



Викџорија Кромбхолц

## ДОБРИ, ЛОШИ, ЗЛИ: АНТИЈУНАЦИ У РОМАНУ ОВО НИЈЕ ЗЕМЉА ЗА СТАРЦЕ КОРМАКА МАКАРТИЈА

Стваралаштво Кормака Макартија приказује свет на граници. Просторне одреднице његове прозе проналазе се на граници између дивљине и цивилизације, у суровим пограничним просторствима Тексаса и Мексика, у претећим беспућима на граници опстанка, просторима у којима царују насиље и смрт. Његови брутални антијунаци огољују границе људскости и друштвене заједнице, одбацујући културне и моралне норме уређеног света, живећи у изгнанству и изопштеништву, величајући рат и смрт као једино божанство. У формалном смислу, његови романи исписују нове границе жанровских одлика и нуде нове верзије вестерна, крими романа, постапокалиптичне прозе. Коначно, екстремна природа приказаног насиља пред његове читаоце поставља питања о границама њихових читалачких сензибилитета, моралних вредности, културних очекивања. Упркос успеху и признању у критичким круговима, и сâм Макарти, упорно се држећи подаље од јавног живота, на изванредан начин обитава на граници књижевне и културне сфере.

Метафоре границе и пограничног пригодна су слика Макартијевог стваралаштва, будући да га представе насиља као константе људског живота и људских заједница, антијунаци који сеју смрт и уништење, те криза и пропаст моралних норми сврставају у редове трансгресивних писаца. Иако је трансгресивна проза жанр који се у ужем смислу везује за крај двадесетог века, за писце попут Брета Истона Елиса и Чака Поланика, Робин Мукерџи показује да се корени трансгресивног писања могу наћи у далекој прошлости, у делима античких сатиричара (Mookerjee, 2013), док М. Кит Букер подсећа да је трансгресивност у основи људске креативности и стварања, стара колело и људско друштво (Booker, 1991). Слично томе, историјска димензија Макартијевог стваралаштва упућује на безвременост и свеprisутност насиља; Макартијеви ликови нису производ тренутних друштвених околности, већ поглед у крваве механизме људске историје. Трансгресивна књижевност схваћена шире, као књижевност субверзије, тежи да преиспита уврежене ставове и схватања о људској природи и људском друштву, о добру и злу, моралном и неморалном, нормалном и девијантном, откривајући своје сатиричке корене као средство друштвене критике. Предмет Макартијеве критике су наративи и матрице који су у основи америчке идеологије и митопоетике – о Америци као обећаној земљи, о ширењу на Запад и јуначком пограничном животу, о индивидуализму и самоусавршавању. Код Макартија су ови митски елементи ревидирани и деконструисани кроз приказе паклених, пустошних предела,

крваве походе и бесмислена убиства, те антијунаке које води жеђ за насиљем и уништењем.

Роман *Ово није земља за сџарце* поставља причу о људској слабости, насиљу и злу у оквиру кретања три централна јунака, у пограничне пределе између Тексаса и Мексика, користећи метафору лова и потере. Ловећи антилопе, Луелин Мос наилази на убијеног трговца дрогом и кофер с милионима. Мосова одлука да узме новац покреће ланац догађаја који ловца претварају у плен, те у наставку роман приказује потеру за Луелином и несталим новцем. Сличну деконструкцију бинарних категорија, својствену трансгресивној књижевности, роман постиже и кроз карактеризацију ликова који у себи обједињују опречне вредности и одлике. Мос је вијетнамски ветеран, митски погранични јунак који се вешто сналази у пустињској дивљини ослањајући се једино на сопствене способности, али и наивчина и опортуниста којег грамзивост и претерана сигурност у властите способности воде у сигурну и врло очигледну смрт. Размишљања шерифа Бела која уоквирују нарацију нуде морални осврт на приказане догађаје и свет у којем се одигравају, али је Бел уједно остарела, резигнирана рука закона која у том суровом свету преживљава захваљујући кукавичлуку, пасивности и немешању – његова улога у потери за Шигуром и мексичким картелом своди се на лаконски хумор и прелиставање штампе. Како примећује Џеј Елис, вајкање над моралним посрнућем Бела не спречава да ужива у кафи и парчету пите (Ellis, 241). Антон Шигур, хладнокрвни плаћени убица који жртве убија пиштољем за стоку, уједно је и „морбидни филозоф убиства“ (Broncano, 120), наизглед најпринципијелнији међу ликовима и једини који се не може поткупити новцем, отеловљење неумољиве судбине и сигурне казне за људске слабости. Иако Џоел Коен овај тројац посматра кроз вестерн типологију добрих, лоших и злих, где је Бел добар, Шигур лош, а Мос нешто између (в. Welsh, 75), такво једнозначно пресликавање не функционише у потпуности. Уосталом, спрам Шигуровог наднаравног зла чак и Карсон Велс, други плаћени убица у роману, делује као неки весели добричина.

