



## ЈУЖЊАЧКА ДЕЛА

Године 1957, након што је две године био стациониран на Аљасци при Америчком војном ваздухопловству, где је већи део слободног времена провео читајући, Макарти се вратио у Ноксвил да настави студије хуманистике. У сваком смислу се враћао кући, просперитетном јужњачком граду у ком је живео од своје четврте године. Његов отац је породицу преселио тамо 1937. да би ступио на дужност адвоката при Дирекцији за долину Тенесија, агенцији за јавне радове, одговорној за многе физичке и друштвене промене које су трансформисале руралну планинску регију почетком двадесетог века. Чак и најповршније читање Макартијевих јужњачких дела открива значај места у концепту овог аутора. Понашање, језик, вредности, чак и најелементарнији опажаји ликова као што су Артур Оунби, Џон Весли Ратнер, Кала Хоум и Корнелијус Сатри прожети су облицима и нијансама земље на коју се спушта мрак, као и необичношћу, прикривеним осећајем сиве, фаталистичке, мистичне стрепње коју су делили многи људи Апалачке регије од првог досељавања из северне Британије, јужне Шкотске и са плантажа Алстера. По повратку у Ноксвил, изгледа да се Макартијева жива, али разнолика интелектуална интересовања стапају у амбицију да пише. За време студија на Универзитету у Тенесију, објавио је две приче, „Бдење за Сузан“ и „Утапање“ у *Phoenix*-у, студентском књижевном часопису, обе потписане именом „Ч. Џ. Макарти“. Каснијих година ће се шаљиво дистанцирати од ових раних излета у јужњачки предео и менталитет. Одбио је прилику да их прештампа у часопису *Virginia Quarterly* и изјавио да се нада да ће већ дуго бити у гробу пре него што поново испливају. Ова осетљивост можда долази од учљиве чињенице да се Макартијев књижевни сензибилитет променио с *Чуварем воћњака*, јер овај роман садржи већи интензитет лирског израза као и сложене преплитање наративних нити које подсећају на Фокнера и друге високе модернисте. Па ипак, „Утапање“ и „Бдење за Сузан“ омогућавају летимичан поглед на ауторову језичку вештину и његову заокупљеност одлучујућим утицајем поднебља на унутрашњи предео људског ума. Индикативно је да „Бдење за Сузан“ почиње цитирањем речи сер Волтера Скота, што може да сугерише појаву интересовања за историјске романе. На допадљив мада помало сентименталан начин, у причи се приповеда о искуству младића по имену Вес, који на ловачком излету налети на гробну плочу обраслу пузавицама што тоне у влажну земљу. То је гроб једне младе жене с уклесаном годином 1834. и Вес замишља спољашње невоље и унутрашње детаље девојчиног првог љубавног искуства. Прича за тему узима време и прозом богатом описима природе покушава да девојчин кратки живот прикаже као универзално искуство тако што Вес ствара потпунију причу од материјала из сопствене маште, причу коју гробна плоча тек магловито наговештава. Проза је рафинирана мада помало конвенционална и наговештава ауторово интересовање за природу, човекову изолованост и губитак.

„Утапање“ доноси причу о дечаку који извлачи утопљено тело штенета баченог у реку Тенеси. Цртица се завршава гротескним тоном када дечак, мотивисан слабо потиснутим бесом, смешта мртво штене у колевку поред уснулог тела бебе. Као и „Бдење за Сузан“, ова прича евоцира рурално окружење, али тоном који је мрачнији, и више указује на романи који ће уследити – богат у описима, али с далеко више натуралистичким приказима окружења и околности. Оба прозна текста су сразмерно добро сачињена, иако помало незрела у поређењу с каснијим делима, али заједно пружају увид у Макартијев стил у настајању и његова тематска интересовања. Они бар посредно антиципирају предмет четири романа тенесијевског периода, дела која се баве природом, историјом, друштвеном променом и свеprisутном стварношћу мистерије и непознатог, нарочито када се сукобљава с интензитетом људске свести и перцепције. Мада су његови јужњачки романи објављени између 1965. и 1979. године, он се на Југ враћа у каснијим годинама романом *Луш*, а рурална Апалачија и њено окружење чине место радње његовог сценарија *Башџиованов син*, историјске драме засноване на стварним догађајима која се бави двама породицама из Јужне Каролине у деветнаестом веку, а режирао ју је Ричард Пирс 1976. за PBS-ов серијски циклус *Visions. Каменорезац*, драма написана раније а објављена 1994. године, обрађује многе од средишњих тема јужњачких романа: вредност интимности у контексту породичног наслеђа, као и мистично искуство које карактерише рад традиционалног занатлије, који схвата да „праву камену грађевину на окупу не држи цемент већ сила теже [...] закривљеност света“ (9).<sup>1</sup>

### **Чувар воћњака (1965)**

Написан након што је аутор напустио Универзитет у Тенесију, делом док је радио у продавници ауто-делова у Чикагу, *Чувар воћњака* је експерименталнији од многих његових каснијих дела, ако не тематски бар формално. Први прикази су генерално били прилично позитивни. У листу *Saturday Review*, Гренвил Хикс хвали Макартијев језик речима да он „описује земљу прецизно, елоквентно и с љубављу“. <sup>2</sup> У часопису *Kirkus Reviews*, Габријел Шевалије одговара знатижељним тоном тврдећи да је роман, „мада суморан, ефектан по много чему“ јер ту има „изузетно необично написаног текста избразданог јаким, визуелним сликама док је сама прича сеновито фасцинантна“. <sup>3</sup> У магазину *Harper's*, Кетрин Гаус Џексон показује разумевање за формалне изазове у причи, оцењујући је као „компликовано и сугестивно представљање пролазности живота, сасвим вредно концентрације коју захтева“. <sup>4</sup> Многи критичари запажају утицај јужњачке књижевности, неки износе мишљење да Макартијевом првом остварењу недостаје оригиналност замисли и стила. Један анонимни приказивач у *Times Literary Supplement* пише да је „дуг г. Макартија очигледан и конкретан: то је дуг Фокнеру“ и мада критичар препознаје снагу Макартијевог дескриптивног језика, он закључује да

<sup>1</sup> Видети: Edwin T. Arnold, "The Stonemason: The Unmaking of a Play".

<sup>2</sup> Granville Hicks, "Six Firsts of Summer", *Saturday Review*, 12. јун 1965, 35.

<sup>3</sup> Gabriel Chevallier, *Kirkus Reviews*, 1. мај 1965, 271.

<sup>4</sup> Katherine Gauss Jackson, "Books in Brief", *Harper's*, јули 1965, 112.

аутор „одаје утисак да је у стању да напише много бољи роман од овога, али он то неће урадити све док свој Тенеси брка с [Фокнеровим] Округом Јокнапатофа“.<sup>5</sup> Други прикази хвале оно што виде као свежину Макартијевог наративног гласа. У *New York Herald Tribune Book Week*-у, Џејмс Р. Фрејкс сагледава роман као „стесан, али не до коске, поетски али не претерано [...] освежавајуће и задовољавајуће постигнуће“.<sup>6</sup>

