



УВОД: ПРОТОТИПСКИ САТРИ

Што више учимо о природи, све више нас ужасава њена понављајућа бесмисленост. А врхунац ужаса не лежи у срцу шуме, него у срцу просвећеној разумевања природе.

Карл Кребер, Еколошка књижевна критика

Најзанимљивији књижевни аспект Макартијеве прозе јесте тај што је његов наративни глас у све већем неслагању с његовом наративном визијом. Макарти супротставља високо стилизовану литерарну праксу, у целини исписану људском руком, екопасторалном универзуму у настанку, све док му пат-позиција између хуманистичког дискурса и идеје постхуманизма не заодене прозу у наративну меланхолију која је, заправо, веома уобичајена у пасторалној прози. Међутим, из дијалектичке напетости између наративног гласа и наративне визије рађа се верзија пасторале без премца у америчкој књижевности друге половине двадесетог века. Предмет ове опширне студије биће еволуција Макартијевог дела: прелаз са традиционалне пасторалности у *Чувару воћњака* (1965) до окретања дивљини у *Дејешу бојјем* (1973), као и прелаз са антипасторалности *Таме најкрајње* (1968) на негативни биоцентризам у *Крвавом меридијану* (1985) и, коначно, на екопасторалност у *Трилојији о граници*.¹

Студија² се заснива на претпоставци да је у читавом стваралаштву Макартија на делу композициони троугао. Једну страницу троугла чини свепрожимајући дух меланхолије, искоришћен – у складу с традицијом која сеже до барока (или чак библијских времена) – као књижевно средство за стварање наративне дистанце. На изванредан начин, меланхолија као да сама по себи приповеда романе. Друга страница троугла је алегореза, читавање наративног садржаја у параболничне слике и заплете у маниру басни. На трећој страници троугла проналазимо пасторалну тему, схваћену као најважнију потрагу за хармонијом у бољем свету. Сви споменути романи одређени су интеракцијом меланхоличног расположења, алегоријског стила и пасторалне теме.

Роман који није споменут, *Саџри* (1979), наизглед не би могао да се укључи у пасторални преглед Макартијевог стваралаштва. Он се разликује смештеношћу у градски миље, па стога садржи мало сцена из природе којима би се поткрепило пасторално читање. Он се, међутим, може искористити као савршени увод у Макартијев стил, пошто је његов најдужи и најсложенији роман. *Саџри* означава вододелницу у Макартијевој прози не само што је четврти по реду објављени роман него и што се њиме завршава

¹ Овде се не расправља о две Макартијеве приповетке, „Бдење за Сузан“ (1957) и „Утапање“ (1958), ни о сценарију и телевизијској драми *Башшованов син* (1977) и драми *Каменорезац* (1998).

² Овај текст је уводно поглавље књиге Georg Guillemín, *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, Texas A&M University Press, College Station, 2004, 3–17. (Прим. прев.)

циклус јужњачких романа. У појединим аспектима, *Саџри* је можда његово највише јужњачко дело (услед присуства невероватних анегдота, ругања и локалног колорита), док би се за друге тешко рекло да је то америчка проза (због примене технике тока свести и иконографије из Старог света).

За *Саџри* се, заправо, пре може рећи да је мање стожерно, а више прототипско дело. Макарти је почео да ради на њему почетком шездесетих година (пре него што је написао *Чувара воћњака*) и он се чита као дебитантски роман: густо описи смењују се с кратким описима радње, брбљиви монолози с идиоматским дијалозима, изоловане епизоде са једва линеарним сижеом, аутобиографски наговештаји с интертекстуалним везама. Потом се књига позива на списатељско искуство три горепоменута романа. Као и у њима, присутни су разоткривајући призори, сцене насиља и епизодне тангенте које описују душевно стање протагонисте.

У контексту расправе о Макартијевом пасторализму, својственост *Саџрија* није толико у изазовности колико у његовој неочекиваности. Као прототипско дело, роман садржи све композиционе елементе који ће бити суштински за индивидуална тумачења романа. Селективна расправа о овим елементима увешће намеравани критички приступ не претходећи расправи о ширем контексту. Критичарски чаробни штапић – увршћивање *Саџрија* управо у ону врсту читања у којој нема места – послужиће да се одреде три композициона правца у Макартијевом делу: споменути елементи пасторалног жанра, алегоријски стил и меланхолична перспектива. У сваком од Макартијевих романа, ови елементи се преплићу стварајући трипартитну структуру у којој је изложен ауторов естетски поредак. Та комбинација има смисла јер тема меланхоличног субјекта по правилу фаворизује алегоријске параболе, или као самоосуђивање или као самоовлашћивање, док пасторални наративи обично фаворизују утопијске параболе бекства у бољи, једноставнији свет. Иако признаје узалудност свог ескапизма, пасторални приповедач има склоност да подлегне меланхолији.