Иако Антона Шигура поједини критичари виде као сведенију верзију судије Холдена из *Крвавој меридијана* (Ellis, 225; Hage, 54), Шигур и његова филмска инкарнација у тумачењу Хавијера Бардема у сфери интернет културе постали су синоним за психопатологију. Мимови о томе како је Шигур „најуверљивији психопата на филму“ нису без утемељења; др Семјуел Лајстедт, белгијски психијатар, заиста је написао рад у којем Шигура описује као „један од најреалистичнијих филмских приказа идиопатске психопатологије“ (Leistedt, 6). Клиничка прецизност Шигурове карактеризације свакако сведочи о Макартијевој списатељској вештини и познавању људске природе; но, Шигур у роману далеко надилази такву врсту медиализације. Велс га пореди са кугом (Макарти, 132); биолошка или митска, Шигур је представљен као пошаст која уништава митски свет херојског старог Запада, али и ванисторијска сила чији је плен читава људска цивилизација, а не само једно њено историјско испољење.

За Џима Велша, Шигур је пак „одвећ језив“ да би био стваран, те га он види као „алегоријску апстракцију“ (Welsh, 74) и анђела смрти (80). Шигур је и ђаво са лошом фризуром и људски палимпсест (Covell, 95, 96), фигура Порока из моралитета (Cooper, 42), „скоро па дух“ (Макарти, 284), а својим жртвама оставља траг на челу попут жига

звери. Шигурова убиства прати језиво бацање новчића које одређује судбину његових жртава, али и филозофска промишљања која позивају на одговорност: „Правац је зацртан. Ни најмања линија не може да се обрише“ (Макарти, 246). Ипак, он није оличење неумољиве правде јер су насиљу изложени сви који му се нађу на путу, без јасног престапа или кривице; његово образложење да Карлу Џин убија не би ли одржао обећање дато Мосу није пример кантовског моралног императива већ његова травестија, „первертирана доброта“ (Griffis, 8). Наравно, може бити да Макарти жели да поручи да у таквом свету нема невиних, али тиме Шигурова јустицијска улога није ништа уверљивија. Ипак, Шигурово зло није ни арентовски банално и не мотивише га лична корист. Његове речи упућене Карли Џин („Тражиш од мене да сам себе прогласим рањивим а то никад не бих могао“, Макарти, 247) откривају да његова мотивација није користољубље већ самоодржање; као вирус, Шигур мора да обезбеди сопствени опстанак.

Шигуров фатализам има вишеструку функцију; поред везе с палп књижевношћу и светом стрипа (Welsh, 79), игра с новчићем представља стратегију застрашивања, а пратећа говораница о детерминизму и усуду служи да прикрије чињеницу да ороз ипак повлачи Шигур, а не судбина. У филму, Карла Џин одбија да учествује у тој морбидној игри, па опет страда – да ли то значи да је судбини немогуће побећи, или да је ипак Шигур тај који одлучује о животу и смрти својих жртава? Шигурова морбидна филозофија често је испразна опсена која прикрива чињеницу да он у убиствима садистички ужива (в. и Hillier, 166) – како другачије објаснити то што од рањеног дилера тражи да га гледа у очи пре но што ће га упуцати у чело, посматрајући затим како „светлости нестаје“ (Макарти, 112; та сцена подсећа на Џона Рејнберда из романа *Пош-џаљивачица* Стивена Кинга). Његове елиптичне реченице имају гномички карактер, али њихов високопарни, претећи тон често прикрива празну реторику и одсуство дубљег значења („Оно што је урађено не може се променити“, Макарти, 243). Њихова сврха је првенствено перформативна, не декларативна – оне су део Шигурове зачудне појаве, ефектне зато што су неочекиване, а не зато што садрже некакве дубоке истине. Слично томе, Шигурово оружје је застрашујуће зато што дехуманизује жртве, али је уједно и средство очуђења, као и његова бизарна фризура у филму браће Коен и његова костимолика одећа. Тако упарађен, Шигур делује као ванземаљац који се прерушава у људско обличе, а не лик који заиста припада свету и времену у којима сеје смрт и проповеда своју морбидну филозофију. Он је непрепознатљива фигура у уобичајеној галерији ликова са границе, енигматичан, несхватљив, „изван Мосовог искуства“ (Макарти, 114).