Макартијев први дужи подухват добио је поштовања вредну ако не и велику пажњу, а критичари су препознали елементе оригиналности као и ауторово учешће у богатој и разноликој америчкој традицији. По својој јасној митологији и заокупљености ефектима историјске промене на животе појединаца, као и по живим описима природе и земље, роман се користи конвенцијама америчког историјског романа. Смештен у руралне регије у околини Ноксвила, у Тенесију, у период између два светска рата, *Чувар воћњака* у романтичном тону слави подмлађујућу моћ природе и вредности једноставног живота и с ове афирмативне позиције критикује понекад деструктивне силе индустријске цивилизације, имплицитно отеловљене у различитим грађевинским пројектима Дирекције за долину Тенесија. У том смислу, роман одражава основне вредности јужњачких агараца, еклектичне групе писаца, песника и интелектуалаца који су се појавили тридесетих година двадесетог века, а од којих су многи деловали с Универзитета Вандербилт у Нешвилу. Ту спадају Роберт Пен Ворен, Џон Кроу Ренсом, Ален Тејт и Ричард М. Вивер. Ови књижевници су повремено повезивани с конзервативном политиком, мада су се многи од њих, а најистакнутији пример су Роберт Пен Ворен и Џон Кроу Ренсом, касније дистанцирали од екстремнијих политичких импликација реакционарних сентимената агараца. Они су се у основи бавили негативним ефектима индустријског капитализма и урбанизације који су обележили период модерности, заговарајући, различитим степеном интензитета, повратак на традиционалне, пољопривредне, чак руралне начине живота и друштвене организације. На тематском плану, основни конфликт у *Чувару воћњака* јесте онај између сила историјског напретка и реакције, пошто остарели шумар Артур Оунби, познат као чика Атер, чува јабучњак и леш Кенета Ратнера који се распада. Не знајући идентитет тела, он постаје ментор сину преминулог човека, Џону Веслију Ратнеру, који се од раног узраста закleo да ће осветити очево убиство. У размацима током компликованог заплета, и чика Атер и Џон Весли сусрећу разбојника и кријумчара Мариона Силдера, који је много година раније убио Кенета Ратнера у самоодбрани, мада то Џон Весли не зна. Силдер помаже дечаку на разне начине, у једном моменту бранећи га од корумпираног заменика шерифа, и њихови животи постају испреплетани у мрежи околности које ниједан од њих не може да контролише нити разуме. Чика Атерова жеља да остане близу исконских и спасоносних сила природе, његови напори да помогне Џону Веслију да научи лекције земље, у сукобу су са друштвеним и економским променама двадесетог века, физички отеловљеним у варошима, градовима, ауто-путевима и мостовима који непрекидно задиру у њихове животе. У свему томе, низом опширних и лирски уобличених описа, природа постаје лик, истински динамично присуство у роману. Мада се тројица мушкараца

<sup>5</sup> Anon., "Americans in Debt", *Times Literary Supplement*, 10. март 1966, 185.

<sup>6</sup> James R. Frakes, "Juicy Fruit", *New York Herald Tribune Book Week*, 4. јули 1965, 14.

сусрећу, њихове приче су испричане одвојено у засебним приповедним токовима, а Макарти одолева искушењу да их обједини неким формалним поступком. На тај начин експерименталност романа постаје очигледна у троструком заплету усложњеном опширним описима и испреплетаним нитима сећања који прекидају временски ток приче.

За разумевање наративне сложености *Чувара воћњака* неопходно је обратити посебну пажњу на ове различите наративне линије. Промене тачке гледишта, обично од Џона Веслија Ратнера преко чика Атера до Мариона Силдера, обично су обележене поглављима, а понекад одвајањем одељака размацама између пасуса. Тачка гледишта је доследно ограничен свезнајући приповедач у трећем лицу. Мада, опет, линеарни ток времена често се прекида дужим размишљањима у сећању, јасно уочљивим у курзиву. У оквиру ових различитих наративних нити, које се могу повезати с одређеним јунацима, свезнајући приповедач понекад интервенише у описима окружења који су често осмишљени да споје „карактер“ природе са животима мушкараца укључених у причу. Роман, заправо, почиње једном издвојеном вињетом у курзиву, у којој се тројица неименованих мушкараца муче да развале пањ и проналазе жичану ограду сраслу у њега, чиме се на почетку уводи једна од основних тема романа, вечита борба између природе и цивилизације, индустријске модерности и примитивне земље.<sup>7</sup>

Роман је подељен у четири дела, при чему су перспективе свих јунака уплетене једна у другу, а дисхармоничан ефекат ових промена тачке гледишта ублажен је тек кад се сагледа тематски резултат. Док се њихови појединачни животи укрштају, сваки човек остаје везан у изолацији сопствене свести, свог личног унутрашњег света. Ово истицање човекове изолованости јавља се док сваки од јунака на садашње искуство одговара присећајући се прошлости. Мада се појављује само накратко пред своју смрт, у Првом делу Кенет Ратнер улази у конобу и оно што види изазива дуже присећање на крчму „Зелена мушица“ у близини Ред Бранча, мале заједнице у којој се одвијају главни догађаји у роману (успут подсећајући на *Циклус црвене гране (Red Branch Cycle)* у келтској митологији). У Другом делу, док чика Атер стоји и посматра јабучњак и знаковито буре за воду које се попут уљеза намеће земљи, он се присећа дана кад је открио тело Кенета Ратнера пошто му је двоје преплашене деце рекло где се оно налази. Нарочито дуга секвенца сећања започиње и готово завршава треће поглавље Другог дела, у ком се Џон Весли Ратнер сећа како је ухватио копца и купио награду након што је птица угинула. Овај пасус антиципира један каснији догађај, када, након што је стекао веће поштовање према земљи и вредностима отеловљеним у чика Атеру, он покуша да му врате мртвог копца а да он врати награду. Ове дескриптивне нити сећања постају унутрашње приче у оквиру већих приповести исприповеданих из одређене перспективе. Свака одвојена тачка гледишта тече паралелно с другом и, мада ликови делују узајамно, њихове приче остају углавном раздвојене. Макарти овде први пут уводи наративну технику коју често користи у својим каснијим романима, технику која га, упркос сличностима које су запазили критичари, разликује од Вилијама Фокнера. Кад Фокнер прекида временски низ дугим монолозима писаним техником

<sup>7</sup> За детаљнију обраду ових историјских напетости видети: Ragan, "Values and Structure in *The Orchard Keeper*".

тока свести, он то обично ради преношењем стварних мисли људи из свог имагинарног света. Макарти користи објективног приповедача који прича причу из визуелне и сензорне перспективе ликова а да не улази сасвим у њихове умове, тиме задржавајући осећај загонетности, будући да појединци на недокучиве начине реагују на неумољиво сложен свет. У *Чувару воћњака* ови наративни елементи тематски су интегрисани природом и сликама природе и централном напетости између земље и индустријских сила које покушавају да је обуздају и контролишу.

Управо кроз овај у основи историјски сукоб Макарти уздиже чика Атера и Џона Веслија Ратнера на ниво мита и црпи материјал из традиције америчког историјског романа. На неки начин, роман је савременик Макартијевог времена, јер је смештен у време његовог детињства и само тридесет година пре садашњице. Историјски романи су чешће смештени у периоде који су изразито удаљени од оног ауторовог. Али Макарти је у лику чика Атера заокружен прошлосту, а главна питања којима се баве писци америчких историјских романа кључна су за *Чувара воћњака*. Важан елемент историјског романа, од његових почетака у делима сер Волтера Скота, преко *Прича о Кожној Чарии* Џејмса Фенимора Купера, па до многих дела Вилијама Фокнера (у овом случају, најзначајније *Сиђи*, *Мојсије*), јесте митски јунак, а у америчкој књижевности овај јунак обично проналази свој дом на граници.<sup>8</sup> Чика Атер је симболички представник старог поретка, времена када су опстанак, човекова срећа, чак и духовна храна долазили од неговања синергијског односа с неукроћеном дивљином. Осим током краћих прекида, стари избегава град и живи у старој колиби у планинама. Као стражар који чува капију другог света, он председава воћњаком, у различитим моментима присећајући се времена када је његова интеракција с дивљом земљом била дубља и доносила више задовољства. Он је ухваћен у катаклизмички замах времена и представља амблем претходног доба које неизоставно мора уступити место неумољивим силама модерног света.<sup>9</sup>

Трагедија његових околности драматично је ухваћена у моменту док се он сетно и шаљиво присећа ранијих година када су пантери (или „пантере“) слободно вребали шумама ноћу, као чудна отеловљења из другог света, својом мистериозношћу и снагом побуђујући страх и поштовање. Има неке мистичности у вези с том животињом (која антиципира ауторово касније писање о вуку у *Прелазу*), а могу се уочити и одједи трансценденталистичког обожавања природе Ралфа Волда Емерсона и Хенрија Дејвида Тороа. Али чика Атерова перцепција духа природе мрачнија је и мистериознија, у складу с једним обликом фатализма честим код многих људи с Апалачких планина. На најдубљим психолошким и духовним нивоима, пантер и привлачи и одбија. Док Џон Весли и група младића седе и слушају, чика Атер приповеда нешто налик митолошкој причи о духовима, о свом покушају да улови пантера-разбојника: „Види, рекао је полако, мрачно, 'има овакви' и онакви' пантера. Неки су само то, а онда имају и други, кроз чудни. Та стара пантерица, она никад да остави ни трага. Она није била

<sup>8</sup> Видети: Richard Slotkin's *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600 to 1860* (Middleton, Conn.: Wesleyan University Press, 1973), 4.

