката читања *Крвавој меридијана*. Ефекат који Адорно дефинише као искрено посвећено уметничко дело јесте дело које чини да „званична посвећена уметничка дела изгледају као дечја игра – буде немир о којем егзистенцијализам може само да говори“ (90) – и то се намеће као суптилан опис упечатљивости Макартијевог стила. Говорећи о *Крвавом меридијану* као историјском роману, Роберт Л. Царет истиче сличан став:

Насиље у роману је заиста „историјско“ у најбољој унијем смислу ње речи; оно је употребљено да би се приказале динамичне епичке, расне и друштвене тензије овој ери ода историје Зајада. [...] Ово не значи да не уживамо у њом насиљу, јер њејово језичко „шумачење“ није ни недовољно, ниш неесетично. Ово веома есетично уживање може да наведе читаоца на трижу савести збој личној есетичкој конзумирања пријоведаној насиља. А ња бојрешна свеси о учешћу би мојла и биши Макартијева бојниа. Управо би разлижење између њејовој бојичној стила и „суровости“ насиља које њејов језик представља, и у овом огломку и иначе, мојло да нас наведе да се зайијамо над јунацима који управљају њим насиљем, над њиховим мојивима, као и друштвеним и историјским тензијама које представљају. Да ли ће њо њио ћемо склонити бојлег од насилних чинова наше националне историје одбациши ње чинове или ће разрешити садашњости од њершиа прошлости? (90)

Крвави меридијан рекреира искуство насиља користећи тачан опис празнине вредносног става. Макартијев стил се каткад наставља на стил раног Хемингвеја, оног Хемингвеја из збирке *У наше време (In Our Time)*, с тим што је Макартијев стилистички пут ка рекреирању искуства насиља богатији од Хемингвејевог. Читаоце *Крвавој меридијана* узнемирава то што роман не заузима никакав став, чак ни на крају. Штавише, он као да подржава мизантропску бруталност јер једини преживели који је успео у животу јесте судија, најзлобнији јунак од свих.

Царет оставља отворену могућност за искупљујуће ефекте Макартијеве књиге када каже да би они „требало да нас наведу да преиспитамо јунаке који чине насиље [...] као и друштвене и историјске тензије које они представљају“. У контексту *Крвавој меридијана*, делује недовољно истаћи да ми можемо да „преиспитамо јунаке“. Наш први сусрет са већином тих ликова, као што је судија, сусрет је с пакошћу и злом, и у веома раној фази читања увиђамо да не можемо да се искупимо. Тачније, проблем је у томе што не само да не можемо да преиспитамо јунаке већ их се и плашимо, и ту затичемо себе како смо фасцинирани њима. Можемо да одемо и корак даље и закључимо да *Крвави меридијан* уопште и не покушава да оправда како себе, тако ни историјску подлогу. Роман не учествује у ономе што Лео Берсани назива „културом искупљења“:

Кључна пријоставка у култури искупљења јесте да одређени њи бојнавања искуства у уметности исправља искуство које је суштински оштећено или безвредно. [...] Ово би мојло да звучи као нејобитна чињеница, али желим да бојажем да њи наводно

прихваћени ставови о вредној реконструктивној функцији у култури зависе од историјској искуства и уметности. Историјске књижевности су мање важне ако су на неки начин исправљене у уметности, а уметности се своди на функцију неке врсте узвишене закрпе и она је поробљена истим оним садржајем ком, по свој прилици, даје вредности. (Bersani, 1)

Али се и овај став може оборити. Берсани помиње Ничеа, Батаја и Бодлера као примере „књижевности без ауторитета искупљења“ (2) и управо тиме ствара утисак да је ово књижевност искупљења *из историје оној разлоја из којој она не изврста да јесће*. Читалац с осећањем етичности неизбежно ће тражити угао искупљеничког читања или, ако не може то да постигне, потпуно одбацити *Крвави меридијан*. За читаоца који не брине за аморалност која се намеће читањем романа, представа зла у њему ће бити управо то: натуралистичка представа зла која се може видети као реалистична или историјска.