Радња *Саџрија* смештена је у Ноксвил почетком педесетих година, или прецизније, у урбаној пустоши Маканали Флетса, оронолуј градској четврти поред реке Тенеси која је део градског центра Ноксвила. Обиље аутентичних детаља у роману одраз је чињенице да је Макарти одрастао у том граду, у коме је и похађао колеџ.³ На почетку романа писац нам тај крај представља као „свет унутар света“ (7),⁴ микрокосмос шверцера алкохола, црначких страћара и сплавова (у једном од њих станује и јунак романа Корнелијус Сатри). Овако огољена слика онога што из Сатријеве тачке гледишта изгледа као *terra damnata* (359) подсећа на књижевну традицију аристократе посматрача који се меша с најнижим слојевима друштва.

³ Арнолд пише да у *Саџрију* има преко сто педесет ликова чија су имена заснована на личностима које су заиста постојале („Naming“, 57). Маканали се, сасвим случајно, спомиње у *Чувару воћњака* као крајње одредиште Сајлдровог вискија (29). Макартијев отац, адвокат, био је у управном одбору развојне агенције Долине Тенесија (*Tennessee Valley Authority*) коју је основала федерална влада, тако да субверзивне нијансе у роману могу да указују на аутобиографске мотиве. Исто тако, чињеница да је Сатри, попут Макартија, провео неко време на локалном универзитету објашњава преопширност главног јунака.

⁴ Цитати из романа наведени према Макарти, Кормак. (2019). *Саџри*. (Игор Цвијановић, прев.). Београд: Контраст издаваштво.

Пореклом из буржујске породице, овај „проказани изданак уклетих саксонских кланова“ (162) одриче се католичке вере, друштвеног статуса и каријере да би постао рибар. Међу Сатријевим пријатељима-паријама јесте и Џин Харогејт, један од Макартијевих симпатичних и неспретних пустоловних јунака. Приликом првог сусрета, Харогејт је заточен због сексуалног искоришћавања лубеница. Сви његови планови показују сличан степен зрелости и снажљивости, попут онога да постави динамит у трезор банке, што се на крају завршава експлозијом у канализационој цеви. Уз својствено идиоматско пецкање, разуданост и невероватне риболовачке приче, хумор овог пустоловног правца приче представља контрадискурс егзистенцијалној туробности већег дела романа. После две пропале љубавне везе, ходочашћа на Апалачке планине и проналаска леша у властитом кревету (сугеришући тиме да је преживео властиту смрт), Сатри коначно напушта град и полази на пут. Роман се завршава сликом која подсећа на „Дрво самоубица“ из Дантеовог *Пакла*, где црни пси застрашују душе.⁵ Приповедач се директно обраћа читаоцу, одричући се наизглед и урбане цивилизације и аграрне пасторалности:

Ој роман усукан њас беше изашао с ливаде њо крај реке налик њсу из дубина и њушкао је на месџу где је Саџри сџајао.

Неђе у сивој шуми њо крај реке је ловац и у меџричавом кукурузу и у крунасџом мношџву џрадова. Њејово дело џружа се џосвуда и њејови џси се не умарају. (548–549)

Овај закључак је у директној вези с одломком из пролога у којем се, аналогно томе, за смрт каже да је опколила град. Овде се још једном упућује на Дантеа, „Маску црвене смрти“ Е. А. Поа и Мелвиловог бога ткаца из *Мобија Дика*:

Град је сколило нешџо нејознаџо, а да ли ће доћи из шуме или с мора? Бегемџије су зидом ојрадиле бледе, кайџије су зајворене, али џле оно унуџра и реџи каквој је облика? Где џа држе или шџа је облина њејова лика? Је ли он џкалац, крвави чунак лансиран кроз рују у времену, онај шџо џребе на душе док свеџ дрема? Или ловац с џсима или да ли скелеџни коњи вуку њејова мџџвачка кола улицама и да ли он сваком довикује шџа му је занайџ? (7)

Слободно коришћење интертекстуалности овде не сугерише постмодерни пастиш са неодређеним значењем него пре служи да створи одломак који се чита као референца типична за алегоријско писање у којем је подразумевана претња смрт.

Укратко, *Саџри* комбинује пустоловну потрагу за опстанком с модернистичким трагањем за истином, барокни стил с егзистенцијалистичким очајем. Роман је упоређиван с Елиотовом *Пусџом земљом* (1922) и Камијевим *Миџом о Сизифу* (1942), Џојсовим *Уликсом* (1918) и *Последњим скреџањем за Бруклин* (*Last Exit to Brooklyn*, 1957) Хјуберта Селбија, Твеновим *Хаклберијем Фином* и Дантеовом *Божансџивеном комедијом*.⁶ Овај роман призива како помно ишчитавање његове иконографије тако и психоанализу. Али упркос својој сложености, роман се јасно види као јединствена композиција.

⁵ *The Divine Comedy*, Canto XIII. Ову паралелу је истакао Арнолд („Naming“, 68, бр. 21).