<sup>9</sup> Видети: David Paul Ragan's "Values and Structure in *The Orchard Keeper*".

обична пантера” (157). Мада постоји доза шаљивости у шумаревом препричавању, за њега „чудно“ и мистериозно постају теловљени у физичком свету онда када он није искварен индустријом, а исправан живот проистиче из разумевања и учествовања у скромној интеракцији с овим праисконским силама. Чика Атер постаје митска персонификација овог препознавања, представљајући систем вредности који је дефинисао стари поредак и искуство границе. Он осећа повезаност с прошлошћу, али има и осећај измештености, када излазећи из планине наилази на људском руком ископану јаму са запаљеном кедровином. Овде он доживљава „стари жестоки трзај крви у снази и очају, бубњање пулса неопозивог чина. [...] На лицу му наговештај радости, бола – нечег примитивног и напола скривеног“ (158). Старац је препознатљиво сличан постарелом Нетију Бампу из *Прерије* Џејмса Фенимора Купера и чика Ајку Макаслину у Фокнеровом „Медведу“. Као митском јунаку америчке границе, њему је намењено да искуси, живи и подучава, а његов ученик је Џон Весли, који учи од старог шумара и мења се због тога, постајући прилагођенији земљи и њеној моћи, пример чега је његов осујећени покушај да врати награду за копца. Али младић трагично препознаје да су прошлост и садашњост несразмерне јер све што преостаје од границе након што је чика Атер ухваћен и затворен јесу нејасне сеновите фигуре сачињене од „мита, легенде, праха“ (246).

Ове у основи реакционарне и чак романтичне теме, које величају мистичне одлике природног света, оркестриране су прелепим и лирски уобличеним описима. Ови пасуси укључују „природу“ уско протумачену као неискварену али све мању дивљину, али су то и описи окружења шире посматрано. Неки од најпријатнијих делова Макартијевог писања могу се пронаћи у овим секвенцама. У *Чувару воћњака* Макарти уводи једну важну карактеристику свог стила у настајању, а то је селективно размештање опскурних, стручних или архаичних речи које служе сврси појачавања мистерија природног света. Речи као што су „карапакс“ (*Оксфордски речник енглеској (OED)*: „горњи део оклопа код корњача и зглавчара“), „сауријски“ (*OED*: придевски облик именице која означава „ред рептила“) и „партеногенеза“ (*OED*: „асексуално размножавање, као код цечања или пупања“) неким читаоцима су познате, али су већини непрепознатљиве, те сам језик постаје средство истицања непознатљивог, отеловљеног у људским искуствима која су чак у највећем степену физичка и тактилна. Недокучиве сложености човекове свести појављују се кроз намерно несхватљиво манипулисање стилем, избор речи и реченичну структуру, као кад се чика Атер пробија стазама, измичући шерифовој потери. Он види и проматра нешто толико једноставно попут изломљеног стења у каменолому: „сврстани у редове и незграпни монолити стене, отуђени извађени из земље и разнети у досадну симетрију, наслањају се, лица са жлебовима бледа и полегла међу дрвећем, као старе рушевине храма“ (189). Гласна мањина критичара бунила се на сложеност пасуса попут овог, али њихова сврха јесте да измене перцепцију читаоца, да узму обичне слике и представе их на необичан начин и да им подаре извештан религиозни и мистични квалитет.

Ове скоро па религиозне слике интимно су везане за тенденцију да се природа приказује употребом алузије и симбола. Пантер (који се на другим местима у роману појављује у чика Атеровим сталним сновима о „Мачкама“) и кобац, који гледа Џона Веслија, „*промашрајући га без злобе или страха – има шу нечеј њешкој, неумољивој и*



нейоусїльивої“ (77), примери су снажних симбола с мноштвом наговештених значења. Али дужи описи позивају на још дубље промишљање, док природа постаје више од историје природе, мрачни прозор кроз који се види делић очаравајућег пејзажа другог света: „Стари се држао свог правца, преко прошлогодишњег лишћа клиског од воде, поскакујући и плешући дивље усред вртлога побуњеног зеленила попут неког кишног духа, истераног ватром из полутаме у лакрдијашкој конфигурацији наспрам брзог сјаја муње“ (172). Природа постаје праисконски језик прикривеног наговештаја, препун неухватљивих значења која трансцендирају материјално и научно, а физички опис је метафорички и дубоко укоренен у књижевну традицију. У том смислу, нарочито се истичу карневалске слике употребљене у делу кад Џон Весли улази у Ноксвил и види параду, са тубистом „*црвеним у лицу и дивљим*“ и аутобусима који избацују „*лојше маїличасїої йлавої дима*“, а цео град „*јолих чудновашїих зїрага [...] украшен фаншїасїичним шаренилом, лукови, надврайници, са жлебовима и арабескама*“ (80–81). Ова употреба карневалског указује на границе спознатљивог, свеprisутност мистерије и нејасан осећај изопаченог и декадентног. Богати и сукобљени описи природног света у *Чувару воћњака* појављују се и у Макартијевом слободном коришћењу узвишеног, нарочито када чика Атер присуствује олуји: „А ветар се дизао и постао хладнији док се дрвеће савијало као да је ношено напред неким жестокиим убрзањем Земљиног окретања а онда је и то престало и уз лупу и шиштање из мирног ваздуха ледена пошаст“ (171). Лепота овог и других одломака укључује спаривање супротности тиме што се природни и сензуално пријатни феномени ветра и Земљине ротације, заједно с „дрвећем“ и „ледом“, комбинују с узнемирујућим насиљем и нередом који нејасно конотира метафизичку сврху, а све то је типично за узвишене слике у другим делима западне књижевности. Дакле, широко схваћен, *Чувар воћњака* истиче трансформативну моћ природе користећи језик, алузију и симбол који се на другим местима у роману комбинују са библијском алузијом, кошмарном фантазијом и сећањем на снове, поред осталих дескриптивних средстава. Узети заједно, они смештају јунаке у свет мистерије. Чика Атер, Џон Весли Ратнер, Марион Силдер, чак и сама природа, постају увезани у неразумљивој игри историјских и космолошких сила, у слатко-горком роману који слави прошлост чак и док она прелази у сећање.

### **Тама најкрајња (1968)**

Макартијев други роман за наслов узима део из *Јеванђеља ѿ Маїјеју* 8: 10–12, у ком се Христос обраћа центуриону који је дошао да замоли да му слуга буде излечен. Центурион, човек изван хебрејског „краљевства“, ступа понизно, а Исус користи ту прилику да укори оне који се сматрају изабранима: „Заиста вам кажем: ни у Израиљу толике вјере не нађох. И то вам кажем да ће многи од истока и запада доћи и сјешће за трпезу с Аврамом и Исаком и Јаковом у царству небескоме: А синови царства изгнаће се у таму најкрајњу; ондје ће бити плач и шкргут зуба.“<sup>10</sup> У роману смештеном у неименовани јужњачки локалитет, с тек кратким наговештајима о историјском кон-

<sup>10</sup> Наведено према преводу Вука Стефановића Караџића. (Прим. ѿрев.)

тексту приче, Макарти шири библијске мотиве у параболу истовремено митску и симболичку, универзалну по теми, али јасно стварну по свом евоцирању природног света, дијалекта, регионалних обичаја и друштвене структуре. Али за Макартија, у суштини, „тама најкрајња“ у великој мери представља апсолутно стање човековог искуства.