Проблем који се увиђа у Царетовом иначе врло прецизном опису зла у *Крвавом меридијану* лежи у томе што он недвосмислено види насиље као историјско „у пуном смислу те речи“. Не постоји сумња у то да су се насиље и анархија које садржи *Крвави меридијан* заиста одигравали на америчком западу средином XIX века, али Макартијев текст ипак иде мало изван границе историчности. Чини се да нас текст тера да осетимо насиље у својству насиља, а не насиље као империјалистичко насиље напретка на Запад. Можемо чак и да се питамо да ли би *Крвави меридијан*, упркос историјском контексту и многим утемељеним историјским референцама, уопште требало читати као историјски роман.

Из поштовања према тексту, не можемо да занемаримо чињеницу да је историја снажно присутна у *Крвавом меридијану*. Роман се одвија на обе стране мексичко-америчке границе, а прича почиње 1848. године,³ недуго по завршетку Мексичко-америчког рата. Дакле, морални и друштвени хаос који обузима *Крвави меридијан* донекле је слика аутентичних историјских околности у овом пределу где су Американци, Мексиканци и Индијанци у преплетаним и међусобно непријатељским односима.⁴ Џон Емил Сепич је у низу текстова о *Крвавом меридијану* додатно показао како се роман снажно ослања на стварне личности и догађаје који се могу пронаћи у тадашњим историјским изворима.⁵ На пример, два важна јунака, Џон Џоел Глентон и судија Холден, засновани су на стварним историјским личностима које се помињу у аутобиографском тексту *Моје исповести* (*My Confessions*) Самјуела Чејмберлена из 1840-их година. Није новина да се вестерни заснивају на аутентичним историјским личностима и догађајима. Штавише, више различитих вестерна представља исте легендарне догађаје и исте легендарне личности, попут браће Ерп и обрачуна код „О. К. корала“. Одабир одређених историјских елемената које Макарти користи у прози посебан је јер он бира особе и догађаје које већина његових читалаца не зна. Многи од нас морали

³ Можемо и да кажемо да почиње у Тенесију 1833. године рођењем малог. Изазовно је посматрати његово рођење и каснији пут на Југозапад као одраз развоја Макартијевог ауторског гласа.

⁴ Роберт Л. Царет нуди прегледно и оштро историјско читање *Крвавој меридијану* у студији *Кормак Макарти*.

⁵ Видети списак извора.

би прочитати Сепичове текстове да би умели да препознају неке од чињеничних елемената. Стога Макарти не успоставља конкретни заједнички референтни оквир са својим читаоцима ван општег оквира Запада и вестерна. Можемо само да нагађамо због чега прави такав избор. Не даје му никакву предност то што његов текст *неће* преиспитати било какве конкретне предрасуде и предзнања које читаоци можда имају. Да је *Крвави меридијан* приказао Вајата Ерпа како окрутно скупља индијанске скалпове и убија жене и децу, роман би се несумњиво читао као критичка ревизија старе легенде. Са друге стране, да је приказао браћу Ерп као хероје каквим се често и приказују, Макартијев роман би стао у ред многих других вестерна и оснажио ту легенду. Овако, Макарти избегава директан сукоб с одређеним и познатим легендама, али и неупитно калема свој текст на историју и стварност.