Робин Мукерџи показује како су антијунаци трансгресивне прозе често „углађена чудовишта“ (Mookerjee, 7), заводљиви и харизматични у својој монструозности, у исти мах привлачни и одурни. Патрик Бејтман из романа *Амерички џихо* Брета Истона Елиса, Доријан из истоименог романа Вила Селфа или Питер Куртен из драме *Нормалан* Антонија Нилсона (*Normal*, Neilson) примери су за овај тип јунака. Замишљено или стварно насиље које ови антијунаци врше супротстављено је њиховом шарму или физичкој привлачности; трансгресивни писци нас често подсећају да смо склони да физичку лепоту изједначимо са добротом. Ипак, углађени антијунаци трансгресивне прозе превасходно су људска чудовишта – њихов шарм и њихова склоност ка насиљу

ипак су препознатљиви у оквирима људског понашања. Бејтман, Доријан и Куртен своју монструозност *прикривају* испод кринке нормалности. За разлику од њих, Шигур је конструисан као фигура изван оквира људског – отуд силна поређења са духом, машином, Терминатором (Елиса подсећа на киборга, 228). Ипак, оружје је алат који Шигур користи и од којег зависи, не део њега, а на крају га видимо рањеног и ослабљеног, *ољуђеног*, мада и даље незауостављивог.

Шигур и Мос су структурно повезани као ловац и плен, наизглед оличавајући супротстављене стране. Шигур је монструозни убица од којег зазиру чак и дилери дроге, у потпуности измештен ван сфере људских односа и емоционалних реакција; Мос је обичан човек, *Свако*, једноставан али племенит, добар момак с лепом женом који живи скромно и гледа своја посла све док га судбина не доведе у искушење којем не успева да се одупре. Међутим, роман их такође структурно изједначава у више наврата. Мос у лову промаши антилопу; Шигур пуца у птицу на мосту и такође промашује (на супрот обојци, шериф Бел у једној сцени склања са друма мртву птицу; тај чин јесте дирљив, али и патетичан, те илуструје скромне домете Беловог утицаја). Рањен, Мос купује капут од групице пијаних момака, док Шигур купује кошуљу од дечака на бициклима. Док бежи с новцем, Мос се обраћа себи у другом лицу, прекоревајући се због одлуке да га узме, мада га то не зауставља. Иако Расел Хилијер ова негодовања тумачи као глас Мосове савести, тај двоглас ствара утисак да су Мосови поступци ван његове контроле, вођени руком судбине – или *ђавола* – док он може само да посматра у неверици („Нема описа будале, рече себи, који ти не пристаје“, Макарти, 29). Тај детерминизам је још једна структурна веза са Шигуром, супротна вредностима америчког индивидуализма, где је човек једини кројач своје судбине и прикрива одбијање да се суочи са властитим поступцима. Мосов сусрет с крвавим милионима и сусрет власника пумпе са Шигуровим новчићем разликују се по исходу, али обе сцене представљају преломни тренутак у којем се читав њихов живот сажима у један судбински поступак. Чак и пред смрт, Мос објашњава ауто-стоперки како се ствари „десе кад ти се десе. Ништа те не питају. Не треба им твоја дозвола“ (Макарти, 206). Бел изриче нешто слично када каже: „Никад не знаш где неке ствари могу да те одведу“ (Макарти, 277). По томе се они ипак разликују од Шигура – њему је путања судбинског новчића јасна „од самог почетка“ (Макарти, 246).