Младић по имену Кала Хоум направио је дете својој сестри. Рекавши јој да је беба умрла, он беспомоћног дечака оставља у шуми. Проналази га путујући казанција кога је Кала отерао и убрзо га предаје дојиљи. Откривши обману, мајка, Ринти, креће да пронађе своје дете. Следи роман потраге који се пребацује с путовања на путовање, а свако од њих је испрекидано испреплетаним вињетама у којима се приповеда о ужасним походима убилачке банде одметника, мистериозног „тројства“, који делују као агенти самог Усуда или Нужности. Опхрван кривицом и стидом, Кала лута „тамом најкрајњом“, а од почетка мрачни детерминизам одређује развој околности које га терају у дубља подручја очаја без избора. *Тама најкрајња* је роман који се јасно наслања на традицију јужњачке готике и јужњачке гротеске, али својом измештеношћу из времена, библијским одјецима и коришћењем мотива потраге, тежи да у први план смести универзалне теме осамљености и губитка, последице греха и могућност искупљења усред пропадања и распадања. Кроз тројство и фигуру слепог човека (који се појављује у последњем поглављу), роман означава Макартијев улазак у мелвиловски роман, будући да се бави снагом и ограничењима људског деловања у огромном и мистериозном универзуму, као и потенцијалном улогом божанског у обликовању људске судбине.

Први прикази *Таме најкрајње* били су посве разнолики, многи похвални, а тек неколико равнодушни. Критичари су опет приметили утицај Фокнера. У *New York Times*-у, говорећи о руралном окружењу, детаљима места радње и потрази, Томас Ларк износи мишљење да прича има „фокнеровски профил“.<sup>11</sup> У *New Yorker*-у, подсећајући читаоце на Макартијев успех остварен освајањем награде Фондације „Вилијам Фокнер“ за *Чувара воћњака*, Роберт Коулс пише: „Присећамо се *Свејлосџи* и *авјусџи* док се *Тама најкрајња* разматава: сиромашни белци, сурови пуританизам, катастрофалан сукоб Инстинкта с Побожношћу и Обичајем, као и слике – прогнанника, луталица, изопштеника, који су, додуше, сви обучени у руралну америчку ношњу.“<sup>12</sup> Али попут многих приказивача *Таме најкрајње*, Коулс роман разматра на начин који га одваја од фокнеровског утицаја, и то више него многи приказивачи *Чувара воћњака*, те тако почиње да предвиђа Макартијеве значајне књижевне таленте: „Дуго се није десило да један амерички писац – и притом млад – покуша да се избори са Суђајама и с оним што Платон зове њиховом мајком: Ананке или Нужност.“<sup>13</sup> Други критичари били су подједнако одушевљени. У *New York Times Book Review*-у, Гај Давенпорт се укључује у помало оштру дебату о Макартијевом језику и комплексности реченице, тврдећи да „тако чврсто искован стил уопште није афектиран. Таква књишка дикција употпуњује ону

<sup>11</sup> Thomas Lask, "Southern Gothic", *New York Times*, 23. септембар 1968, 33.

<sup>12</sup> Robert Coles, "The Empty Road", *New Yorker*, 22. март 1969, 137.

<sup>13</sup> *Ibid.*



руралну“, даље тврдећи да ауторова дисциплинованост „не долази само из вештог владања речима већ и из разумевања довољно мудрог да се усуди да исприча тако мрачну и ужасну причу“.<sup>14</sup>

Током читаве Макартијеве каријере, чини се да се расправе о његовом делу активирају око питања стила, а први читаоци *Таме најкрајње* су изгледа гравитирали ка питању да ли ауторов архаични језик и компликована синтакса представљају легитимно естетско експериментисање, уметничку иновативност или напротив, конфузију, неуспех и претварање. У *Times Literary Supplement*-у, Андре Дојч је умерен мада критичан када каже да је „Макарти изнашао неку врсту подбиблијске реторике која често умањује вредност оних бољих ствари у књизи“.<sup>15</sup> Али у додатку *Book World Washington Post*-а, Патрик Кратвел је оштар и чак презрив. Он запажа утицај Фокнера, али Макартија назива „слабијим“ писцем, тврдећи да он од Фокнера преузима „бесконачну безобличну реченицу и траг веома књишких епитета који изгледају импресивно осим ако сте довољно неблагонаклони да питате шта заправо значе“.<sup>16</sup> У ову тврдњу усађена је имплицитна критика на рачун Фокнера, а на почетку приказа Кратвел *Таму најкрајњу* назива „делом веома, веома суморног готског хорора“.<sup>17</sup> Јасно је да се Фокнерова сенка и даље претећи уздиже у приказима ових првих романа, с различитим понекад позитивним и негативним исходима, али поређење остаје валидно у смислу да су се оба писца упуштала у радикалне облике експериментисања и на нивоу наративне форме и у погледу употребљеног стила, структуре и речника. У Макартијевом случају, нарочито имајући у виду *Таму најкрајњу*, тврдња да су ови подухвати увек успешни био би жалостан чин биографског идеализовања, али је подједнако жалосно и одбацивање којим се негира да су то сврсисходни и чак племенити покушаји да се оствари нешто аутентично и ново. На крају крајева, као што већина критичара примећује, његов успех је прилично велики. Кратвелово упућивање на „готско“ јесте индикативно и тачно и односи се директно на местимичну опскурност присутну у ауторовом одабиру речи. *Таму најкрајњу* осцилира између колоквијалног и регионалног и ерудитског и софистицираног утемељујући животе Кале и Ринти у суморне друштвене околности јужњачких сиромашних слојева. Док путује, Кала сусреће једног старијег човека и разговара с њим. Стари говори у дијалекту, с лирским каденцама језика регије и специфичним начином изражавања чврсто везаним за поднебље. Говорећи о бунару, он каже:

*Тамо иза је био њојок, но је ѡресушио или ушонуо њод земљу, ѡако нешѡо. Ушонуо, мислим. Године уракана. Огудѡ ми димљак. Извалио се из дворишѡа и осѡавио руйејшину на ѡој сѡрани куће. (119)*

Овде Макарти бележи детаље пажљиво артикулисаним књижевном мајсторијом. За разлику од многих раних експеримената са дијалектима код локалних колориста из деветнаестог века, које је често било тешко разумети, старчев говор задржава нијансе

<sup>14</sup> Guy Davenport, "Appalachian Gothic", *New York Times Book Review*, 29. септембар 1968, 7.

<sup>15</sup> André Deutsch, "Wandering the Warrens", *Times Literary Supplement*, 4. децембар 1970, 1409.

<sup>16</sup> Patrick Cruttwell, "Plumbless Recrements", *Washington Post Book World*, 24. новембар 1968, 18.

<sup>17</sup> *Ibid.*

дијалекта чак и унутар појединачних речи, као што су „уракан“, „одувô“ и „димљак“, а опет пасус је јасан и луцидан, разумљив је и лако се чита без жртвовања аутентичности. Али овај нагласак на месту консолидује се око групе дубоко филозофских тема које на крају захтевају узвишенији књижевни језик. У истом разговору са старцем, ова питања и даље проналазе израза у колоквијалном говору. Тврдећи да постоји нека недокучива сврха свих догађаја у природи, старац се изражава скоро па религиозним мистицизмом који утеху проналази у људским ограничењима, нарочито кад се она тичу знања и мудрости. Он каже:

*Штѝо више учим нештѝо, више ја разумем унаштрашке. Учи дуѝо и учиш ѝопрешно. То ми је рекô један сѝвари сѝрелац једном кад ме је добио за ѝола ѝоведине у ѝуцању ѝушком. Ја знам сѝвари које никад нисам учио. Знам сѝвари на које никад нисам ни мислио. (125)*

Може се чинити да ова тврдња изражава антиинтелектуализам типичан за многе људе који живе у старчевим друштвеним околностима, али узете у ширем контексту романа, његове мисли одражавају ауторово пристајање на недокучиву мистерију која је увек у средишту готског романа у његовом најбољем облику. Сабласно тројство које прати Калу и Ринти алудира на исту ову мистерију, а Макартијев опис напуштене бебе приказује екстреме његове експерименталне реторике, као и сугестивни осећај човекове изолованости. Појединци морају да се батргају у борби против недокучивих непрозирности огромног несхватљивог универзума. Дете лежи у шуми, „безоблична бела плазма која се бори на бујној праисторијској маховином као мршави мочварни зец“ (17). Пре него што угледа дечака, казанѝија га чује:

*Мислио би да је штѝо неки млишави сродник сѝреѝње њѝовоѝ срца да геѝше није заѝла-кало.*

*Урлајући, ѝроклињало је муѝни камарински свеѝ своѝ рођења јауком за јауком док је шѝамо лежао млашарајући одузѝшим канѝама, рукама одѝурујући ноћ као некакав безумни ѝараклеѝ ѝоседнуѝ буком целоѝ лимба. (17–18)*

Ову прозу одликује неухватљивост која захтева пажњу и помно проматрање, због речи као што су „камарински“ (*OED*: „бара или мочвара која смрди“), „параклет“ (*OED*: „титула додељена Светом Духу [или понекад Христу]: бранилац, посредник, или помагач или тешитељ“), као и термин који се обично боље разуме, „лимбо“ (*OED*: „регија која наводно постоји на граници пакла као пребивалиште праведника преминулих пре Христовог доласка и некрштене новорођенчади“). Кад се утврди значење ових речи, појављује се једна другачија тематска димензија, која ни на који начин не угрожава већ уместо тога продубљује сугестивну религиозност пасуса. Бара која смрди упућује на пропадање, а параклет или тешитељ је сада неразуман и напуштен, при чему лимбо читаоцу даје осећај „таме најкрајње“ као метафоре. То је место на коме невино дете, фигура обичног човека несвесног свог порекла, лежи плачући, изоловано и само. Откључавање значења ових архаизама открива дотад невиђен слој који укључује језик Макартијевог католичког васпитања, заједно с појачаним осећајем људске неморалности, декаденције, слабости и подложности незнатим силама изван

себе. Све те теме су централне у јужњачкој гротески и јужњачкој готици као и мелвилловском роману, мада ове жанровске категорије нипошто не покривају филозофске теме романа, нити подривају његову оригиналност и особени глас.

У *Тами најкрајњој* приповест укључује интеграцију одвојених а опет повезаних прича уједињених мотивом путовања. Поглавља су ненасловљена и нумерисана: два у трећем лицу свезнајућем из перспектива Кале и Ринти, девет у трећем лицу свезнајућем из Калине перспективе, шест из Ринтине, једно из казанџијине и шест вињета у курзиву које раздвајају поглавља, од којих све осим једне укључују тројство. Ова путовања покрећу заплет, а и Калини и Ринтини сусрети с људима сасвим су различити. Док путује, Кала тражи посао и повремено га налази, све време сусрећући мистериозне фигуре које га увлаче у разговоре који, посредно али с намером, упућују на његов грех и невољу, нарочито разговор са старцем у осмом поглављу, слепим пророком у закључку и предводником тројства. Калу путовање затиче у окружењима испуњеним тамом и пропадањем типичним за готске романи. Ринтин свет се разликује од овога само у смислу да она успут наилази на саосећање код разних људи, укључујући и љубазну породицу која је храни и доктора који је лечи јер јој груди и даље производе млеко. Ипак, и брат и сестра се крећу наслепо кроз дивљину изолованости и егзистенцијалног страха. Они беже од неодредиве силе симболично отеловљене у тројству, силе која постаје оспољена у њиховим личним конфликтима, у импулсима унутрашњег готског хорора и психолошке тежине греха и кривице. Сила наговештена тројством стога је, у извесном смислу, неодредиви принцип равнотеже и правде, изван главних ликова, али свеприсутан у универзуму, који као да захтева освету.<sup>18</sup>

Улога тројства постаје делимично јасна Кали при његовом првом сусрету с њима. Након несреће на броду, он их сусреће на обали. Они као да га познају и поздрављају га с дозом лажне гостољубивости, при чему двојица пиље у њега „предаторском радозналошћу“ (170), нудећи му „зацрњено“ месо које „има текстуру кожног ремена, посуто је пепелом, има укус сумпора“ (172). Брадати човек из тројства приказан је необично дијаболично: „На светлу које допире одозго под нагибом, брада му је сијала и уста су му била црвена, а очи засенчене лунете у којима нема баш ничега“ (171). Библијске алузије се настављају јер Кала њима изгледа „попут неког олујног и разорног пророка“ (170). Након околишања у разговору о улози имена у додељивању идентитета људима и стварима, брадати човек хладном суптилношћу захтева да му Кала да пар чизама које је украо од властелина, фармера ког је тројство касније убило. Овај мали чин реституције најављује закључак романа, а док тројство нестаје у таму, Кала посматра ватру која се гаси, „један једини раздељени и жути језичак пламена који стоји усред угљена“ (181). У „таму најкрајњој“, у „камаринском“ „лимбу“ Калиног готског света, све што он види јесу изломљене симболичне контуре његове личне неморалности, а аватари Сатане, тројство, иронично представљају фигуре којима је предодређено да поново успоставе привремену равнотежу у свету који је он искривио. Они на крају то и чине брутално уништивши последице његовог греха. Инцест, земља на коју се спушта мрак, осећај стрепње и унутрашња изопаченост која покреће Калин

<sup>18</sup> Видети: Arnold, "Naming, Knowing, and Nothingness: McCarthy's Moral Parables".

преступ, све су то елементи јужњачке готике како ју је дефинисала Елен Гласгоу, а даље усавршио Тенеси Вилијамс. Радња романа смештена је на Југ, а роман садржи жанровске конвенције многих јужњачких писаца. Као и у делима Фокнера, Вилијамса и О'Конорове, постоји митски одјек који одликује роман и покреће његове теме.

Али као што примећује Роберт Коулс, ова неморалност одражава моралне бриге „строгог пуританизма”,<sup>19</sup> а та упутница је индикативна кад се размотри „калвинистичка суморност” коју Мелвил, хвалећи Натанијела Хоторна, везује за „моћ црнила” које прожима дело сваког истински великог писца.<sup>20</sup> Ово интересовање за последице људског греха у универзуму дефинисаном силом која је обавијена мистеријом, опет се конфигурише кроз тројство, а њихова прикривена сврха долази до потпуног испуњења на крају. После једног упечатљивог догађаја (који алудира на причу из *Новой завети*), када група пастира изгуби стадо свиња преко литице, Кала се, пошто им је умакао јер криве њега за несрећну смрт једног од својих другова, нађе у ситуацији да са тројством седи око ватре. Казанција, који је брутално одбио да Ринти врати дете, виси мртав на дрвету, као ужасна гротеска коју су уништиле Мојре лично, а Кала чека на туробну и неизбежну руку освете а да не зна каква му је коначна судбина. Он види три човека и чини се да су „обдарени вишком из неког сна. Као приказе које се поново појављују у пределима опустошеним грозницом: сабласни, опипљиви као камен” (231). Дете које сада имају описано је у маниру књижевне гротеске: стварно је и препознатљиво, али је и изопачено и изобличено, чиме се указује на саму перверзност која је „плакање” донела на свет: „Имало је залечену опекотину целом дужином једне стране тела а кожа му је била као од папира и изборана као у старца” (231). Док дете гледа оца, Кала види „једну празну и бесну црвену очну дупљу као врата на пећи која воде до мозга у пламену” (231–232). Човек с брадом делује као видовњак док оптужује Калу да је сестри направио дете, а Кала се опире, одбацујући оптужбе као и било какву бригу за дечака. Али његове речи само су маска, јер он преклиње за дететов живот и покушава да их убеди да ће се Ринти старати о детету. Човек с брадом размишља о идентитету оних у паклу, идеји да они немају имена, и ово трагично подсећа на чињеницу да је, упркос Ринтиној очајничкој жељи, Кала одбио да дечаку да име. У једном кратком тренутку који је још језивији због своје недоречености, човек с брадом ставља детету нож под грло. Гротескни хорор те сцене, међутим, мора се сагледати у контексту Калине драматичне мада ублажено приказане трансформације. Дете које је узео од сестре и оставио у шуми да умре, он сада очајнички покушава да јој врати. Као Петар са Христом, он одбацује дете речима: „Оно мени није ништа” (233), али његово преклињање да се детету поштеди живот прорачунато је и јасно: „Моја сестра ће га узети. [...] Тог малог. Можемо да је нађемо и она ће га узети” (236). У овој пакленој сцени убиства и освете иронично дефинисаној демонским тројством, Кала коначно почиње не само да разумева природу свог греха већ и да жели да грешком зачето дете које је бездушно напустио буде безбедно. Након убиства дечака тројство нестаје, али они остављају

<sup>19</sup> Coles, “The Empty Road”, 137.