Због чега се онда читање *Крвавој меридијана* као најпре историјског романа чини некако дубоко незадовољавајуће и због чега се то чини као неадекватан приступ тексту? Ово није само још једна верзија приче о томе „како је Запад *заиста* победио“, иако се делимично и може читати на тај начин. Опет се враћамо на чињеницу да дискурс *Крвавој меридијана* не заузима став према својим темама и најчешће не садржи свест о историји. Уместо тога, он се, сасвим чудно, смешта изнад и ван сваког концепта историје. О овом проблему говори Томас Пју у свом еминентном тексту о *Крвавом меридијану*, у ком приступа том питању са теоријске стране уводећи Ђерђа Лукача. У *Историјском роману* Лукач говори о функцији пограничног јунака Натанијела Бампа у романима Џејмса Фенимора Купера: „У тој припростој, народској појави, која своју трагику доживљава само осећајно, а не може да је схвати, Купер оличава огромну историјску (*sic!*) трагику оних првих колонизатора који су напустили Енглеску да би сачували своју слободу, а који су својом делатношћу у Америци баш ту слободу поништили“. ⁶ Пју идентификује најмање један проблем у посматрању *Крвавој меридијана* као историјског романа када истиче да „*Крвави меридијан* не садржи ниједног европско-америчког јунака који, попут Натанијела Бампа, исказује трагични смисао историјских контрадикција, те ниједног Индијанца који, као Чингачок, има свој глас. [...] Он не ствара 'индивидуе светске историје', како каже Лукач, већ одузима индивидуалност насилницима који изгледају као да немају никакву историјску вредност“ (372). Пју нам овде скреће пажњу на једну од најкарактеристичнијих одлика Макартијеве прозе: његови јунаци су представљени својим делима, која су ретко кад искупљујућа, али су читаоци често свесни њиховог физичког изгледа. Осим тога, они као да немају никакву субјективност, емоције или мотивацију⁷ – њихова бруталност се чини урођена. „Макартијевски“ приповедач не открива своју позицију већ остаје недокучиво резервисан. Пју закључује да модел који Макарти често користи надилази историју и да би се могао звати „трансистиријски и митски“ (372).

⁶ Наведено према: Лукач, Ђерђ. (19589. *Историјски роман*. (Фрида Филиповић, прев.). Београд: Култура, 55. (Прим. њев.)

⁷ Десубјективизација јунака такође се види у томе што приповедач ретко користи њихова имена него их описује заменицама и избегава да користи велика почетна слова њихових надимака као у примерима „судија“ или „мали“.

Други аспект *Крвавој меридијана* који, парадоксално, нуди отпор историцизму, јесте слика времена и простора. Ово је парадоксално јер је снажан осећај времена и простора у роману једна од његових најјаснијих и најсјајнијих одлика. Међутим, ради се о времену и простору као суштини, а не о референцама које су важне за простор и његову историју. Једна нестална одлика безвремености јесте и садашње време које чини оквир приче. Уводне реченице су умирујуће и траже потпуну пажњу: „Ето малог. Блед је и мршав, у танкој и излизаној платненој кошуљи. Пали ватру за прање судова“ (7). Ово је постанак малог, предочен у садашњем глаголском времену. Обимна средишња целина романа исприповедана је у прошлом времену и односи се на напредак малог преко земље све док не испуни своју судбину, свој апокалиптични крај, на последњим страницама књиге. Њен последњи пасус је опет у презенту, који овде преноси тихи осећај да се прича није завршила, да још увек траје. Судија и даље плеше – а то нимало не умирује: „Стопала су му лака и окретна. Никад не спава. Каже да никад неће умрети. Плеше у светлости и у тами и велики је миљеник. Никад не спава судија. Плеше, плеше. Каже да никад неће умрети“ (370). Крајеви и почеци, постанци и доласци делују нестално и неодређено, и стога замагљују историјску одређеност романа, његову историчност. Банда ловаца на скалпове у роману се описује изгнаницима, али, како наводи Стивен Шавиро, „изгнанство није нешто нестало или изгубљено већ наше исконско и јасно стање“ (145). Ови јунаци *ниоџкуга* нису прогнани јер ми не знамо ништа о њима сем њиховог лутања по пустињи, а чини се да не постоји ништа чему се спасени могу прикључити.