Потера је уједно конструисана као тест вештине и мушкости постављен пред три централна јунака. Стејси Пиблс указује на хипермаскулинизовани оквир романа у којем се три централна јунака надмећу чији је (пиштољ) већи (Peebles, 146), Лидија Купер пише о шерифу Белу као демаскулинизованом јунаку који се повлачи пред застрашујућим противником и замењује потеру вечерама код куће (Cooper, 128–129), док Елис упућује на више него очигледне фалусне асоцијације на које наводи Шигурово оружје (Ellis, 230), а потом анализира начине на које нарација представља оружје као фетиш, симбол мушке моћи и вирилности (233). Када га Шигур погоди хицем са балкона хотела, Мос се диви његовој прецизности и вештини – Шигур има веће оружје и зна да га употреби. Будући да друштвени контексти тексаског пограничја и америчког индивидуализма, али и жанровски оквири вестерна, намећу такву хипермаскулинизацију, а капиталистичко друштво успех поистовећује с новцем, Мосова одлука да

узме новац јесте у извесном смислу неизбежна и предодређена, али не руком судбине, већ друштвеним оквиром који му намеће нереалне, смртоносне норме.

У таквом хипермаскулинизованом оквиру, чини се да остарели Бел може само да каска за њима и врти главом. Упркос томе, Елис правим протагонистом сматра управо Бела (Ellis, 225), што наговештава и наслов романа. Белова пасивност и невољност указују на то да је у роману његова улога нарација, а не акција; за Елиса, Белов глас служи да испуни тишину између пушкарања (Ellis, 242). Након што сазнамо за Мосову смрт, наративни фокус прелази на Бела, а потом га на последњим страницама видимо како се коначно, можда, суочава са властитим недостацима. Међутим, као протагониста он је пасиван, уморан и поражен. Бел не само што не успева да пронађе Шигура већ не успева пронаћи ни Моса, за разлику од осталих учесника потере. Упркос патерналистичком ставу – Моса, који има тридесет и шест година, зове „момком“, а његови примери о моралној пропасти често су о деци која страдају – он је поражена очинска фигура, што је литераризовано кроз губитак кћери, али је приказано и кроз контраст између његовог униженог статуса у заједници и импозантне фигуре његовог оца у сну на крају романа. Док у сну Белов отац поносно јаше проносећи ватру (јасно је да то није ватра пакла из калдере), Белова прва интервенција у роману тиче се мачка који се попео на дрво и не уме да сиђе. Бел и Шигур су такође структурно повезани, као супарници чији коначни окршај захтева конвенција вестерна. Бел је рука закона, Шигур оличење безакоња; Шигурова морбидна филозофија је антитеза Беловом исповедном моралисању (Ellis, 229). Међутим, они се у роману и не сусрећу – Бел одустаје од потере за Шигуром, поражен и понижен, иако до окршаја није ни дошло. Мада морално упитна, Белова одлука је у исти мах и сасвим рационална, и проистиче колико из страха толико и из реалне спознаје да Шигурово зло не може бити поражено, да је у том окршају унапред осуђен на неуспех и смрт, али и да њиме „ризикuje своју душу“ (Макарти, 10). Повлачећи се пред Шигуром, Бел субвертира митске, хиперболичне вредности вестерна о храбром каубоју, незауостављивом пред сваком опасношћу. Међутим, Белови поступци у рату и читаво његово шерифовање откривају кукавичлук који је у супротности с његовим сентименталним моралним идеализмом, али и одбијање да се суочи са властитим уделом у моралном суноврату којем сведочи.

За разлику од Јејтсове Ирске која врца од (овоземаљског) живота, сурови тексаски предео приказан је као Хад. Његова погранична природа не упућује само на лимиталност егзистенције на варљивој граници добра и зла већ и на границу између овог и оног света. Бежећи с новцем, Мос прелази реку – Стикс? – испрва силазећи низ пешчану падину, а потом је „једноставно падао“ (Макарти, 33). Мосов бег је стога и његов пад, а прелазак реке најављује неминовну трагичну завршницу. Узевши новац, Мос је већ мртав; из тог је разлога његова смрт у роману тако антиклимактична – већ смо је видели, на самом почетку. Приказ Тексаса као пакла указује и на интертекстуалне везе са Дантеовим *Паклом*, које детаљно анализира Рејчел Грифис. У њеној анализи не само да сва три централна лика одговарају грешницима у Паклу већ је шериф Бел у дубљем кругу Пакла од Моса, јер су његов греси, апатија и морална лењост, тежи (Шигур је, наравно, најдубље). Свет романа и његово пуко безвлашће ближи су стога „Другом доласку“ него „Једрењу у Визант“, чије стихове наслов евоцира – то је крвмутна плима,

а не надошло море што ври од скуша. На крају романа, Шигур, рањен али незауштављив, шепа низ друм вукући се попут Јејтсове звери ка некаквом пакленом Витлејему (в. и Welsh, 74). Код Макартија звер није провела двадесет векова у тврдом сну већ је одувек међу нама, крећући се попут сенке и сејући смрт.