<sup>20</sup> Herman Melville, “Hawthorne and His Mosses”, у: *Moby-Dick*, ур. Hershel Parker и Harrison Hayford, 2. изд., 517–32 (New York: Norton, 2002).

Калу у животу, вероватно да би размишљао о последицама својих дела, што он и чини кроз сусрет са слепим човеком.

Много година је прошло, мада роман остаје изван времена, и Кала путује још једним путем без имена. Он сусреће слепог човека, који је „у ритама“ и „спокојан“, и слепи човек га поздравља говорећи да га је већ видео. Ова фигура лутајућег пророка према Кали се односи са срдечношћу коју је ретко сретао и њихов кратки разговор прелази директно на питање божанског и природе људске судбине. Слепило се појављује као индикативан мотив који се спаја са свеprisутном метафором о „тама најкрајњој“, али сада је тама која обавија вид старог човека тама унутрашњег светла. Он пита Калу да ли му треба нешто и питање пропраћа тврдњом да је он „на Божјем задатку“ (240). Кала пита да ли је он проповедник, али слепи човек одговара: „Не проповедник. Шта ту има да се проповеда?“ (240). Старчево спокојство очигледно је последица таме која га окружује док сам путује путем нудећи да да оно што нема, закључујући да ће сви доћи њему кроз молитву. Оно што види кристално јасно јесте неумољива судбина која ограничава свако путовање, а када га Кала пита зашто не измоли повратак вида, он одговара: „Шта ће човеку да гледа пут кад је тамо свакако послат?“ (241). Слепи човек је изгубио само оно што би му се указало на светлу: вашљиви архетипски предео дивљине и пропадања, „пусту земљу“ која је у неку руку оспољавање Калиног ума, „мртва земља где се ништа није померало осим ветром ношених наноса пепела који су се дизали жалосни и опет замирални низ зацрњене пролазе“ (242). Управо овде „тама најкрајња“ из наслова романа, тако сјајно извучена из *Јеванђеља ѿо Маѿеју*, постаје место где искупљење постаје могуће, пошто Кала сусреће доброту и признање, руку саме беспомоћности која нуди помоћ. Трачак могућности наговештен је истом сугестивном религиозном терминологијом наслова, кад у претходном поглављу Ринти хода посред угљенисаних рушевина логора тројства „у крхкој агонији милости“ (237). Роман се завршава тако што је Кала и даље изгубљен и лута, као сва људска бића свесна мистерије свог порекла, али сада бар размишља о својој обавези да помогне слепом човеку, да га одведе даље од мочваре коју не може да види. Детаљи Калиних мисли су скривени, али он на крају показује бригу, емпатију и импулс да се нађе некоме кога не познаје али инстинктивно препознаје као сродну душу. Кроз библијске алузије и измештеност из времена, као и сугестивну употребу лика као симбола, роман постаје сложена параболоа која истражује последице људског слепила. То је прича која приказује начин на који човекова дела и њихове последице трансформишу унутрашње „пролазе“ човекове душе, некад зарад доброг, коначно одјекујући и одзвањајући у непознатим световима.

### ***Деше божје (1974)***

У свом трећем роману, Макарти оживљава подручја људске деградације, упечатљива и ретко присутна чак и у делима савремених америчких аутора као што су Томас Пинчон, Тони Морисон, Филип Рот и Труман Капот. На почетку романа, он се непосредно обраћа читаоцу, тиме што главног лика Лестера Баларда енигматично

описује као „божје дете, можда умногоне слично вама“ (5).<sup>21</sup> Макарти позива на директно мада опрезно поистовећивање са својим ликом: деградираним, гротескним и монструозним изопачењем људскости, које у току романа прекорачује најсветије моралне границе и које ће спорим и неизбежним покретом пасти у ужасан психолошки заборав. Као што је случај с Калом Хоумом, унутрашњост Лестеровог ума остаје у сенци, а читаоци се позивају да размишљају о његовом основном идентитету и околностима које убрзавају његов пад. Он је аутсајдер, као дете прогнан из породице и заједнице. У контексту света који се мења, он је изгубио дом и преживљава крадомице, помоћу обмана и онога што може да напабирчи вештим баратањем пушком. Али његови сурови поступци наговештени су насилничким понашањем из времена кад је био дечак и чини се да је злоћудност црта његовог суштинског карактера. Окружује га богато приказан природни пејзаж руралног Тенесија, а описана природа је истовремено сликовита и узвишена, лепа и константно сурова или равнодушна. Управо усред овог „хаоса“ Лестер Балард мора да преживи и пронађе сврху, а у свеколикој неморалности и дивљачкој изопачености, он тражи везу с људском заједницом. Макарти опет наставља свој ризични експеримент у домену карактеризације, експеримент који се, и поред све уочене сличности с Фокнером, удаљава од свог књижевног претходника, јер у многим Макартијевим романима умови ликова остају у великој мери заклоњени, док им се мотиви разоткривају првенствено кроз њихове речи и дела. Ужас Лестера Баларда постаје универзални ужас људског потенцијала за који је анонимни приказивач у *Atlantic Monthly*-ју рекао да „није нељудски, само на најудаљењем крају континуума на ком живимо“.<sup>22</sup>

Основна ситуација романа *Дејше божје* наводно се заснива на стварном случају убиства у округу Севијер, у Тенесију, мада нема чврстих доказа да ово потврде, а главни лик подсећа на више популарних филмова из тог периода, укључујући и *Психо* Алфреда Хичкока.<sup>23</sup> Лестер Балард има двадесет седам година. Мајка га је напустила док је био дете, а отац му је извршио самоубиство. Роман почиње његовим покушајем да прекине аукцију на којој ће породична фарма бити продата. На тој аукцији, Лестер бива брутално претучен ушицама секире и однесен. Наћи ће се у ситуацији да живи у напуштеној колиби у близини своје старе куће, где проводи време лутајући сеоским подручјем које је у Макартијевој обради надреалан спој природне лепоте и људског отпада с кањонима прекривеним густом шумом, напуштеним каменоломима и насумично разасутим депонијама. Лестер повремено свраћа у заједницу у околини, појављујући се накратко у продавницама и црквама, сусрећући различите људе који се према њему односе с различитим степеном опреза и презира. Како време пролази, он постаје странац и усамљеник, посматрач и војер. Једног дана проналази младића и девојку мртве и наге у аутомобилу. Сексуално општи са женом и узима новац из младићевог новчаника. Ова одлука покреће низ убиства у којима некрофил Лестер

<sup>21</sup> Цитати из романа преузети су из: Макарти, Кормак. (2017). *Дејше божје*. (Никола Матић, прев.). Београд: Контраст издаваштво. Бројеви у загради односе се на странице из овог издања. (Прим. њев.)

<sup>22</sup> Anon., "Depraved", *Atlantic Monthly*, мај 1974, 128.

<sup>23</sup> Ову потенцијалну везу са филмским изворима прва је приметила и истражила Dianne C. Luce у: *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*.



понире дубље у физичку и емотивну изолацију, све више излуђен оним што га окружује, док га неконтролисано привлаче све бруталнији и бизарнији чинови насиља и изопачености.