Необично осећање времена и безвремености такође се рефлектује на пејзаж у роману. У овом контексту је неопходно разлучити пејзаж од подручја: подручје је одређено место које карактеристична култура чини препознатљивим, док би се пејзаж могао посматрати као универзалнији феномен, простор супротан месту. О аспекту подручја у *Крвавом меридијану* и књижевном контексту који му одговара већ је било речи поводом америчког запада и вестерна. Али Југозапад такође нуди узвишеност својим пустињским пејзажем чије одлике иду до екстрема, а ова „апсолутна пустиња“ налази се у сржи дискурса Макартијеве књиге. Пустиња је независтан и екстремни простор у ком људи не значе много: „Пустиња на коју су се укрцали била је апсолутна пустиња, потпуно очишћена од свих особености, није било ничега по чему би могли одмерити напредовање по њој“ (326). Или, да се подсетимо карактеристично грандиозних речи судије: „Та пустиња у којој су толики многи поклекли огромна је и изискује ширину срца, али је такође и потпуно празна. Тврда је, јалова. Њена права природа је камен“ (365). Ово је пејзаж који умањује људска бића и њихову вредност. Брише њихову индивидуалност и субјективност, што је супротно вестерну, у ком су индивидуалност и субјективност у средишту. Људска бића присутна су одавно у овој „апсолутној пустињи“, али једини њихов траг су разбацане кости и остаци њихових кућа. Они су сведени на физичко присуство, а покрети јахача кроз пустињски песак личе на непрекидни палимпсест: „Тако су се те дружине раздвојиле у поноћ на равници, обе су продужиле путем којим је она друга дошла, пратећи, што сви путници морају, безбројне обрте на туђим путешствијима“ (138). Судија се, својим моћним говорима и огромним светлећим телом, намеће као изузетак од тог правила, али он је свакако

јунак који је већи од живота, већи чак и од смрти, и он је пре оличење зла него индивидуализовани јунак. Његов непрекидни плес на крају приче наглашава напредну и вечну страну времена и историје. Историја ће наставити да се понавља као што је то одувек радила, и као што то чини у понављајућем кретању јунака кроз пустињу. Уводни цитат из новина *The Yuma Daily Sun* потцртава свеprisутност зла кроз историју, без обзира на историјски период или простор:

Кларк, који је водио прошлогодишњу експедицију у севернојојску област Афар, и његов колега Тим Д. Вајт с Калифорнијској универзитету у Берклију, иакође су рекли да је поновним ископавањем 300.000 година старе фосилне лобање откривене у истом региону установљено да је била скалирана.

Уместо да представи одређено место у одређеном времену, пустиња постаје средњашња метафора *Крвавој меридијана*, метафора трансгресије, онога што се не може задржати или контролисати, и онога што није људско.

Присуство Запада и вестерна, као и историје и историцизма, у *Крвавом меридијану* не доводи се у питање. Ипак, више него било шта друго, ови елементи изгледају као инспиративне степенице ка детаљнијим испитивањима незадовољства цивилизације, а језик и дискурс су у овом контексту на централном месту. Дискурс *Крвавој меридијана* могао би се описати као гранични и трансгресивни. Текст све време испитује границе самог дискурса и језика. Један од начина на који то чини јесте и суочавање са читалачким прихватањем онога што би се могло директно представити речима, као и прелазак преко тог прихватања. Макартијев дискурс уопште не указује поштовање предметима о којима говори, а то се најбоље види у опису људи. Већ смо поменули непрозирност јунака и опскурну мотивацију, ако она уопште постоји, за њихове чинове насиља. Пошто се сви они чине као способни за безумно насиље, тешко је њихове душе замислити као топла и светла места или пак као било шта што заслужује поштовање. Исто то непоштовање види се у опису људских тела. Иако знамо и прихватамо да људска тела, као и сва тела, с временом постану подложна одумирању и распадању, ипак бежимо од описа или представе тог процеса. Директно представљање људског тела које се распада коси се с нашим смислом за пристojност у тексту и поштовањем за људски материјал. У *Крвавом меридијану* распадање тела се отворено показује, а људско биће сведено је на органску материју, са несентименталним роком трајања. Једна од разарајуће гротескних и претерано натуралистичких описа јесте слика Спраулове инфициране руке: „Спраул је скинуо кошуљу. Лепила се за кожу, а потекао је жут гној. Рука му је натекла до дебљине бутине, била је блештавобела, а мали црви гмизали су по отвореној рани“ (78). У овом тренутку *Крвави меридијан* сличан је жанру хорор и сплатер филмова исто колико и вестерну. Вестерни нам обично говоре да насиље постоји и да је људски живот на Западу фрагилан, али они обично зазиру од тога да натуралистички прикажу резултате тог насиља. Чак ни Пекинпоов „балет насиља“ не описује тела без удова.