Хилијер Макартијев роман тумачи као дидактички текст који примером погрешних моралних избора наводи читаоца да још више цени моралне вредности (Hillier, 163). Такав закључак доима се, у најмању руку, наивним – и Бел номинално цени моралне вредности, па не успева да поступа у складу с њима. Штавише, његове су грешке, и у рату у Француској и у рату против наркотика, последица сасвим разумљивог страха; већи је преступ, чини се, лажно истрајавање у неутемељеној, па и наивној, моралној визији. С друге стране, најпопуларнији лик из филмске адаптације несумњиво је управо Шигур, и то не можемо објаснити само маестралном глумом Хавијера Бардема. *Ово није земља за сџарце*, заједно са својом филмском адаптацијом, у духу најбољих трансгресивних романа стога огољује сурову реалност пољуљаних моралних оквира и наводи читаоца на преиспитивање властитих вредности и ставова не кроз једнозначно или декларативно прихватање „доброте“ или „моралности“ већ кроз питања о фасцинацији злом и суштинској *goscagi* коју изазивају литаније о добру и моралу.

Чини се, дакле, да су јунаци романа сви лоши или зли. Но није баш тако – добри се могу наћи међу женским ликовима. Карла Џин нуди алтернативу Мосовом опортунизму, Шигуровом морбидном детерминизму и Беловом пораженом, испразном идеализму – она раскринкава Шигурову лажну моралну филозофију („Хоћеш да спадне да ми је новчић пресудио. Али ти си то урадио“, Макарти, 245; в. и Peebles, 151), а Мосововац не жели јер је то „лажно божанство“ (Макарти, 171). Елис примећује да роман тематизује проблем мушког насиља (Ellis, 261); можда су зато једино жене позитивни ликови, али оне су редом и жртве мушких одлука и поступака. Иако Шигур нуди Мосу да откупи живот Карле Џин украденим новцем, заправо је њен живот валута којом се Мос и Шигур изнова надмећу у мушкости: Шигур га нуди као своју робу, присвојивши га од Моса, а Мос га додатно обезвређује, не одустајући од новца. С таквим исходом намеће се крајње ироничан закључак, имајући у виду жанровске оквире романа: док се мушкарци играју пушкама, невини страдају, а свет одлази доврага. Тачније, враг долази сâм, с новчићима у џепу и пиштољем за стоку.

## ЛИТЕРАТУРА:

- Booker, M. Keith. *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnivalesque*. University Press of Florida, 1991.
- Broncano, Manuel. *Religion in Cormac McCarthy's Fiction: Apocryphal Borderlands*. Routledge, 2013.
- Cooper, Lydia R. *Masculinities in Literature of the American West*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Covell, Scott. "Devil with a Bad Haircut: Postmodern Villainy Rides the Range in *No Country for Old Men*". *No Country for Old Men: From Novel to Film*, ур. Lynnea Chapman King и др. The Scarecrow Press, 2009, 95–109.
- Ellis, Jay. "Fetish and Collapse in *No Country for Old Men*". *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. Routledge, 2006, 225–261.
- Griffis, Rachel. "I'm a man of this time": Categories of Sin and the Shadow of Dante in Cormac McCarthy's *No Country for Old Men*". *Christianity and Literature*, св. 0, бр. 0. 1–20.

- Hage, Erik. *Cormac McCarthy: A Literary Companion*. McFarland, 2010.
- Hillier, Russell M. *Morality in Cormac McCarthy's Fiction: Souls at Hazard*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Leistedt, Samuel. "Psychopathy and the Cinema: Fact or Fiction?" *Journal of Forensic Sciences*, св. 59, бр. 1, 2013, 167–174.
- Макарти, Кормак. *Ово није земља за сџарце*, превоо Вук Шећеровић. Контраст издаваштво, 2020.
- Mookerjee, Robin. *Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Peebles, Stacey. *Cormac McCarthy and Performance: Page, Stage, Screen*. University of Texas Press, 2017.
- Welsh, Jim. "Borderline Evil: The Dark Side of Byzantium in *No Country for Old Men*, Nvel and Film". *No Country for Old Men: From Novel to Film*, ур. Lynnea Chapman King и др. The Scarecrow Press, 2009, 73–85.