О роману је написан велики број приказа и, попут *Таме најкрајње*, призвао је жестоке и прилично помешане реакције. Узнемирујућа и контроверзна тема изазвала је тек понеки коментар и мали број примедби. Исти анонимни приказивач из *Atlantic Monthly*-ја иде тако далеко да успутно брани садржај романа речима да се „реч некрофилија односи на стварне ствари у свету. Нема разлога зашто не би могла да буде тема књижевне фикције“.<sup>24</sup> Они који су приказивали роман с мање одушевљења чешће су приговарали ономе што су видели као лоше осмишљену карактеризацију. У *Newsweek*-у Питер С. Прескот пише да „умеће Кормака Макартија као писца није подржано овладавањем нарацијом у целини“, описујући Лестера као „у потпуности обамрлог човека“. Прескот има амбивалентан став према самој прози, коју сматра крајње умешно написаном и рафинираном, „дестилованом на начин вредан дивљења“, али с које је „сва емоција сљуштена“.<sup>25</sup> Прескотова процена препознаје карактеристике тона и стила романа који га одвајају од Макартијева претходна два романа. Мада садржи мало радње у конвенционалном смислу, *Деџе божје* карактерише брз темпо и минималистички стил, с мање архаизама и огољенијом синтаксом. Поглавља су сразмерно кратка, а Лестерово изопачење стрмовито и од почетка наизглед неизбежно. Више критички настројени прикази често су скретали пажњу на овај очигледан недостатак емоционалне снаге. У *New York Times Book Review*-у, Ричард Брикнер, говорећи о моментима у роману у којима се описују Лестерови поступци, тврди да „такви моменти, мада се чине аутентичним, не помажу много роману тако лишени људског замаха или сврхе“. Он даље тврди да је *Деџе божје* „у суштини сентиментални роман који, колико год непоколебљиво тежи да буде трагичан, никада није ништа више до суморан“.<sup>26</sup>

Док су се многи критичари бавили оним што су видели као ограничења у стилу романа и карактеризацији, неки су ове аспекте сматрали за резултат свесног уметничког избора. У *New Yorker*-у, Роберт Коулс, који је с одушевљењем написао приказ *Таме најкрајње*, размишља о Макартијевој будућности као аутора: „Почињете да се питате да ли он до многих Американаца мора да дође дугим, заобилазним путем којим је Фокнер ишао: овде признат у ограниченом кругу, све снажније реакције Европљана на његове чудне и мрачним мислима опхрване романе и тек касније шире признање његових земљака.“<sup>27</sup> Имајући у виду да ће проћи готово двадесет година пре него што је Макарти стекао широку читалачку публику и Националну књижевну награду за роман *Сви ѿи леји коњи*, има нечег индикативног и пророчког у Коулсовој спекулацији. У истом приказу, он разматра зашто аутор бира да остави Лестера Баларда обавијеног мистеријом, не сасвим разумљивог и можда донекле танко оцртаног. Коулс тврди: „Он просто пише романе који нам говоре да не можемо схватити загонетке

<sup>24</sup> Anon., “Depraved”, 128.

<sup>25</sup> Peter S. Prescott, “Dangerous Witness”, *Newsweek*, 7. јануар 1974, 63–67.

<sup>26</sup> Richard P. Brickner, “A Hero Cast Out, Even by Tragedy”, *New York Times Book Review*, 13. јануар 1974, 6–7.

<sup>27</sup> Robert Coles, “The Stranger”, 87–90.

људске особености, утицај пуких могућности или случајности на наше животе. Он је романсијер религиозних осећања, који делује да се не обавезује ниједној вери, али који не може да престане да се на најватренији и најпоштенији начин пита шта животно даје значење.<sup>28</sup> Ово препознавање Макартијевог „религиозног осећања“, на које најјасније указује његов избор наслова у другом и трећем роману (као и касније у *Градовима у равници*), свакако осветљава ауторову мотивацију да евоцира оно недокучиво у карактеру Лестера Баларда и да узроке који оцртавају његову природу остави у слабо осветљеној и једва разазнатљивој прошлости. У *New Republic*-у, за разлику од Брикнера, Дорис Грамбах износи тезу да Макарти у *Дејшеџу божјем* успешно изазива дубоки осећај трагичног и истиче да „опет као Фокнерово дете, Макарти је у стању да понуди црну, разумну комедију у срцу своје трагедије“.<sup>29</sup> Она даље тврди да је ово трагично осећање универзално по опсегу. Аутор „нам је допустио непосредно општење с овом посебном врстом хаоса“, будући да роман нуди кратак поглед на „велику таму лудила и насиља и неизбежне смрти која нас све окружује“.<sup>30</sup> Ипак, поред свег њеног одушевљења, остаје сенка Фокнера, а мало је приказивача који не спомену то име. У *Times Literary Supplement*-у, у приказу *Дејшеџа божје*, пажње вредна је похвала Макартију из пера Роја Фостера. Он пише да је „амерички Југ пронашао моћан нови глас“ у ком је „особени квалитет живота на јужњачким брдима дестилован као ретко кад пре“ с „осећањем трагичног [које је] скоро непогрешиво“. Али он ограничава ову похвалу додајући да „ту и фали нешто, што је Фокнер уносио: универзална визија“.<sup>31</sup>

Мада је перцепција Макартијеве вредности у овој тачки у његовој каријери остала оштећена сталним подређивањем Фокнеру, окружење, стил и тематика позивају на то поређење. *Дејше божје* свакако је написано у традицији јужњачке готике, при чему Лестер Балард израња као екстремна савремена верзија готског зликовца, приказ карактера из кога је одстрањено свако заостало осећање уметничке пристојности која је можда претходила Макартију у јужњачкој традицији. Балардова изопаченост и елементи јужњачке гротеске који прате његово понашање и окружење уобичајени су мотиви и естетски поступци у јужњачкој књижевности и они настављају да призивају традицију романсе деветнаестог века. Структура романа је неконвенционална, организована у три главна дела. Први почиње Лестеровим покушајем да прекине аукцију и задржи своју земљу и наставља се док се он неодлучно прилагођава околностима као путујући скитница у руралној заједници. Први део прелази са поглавља приповеданих у трећем лицу (која се тичу Лестерових активности) на поглавља у анонимном првом лицу у којима се разматра Лестеров карактер после убистава. Те приче у првом лицу изражене су у дијалекту и помало одражавају неке аспекте ловачке приче и традиције хумористичке приче америчког југозапада, која је започела на Југу романом *Призори из Џорџије* (*Georgia Scenes*, 1835) Огастаса Болдвина Лонгстрита. Други део садржи низ поглавља у трећем лицу која мапирају Лестеров пад у изопа-

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Doris Grumbach, "Practitioner of Ghastliness", *New Republic*, 9. фебруар 1974, 26–28.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Roy Foster, "Downhill-billy", *Times Literary Supplement*, 25. април 1975, 445.

ченост, почевши од момента када проналази угушена тела младог пара на планини Фрог. Трећи део, такође у трећем лицу, осцилира између истраге шерифа Фејт Тернера и коначног пада и откривања Лестерових поступака.

Целим током ових испреплетаних наративних нити, Макарти се највише бави самим Балардом: извором његове зле ћуди, њеним дометом и потенцијалом и могућношћу проналажења значења и сврхе у свету у ком је Лестеру допуштено, макар на неко време, да спроводи насиље. Макарти компликује ова питања спајајући Лестерову неморалност с непоречивим саосећањем због његове отуђености и губитка земље, што је обојено бруталношћу и неукошћу свих оних које среће. Донекле епиграмски кључ за схватање Лестеровог карактера и место где се читаоци охрабрују да се поистовете с њим јесте моменат када он размишља о свом окружењу: „Хаос у шуми, дрвеће оборено, неопходне нове стазе. Када би добио одговорност, Балард би учинио ствари далеко уређенијим, и у шуми и у људским душама“ (113). Лестер Балард је већим делом вођен нагоном, неконтролисаним, исконском и изобличеном сексуалношћу. Тај мотив га води на планину Фрог да удовољи свом војерству и води га готово истовремено до пада у некрофилију. Он је персонификација и мрачно психолошко отеловљење оног истог хаоса на који се наводно жали. Али он је и мајстор метода, преживели који неко време сам себи крчи пут и планира своје походе прецизно мада не увек успешно. Снажна иронија израња након његове смрти, када остаци његових жртава буду откривени у пећини прецизно и „уређено“ размештени, у „просториј[и] у којој су тела неколико људи била положена на камене испусте, постављена као да се одмарају“ (164). Аспект романа који највише узнемирује можда није сама некрофилија већ гротескно увезивање убиства, опште злобе, мржње и сексуалне перверзности с урођеном жељом човека да се одупре очигледном хаосу привидних форми и да из саме смрти изгради некакав поредак и заједницу.