Укупан резултат овога јесте скрнављење људског тела и душе на гротескан и трансгресивни начин који истиче апсурдност идеализма. Овде се увиђа јасна паралела са

филозофијом Жоржа Батаја: „Базна материја је спољна и страна идеалним људским тежњама, и она одбија да дозволи себи да се сведе на велике онтолошке справе које су резултат тих тежњи“ (Bataille, 1985: 51). Заслепљујуће пустињско сунце у *Крвавом меридијану* ближе је Батајевом сунцу зла него сунцу као позитивној и обнављајућој сили:

Јахали су даље, сунце је с истиока бацало бледе зраке свећлосћи, онда се шамнија нијанса боје налик крви разлила у најлим пошезима по чинтавој равници, а тамо где се земља прешајала у небо, на рубу пошшања, врх сунца кренуо је да ниче ни из чега, као главић великој црвеној фалуса, све док звезда није прешла неозначену границу и смештила се, злонамерно бубњајући, њима иза леђа. (53)

Сунце воли искључиво ноћ и према Земљи усмјерава своје свећлосно насиље, свој просћи пенис, али несјосбно је досеинући полед или ноћ, иако се ноћна земљина протрансција нејрекидно усмјеравају према прљавишини сунчевој зрака.⁸

Жал за прошлим временима и местима не постоји у *Крвавом меридијану*, као што нема ни романтичне визије сједињења са благонаклоном природом. Сасвим супротно од тога, сједињење с природом у Макартијевом роману је злокобно и узнемирујуће пошто је и природа окрутна. Макарти пише о некултивисаном или дивљем елементу у природи и култури, без обзира на то да ли се радња одиграва у граду као што је Сан Антонио или усред вреле пустиње.

Лако би било закључити, као што то чини Томас Пју, да је „[з]аправо свест ‘малог’ или било ког другог јунака – која садржи ‘унутрашња’ искуства попут страха, беса или бола – потпуно изостављена из текста“ (373). Међутим, то није случај. Како напредујемо са читањем књиге, не запањује нас свеprisутност насиља већ повремени увиди у нешто што би се могло разумети као човечност. Ови увиди су често бестелесни, а човечност постоји у дискурсу романа као одређено ублажавање тона више него у било којим другим аспектима приче. Један пример када је видимо у односу на једног од јунака јесте када мали разговара са старијом женом у шалу. Ту мали открива своју свест, а овај леп одломак открива осећајност и фрагилност која изненађује читаоце док су управо сведочили сцени окрутног убиства:

Мали је усјао, осврнуо се по шом несрећном призору, а онда, у малом удубљењу у сценима, видео сшарицу, саму и усшрављену, како у избледелом шалу клечи обореној поледа.

Прошао је кроз лешеве и сјао пред њу. Била је врло сшара, лице јој је било сиво и изборано, пшак јој се накупио у наборима одеће. Није дила полед. Шал на њеној глави досја је избледео, но ишак су се, као ушкане, на њему виделе звезде и полумесеци и грује ознаке шорекла, њему нешознаше. Обрашио јој се шихо. Рекао јој је да је Американац, да је далеко од земље у којој се родио, да нема шородицу, да је мнош пошовао и мнош видео, да је рашовао и издржао невоље. Рекао јој је да ће је одвести на сиурно, до неке дружине њених сународника који ће је шшило дочекати, да би морала да им се шидружи јер он не може да је осшави на шом месш, пошшшо би сиурно умрла.

⁸ Наведено према: Батај, Жорж. (2010). „Соларни анус“. (Милена Остојић, прев.). *Libra libera*, год. 11, бр. 27, 79. (Прим. прев.)

Клекао је на једно колена, сјусио њушку њрег себе као шїаї. Abuelita, рече. No puedes escúcharme?

Пружио је руку у удубљење и догирнуо јој руку. Блаїо се њомерила, целим њелом, лака и укочена. Није имала никакву њежину. Била је њо само сува љушїура, њу је седела мрїва већ њодинама. (348–349)

Језик овог одломка има осетљиву лакоћу и једноставност која пресликава фрагилност суве људске љуштуре у стени. Мали овде показује симптоме људске слабости чије смо назнаке видели раније, у приликама када би он одустао од убистава иако је имао прилике да их почини. У овом изузетно елоквентном монологу, он показује своју човечност, своју усамљеност и потребу да се са неким повеже. Укратко, он открива да је, на крају крајева, „човек, само човек“, а то је разлог због ког га судија на крају убија: „У ткању твог срца постоји оштећење. Мислиш ли да нисам могао увидети? Једини си ти био бунтован. Једино си ти у свом срцу сачувао неки кутак милосрђа за безбожнике“ (331). Разлог због ког стајемо на страну малог јесте управо тај што он у ретким приликама показује човечност, а то је, претпостављам, и разлог непрекидног интересовања за књигу.⁹ Још један елемент који пружа привилеговани увид у малог јесте чињеница да се његово жртвено убиство не види у тексту. Остали јунаци су приказани бестидно, као суште материје, неважни и безбожни. Убиство малог је једини чин насиља у овој књизи који је представљен само метонимијски, користећи трагове реакција јунака који виде његов леш. Ово је једини чин поштовања људског тела који је присутан у целом тексту, а то је, само по себи, важно.

С једне стране, *Крвави меридијан* као да инсистира на томе да је сва материја базна материја и да је то све што постоји. Та тврдња била би исконски антиметафизичког карактера који одбацује духовно и идеалистично. Стивен Шавиро указује на крајњу могућност читања романа као критику западњачке метафизике:

Заїадна кулїура вековима је сањала неку врсїу херојске ѡтрансесије и ѡтрансформације саме себе: било да се ради о ѡросвеїиїељском облику рационалне мисїерије или ѡак о романїичарској и мисїичној аїокалиїиичној ѡрансфиїурацији. Макарїи, као и Ниче, оїкрива не само узалудносїи ѡої сна, већ – шїїо је још ѡроблематїичније – њеїову урођену побожност, иронијску зависносїи од самих (їрешїиосїављених) мисїерија које ѡврди да крши. (147)

С друге стране, текст има квалитет ауре која се може описати као митска и метафизичка. Средишњи оксиморон у њему изговара судија – „Душа вам тражи да чује неку

⁹ Још једно место где постоје субјективност и осећања попут страха и несигурности јесте код коња, као у овој сцени где за њега бледи јахач тражи заклон преко ноћи: „Дигнуте руке којима су вукли одећу биле су светле, свака замрачена душа била је обухваћена чујним облицима светлости као да је одувек тако било. Кобила на супротном крају штале фрктала је и узмицала од тог сјаја зацрњених бића, а коњић се окренуо и сакрио лице у мајчин бок“ (247). Лик малог који лута и осећајност у опису животиња понављају се у наредна три Макартијева романа, *Сви ѡи леїи коњи (All the Pretty Horses)*, *Прелаз (The Crossing)* и *Грагови у равници (Cities in the Plain)*, који су такође, на неки начин, вестерни.

мистерију. Мистерија је то што нема мистерије“ (281) – и он сумира контрадикторне препреке у сржи текста. А то се чини као мистерија која је већа од свих других.