Ови примери ироније и парадокса оркестрирани су кроз низ кратких али индикативних интеракција међу ликовима, као и кроз речи и спајање комплементарних уметничких мотива. Макартијев језик је изузетно подесан за карневалско, што постаје експлицитно када Лестер украшава своје пећинско станиште монструозним препарираним животињама освојеним пушком на вашарским штандовима за гађање. Али карневалско се чешће појављује у ауторовим дужим описима, где обухвата мрачне и упечатљиве слике костима чудних шара, као и окружења која наглашавају сензуално уживање, подразумевајући и нејасно славећи прелажење моралних ограничења. У првом поглављу, Лестера окружују овакве слике када стоји на веранди где „осе пролећу кроз лествичасту светлост која се пробија између дасака амбара у низу трептаја, златне и дрхтаве између црног и црног, попут свитаца у збијеној помрачини изнад“ (5). Овај мотив постаје директнији када он посећује сам вашар, где ватромети експлодирају као „огромна мрачна медуза“ (53–54), а девојчица се појављује у одблесцима вештачког светла „са ушећереном јабуком у устима и широко отвореним очима“ (54). Њена компромитована невиност и претпостављени преступ постају очигледни јер „њена бледа коса мирисала је на сапун, девојче из неког другог времена, усхићено под сумпорним сјајем и чађавом светлошћу неког средњовековног вашара“ (54). Ове слике прате Лестеров пад и одражавају суморно мучење и дезоријентисаност који га

опхрвавају. Када накратко доспе у затвор пошто је оптужен за силовање, упознаје једног црнца и они у разговору разматрају сврху етике имајући у виду оно што се чини као бескорисност моралног делања. Црнац признаје да је „одсекао [...] једној говнарчини главу перорезом“ и тврди да је „бегунац [...] од овог и оваквог света“. Он даље јадикује над проклетством саме савести и можда моралних закона који се кристалишу у стању будности речима: „Био бих бегунац и од сопственог ума, само да имам мало белог“ (43). У средишту њиховог разговора налази се борбено спреман инстинкт за исправно деловање који стоји у натегнутим односима с импулсом што их нагони на бесмислене поступке исконске пожуде, перверзности и безумног насиља. Колико год несигурно, Лестер се држи нејасне идеје о моралном поретку тражећи бар неки узрок за своје грешке и тврдећи: „Све невоље у које сам икада упао [...] изазвали су или виски или жене, или обоје“ (43). Али црнца је одавно напустио сваки осећај етичке дужности, те он не смишља изговоре и не види никакву сврху у свету дефинисаном „хаосом“ који Лестер слабашно пориче. Црнац одговара одлучно: „Све невоље у које сам икада упао изазвало је то што су ме ухватили“ (43). Ова кратка размена речи осветљава сукоб који се појављује у Лестеровим малобројним рационалним тренуцима када тражи принцип поретка по којем би судио о својим губицима и дефинисао границе које омеђују његове најосновније нагоне. Овај аспект Лестеровог карактера појављује се у унутрашњем „гласу“ који испушта „неко старо одбачено ја, које се и даље враћало с времена на време, у име разума, како би га нежно повукло са ивице катастрофалног гнева“ (129). Он жуди за везом с људима, чак интимношћу, али када је накратко пронађе код црнца, она говори из понора насиља, преступа и самог хаоса.

Како роман одмиче, „глас“ који га приближава „разуму“ слаби до нечујног шапата, а ужас Лестеровог понашања постаје још више узнемирујући након убиства када се он облачи у одећу својих жртава коначно се појављујући као вашарска фигура доведена до најгротескнијег екстрема, „готичка лутка у хаљини која јој је ружно стајала, са накарминисаним устима, која су пловила кроз бели пејзаж, јарка и одвојена“ (116). На снажан мелвиловски начин, унутрашњост Лестеровог грозничавог ума симболички се обликује у његовом спољашњем сопству. Лежећи у пећини, он промишља мистерију свог порекла, опет тражећи смисао места док посматра „хорде разбацаних хладних звезда кроз отвор“ и пита се „од чега су оне сачињене, или од чега је сачињен он“ (117). Некрофил постаје самосвесна карикатура, он тражи одмазду нападајући из заседе човека који је купио његову фарму. Појављује се носећи женску одећу и осушени скалп скинут с једне од својих жртава и у размени ватре губи руку и буди се у болничком кревету. Прогоњен руљом, враћа се у своју пећину, а његова изопаченост се сада огледа у готском маниру, симболично, у удубљењима његовог „грота“ (*grotto*, латинска реч од које етимолошки настаје „гротеска“). Макарти га ту описује да „фрфљајући“ испушта „звук који није баш био плач“, као „саосећајно мрмљање чопора мајмуна“ (130). Ова симијанска слика издваја се скоро фотографски, при чему се Лестер разоткрива као редуковани и изопачени портрет униженог човечанства, а приповест се завршава драматичним спајањем јединствених догађаја. Како се мајмунолико „дете боже“ појављује из земље, настаје упечатљиви тренутак ситуационе ироније док се он креће од стања бестијалне изолованости до кратке и пролазне конекције с другим људским

бићем. Док чучи у корову поред пута, он види себе у лицу дечака у прозору црквеног аутобуса.

Макарти отворено покушава да код читалаца подстакне саосећање. Пре него што Лестер крене да се спрема да изврши одмазду над власником фарме коју је некада поседовала његова породица, он седи сам и посматра лепоту природе која га окружује и види „како, удаљеношћу умањене, све ствари у долини напредују [...] лагане зелене засторе које је дрвеће ширило“ (140). До очаја га доводи хладна равнодушност света: „Чучећи ту, пустио је да му глава падне међу колена и почео да плаче“ (140). Нешто више од изолованости и отуђености од људске сфере проузрокује његову јадиковку. То је оно што се чини као недостатак значења, наговештено природом коју не може да прочита, поретком и сврхом које не може да нађе. У необично антиклиматичном разрешењу заплета, након бекства од руље, он се враћа у болницу и бива смештен у психијатријску установу где на крају умире. Роман се завршава категорично, а читаоци су принуђени да у сећању задрже сугестивну слику трансценденције коју Лестер доживљава с дечаком на путу. Али овај блесак светлости уравнотежен је сенком када се Лестерово тело сецира на медицинском факултету и бива растурено међу осталим лешевима, чиме његова изопачена жеља за повезивањем проналази задовољење тек у гротескном заједништву с мртвима. „Стављен је на металну плочу и одран, распорен и дисециран“, а његови различити делови су „извучени и развучени“, док су се студенти нагињали „над њиме, као древни харуспекси“ (163). Суморна иронија је да поредак који Лестер тражи, он отеловљује у смрти. Управо овде Макарти представља фасцинантан изазов за читаоце, који морају да примене јединствену интерпретативну праксу у читању Макартијеве употребе опскурног и архаичног речника. Роман се завршава Лестером, који као гомила материјалних делова, у којима изгледа нема духа, указује на строги филозофски материјализам, чак антитрансценденталну и антирелигиозну перспективу. Као лекари на пракси, студенти покушавају да схвате природу физичког система, његове механизме и процесе функционисања. Али метафорички, они су и „харуспекси“, древни римски врачевеи и пророци етрурског порекла, који читају мистичне тајне у утробама мртвих. Коначно, он је конфигурација меса, одран и систематизован, а истовремено је и свети текст, који, када се чита наглас, шапатам преноси недокучиву мистерију.

*(С енглеској превела **Бојана Аћамовић**)*