Читање *Крвавој меридијана* као историјског романа или вестерна (или пак антивестерна) доводи до појашњавајућег мапирања историјских елемената и представа, као и уопштених образаца, а истовремено је просветљујуће и откривајуће – колико год је то могуће. Проблем је у томе што читање не приступа покушајима текста да се бави стварима које се не могу задржати у границама историјског романа или вестерна. На крају, читајући *Крвави меридијан*, читаоци се сусрећу са самим собом и својим реакцијама на оно што су доживели. Искуство *Крвавој меридијана* има сличности са неизрецивим искуством страве у роману *Срце таме* (*Heart of Darkness*) Џозефа Конрада, али „страва“ код Макартија припада читаоцима, а не јунацима. Роман не нуди утеху, а његов очигледни књижевни квалитет нас спречава да га опишемо као „јефтину страву“. Хоми Баба описује искуство које је имплицирано, али не и назначено речима „страва, страва“, као „препознавање анксиозно контрадикторног простора између људи и не-људи, између смисла и бесмисла“ (125). Ово описује наш сусрет с нечим што је у исто време познато, али ни налик на било шта друго. У тој недокучивој тензији између смисла и бесмисла, одређеног и недефинисаног, прелепог и гнусног, *Крвави меридијан* развија сопствену мистерију:

Мистерија у књижевности недвосмислено је такве природе да је читалац деградира ако је поштује, а ако је схватимо, онда је испуштамо. Ако јој се дивимо издалека, ако је називамо тајном и неизрецивом, она се превара у објективну шању, нешто савршено вулгарно. А ако јој прислушимо да бисмо је објаснили, ми видимо мистерију која крије, и стога хрлимо само ка оној која нестaje. (Blanchot, 43–44)

Обнављајућу силу вестерна мења апокалиптични врхунац који не обећава ништа. Мали, једини иоле допадљиви део романа, ритуално је убијен на крају, а *Крвави меридијан* као да се слаже са Батајевом идејом да „не постоји ништа што може да покори насиље“ (Bataille, 1986: 48). Ова изјава чини се окрутном – највише због тога што у контексту *Крвавој меридијана* окрутност не припада некоме кога можемо лако да одбацимо. Она постаје нешто што ми као читаоци схватамо као део себе који се среће с романом. То је ужас с којим прихватамо чињеницу да смо способни да нас фасцинира окрутност и нешто што је у сукобу с нашим етичким инстинктима. А то је много ужасније искуство него сусрет с „једноставним“ реалистичним приказом историјског насиља, једноставно због тога што се не можемо сакрити иза историјске удаљености од те страве.

Литература:

- Adorno, Theodor W. 1974. *Notes to Literature. Volume Two*. New York: Columbia University Press.
- Arnold, Edwin T., и Dianne C. Luce. 1993. *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Bataille, Georges. 1985. *Visions of Excess. Selected Writings, 1927–1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Bataille, Georges. 1986. *Erotism. Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights.
- Bersani, Leo. 1990. *The Culture of Redemption*. Cambridge, Mass. and London, England: Harvard University Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Blanchot, Maurice. 1995. *The Work of Fire*. California: Stanford University Press.
- Jarrett, Robert L. 1997. *Cormac McCarthy*. New York: Twayne Publishers.
- Lukács, George. 1989. *The Historical Novel*. London: Merlin Press.
- McCarthy, Cormac. 1995. *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*. New York: Vintage Books.
- Pilkington, Tom. 1993. "Fate and Free Will on the American Frontier". *У: Western American Literature* 27 (фeбpуap): 3 11–22.
- Pughe, Thomas. 1994. "Revision and Vision: Cormac McCarthy's Blood Meridian". *У: Revue française d'études américaines* 62: 371–382.
- Sepich, John Emil. 1991. "The Dance of History in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". *У: Southern Literary Journal* 24 (1): 16–31.
- Sepich, John Emil. 1993. "'What kind of indians was them?' Some Historical Sources in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". Arnold и Luce 121–141.
- Shaviro, Steven. 1993. "'The Very Life of Darkness.' A Reading of *Blood Meridian*". Arnold и Luce 143–156.
- Slotkin, Richard. 1992. *Gunfighter Nation*. New York: Harper Collins Publishers.
- Tompkins, Jane. 1992. *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Winchell, Mark Royden. 1990. "Inner Dark; or, the Place of Cormac McCarthy". *У: The Southern Review* 26 (2): 293–309.

(С енїлескої ĩревео **Драїан Бабић**)