⁶ О паралелама између *Саџрија* и дела Камија и Елиота, в. Шелтонов есеј. О паралелама са Дантеом, в. Арнолдов есеј „Naming, Knowing and Nothingness“.

У расправи о Макартијевој естетици од суштинске важности је запазити да меланхолија која прожима приповедачки процес не потиче из пасторалне носталгије. Управо супротно, пасторална тема губитка као да је одабрана да буде погодна за артикулацију меланхолије као такве. Меланхолија се појављује у Макартијевим делима у облику опседнутости смрћу или смртношћу, као и у доследном одржавању наративне дистанце. Такво меланхолично дистанцирање, схваћено као древно књижевно средство, потиче из библијске слике измученог пророка на врху брда, који посматра свет издалека како срља у пропаст. У роману о којем говоримо, ова поетска слика се користи, на пример, када Сатри повезује рушевине дуж реке, „сав тај крш склизнуо [...] из града на брду“ (479), са симболом који користе пуританци да призову одобрење од Бога своје мисије. Овде се приповедачка меланхолија преводи у малодушност главног јунака, као и у његову неспособност или невољност да преузме било који облик грађанске одговорности.

Сатријев самоизабрани статус прогнанника никада се не објашњава докраја, изван дубоко усађене огорчености малограђанским обрасцима кућевног живота, просперитета и моралности. Он је напустио своју супругу, али је и даље трауматизован тиме што је најпре изгубио њу, а касније и дете, „грцајући од туге какву никад пре спознао није“ (181). Ипак, у средишту његовог примитивног живота нема ничега и та бесмисленост га подједнако ужасава. У сцени која подсећа на полуделог краља Лира у пустопољини, његова потрага за смислом поприма самоубилачки заокрет:

Сатри је сјајао међу кричавим лишћем и призивао муњу. Севала је и шуњала около, а он је показивао на пошамнело срце у себи и молио за свећло. Ако има икаквој умећа у временским приликама ове планете. Или сажежи ове косице у ујаљ. Ако можеш, ако можеш. Поцрнела криа на киши. (427)

Будући да су заплет и експозиција организовани око потраге за смислом живота и смрти, *Сатри* проналази паралелу у делу из Фокнеровог романа *Бука и бес* (1929) који приповеда Квентин Компсон. Оба јунака су академски образована, и обојицу прогања прошлост властитих породица. Код њих се суицидалне неурозе артикулишу у опсесије временом и кјароскуром светла.⁷ Међу релевантним одломцима убраја се и сећање из детињства на коњску трку, у којој Сатријев деда нуди

Шо једнославно поређење рошационих покрећа и у орашорском маниру којем склон беше [рече] да су сведочили нечему што време неће преизаиши.

Мислио је о нечему чега ће се сећаши, али млади айослаш налакћен крај оираге већ је био почео да се њуша сјорој цурења живоша. Видео је облик лобање кроз сјарчеву кожу. Чуо њасак у сају. Живоши су прошициали појуш чега њрљавој, као ноћне излучевине из канализационе цеви, одмерено кајајући у мраку. Казаљке су обиле круи, коњ је обисао круи, и шша је измерило шша? (161–162)

⁷ Интертекстуалност је још експлицитнија у сцени у којој Сатри сања да застаје испред часовничарске радње и посматра како пред њим стају сатови (528). Чињеница да се Квентин удавио пролази смислену аналогију у Сатријевом страху од утапања и његовој обамрлости када присуствујући извлачењу самоубице из реке примети да „сат мртваца још увек ради“ (13).

На личном нивоу пак роман се чита као психолошки профил главног јунака. Међу проповедима евангелиста, Сатри бира јеремијаде, породични фото-албум подсећа на „сликовницу унесрећених“ (155), змији испод камења се кличе као „малој сестри смрти са кварцним козјим очима“ (333), ујак пијандура има „слатки мирис смрти на рубовима“ (20). Сатријев чулни спектар је fino изоштрен према аспектима смртности. Он провоцира искуства која угрожавају живот као да тражи смрт, улеће у кавге, оболева од тифуса, тешко се повређује, изгладњује се док пешачи кроз Гатлинбуршке планине. Са сакупљачем крпа који живи као пустињак разговара о Богу и умирању. Крпар признаје: „Вазда сам знао да има Бога [...] Само ми се никада није свиђо“ (174), а и Сатри осећа исто. Његов скептицизам према смрти и жудња за њом поткрепљују Сатријеву идеју да је „смрт оно што живи носе са собом. Стање зебње, као неки језив наговештај горког сећања. Али мртви се не сећају, ништавило није проклетство. Далеко од тога“ (181).

При пажљивијем прегледу, меланхолија присутна и код Сатрија и код приповедача *Сатрија* губи извесне туробне аспекте, штавише, лишена је било какве емоције. Њена интринзична природа је стање кататоније описано у предавању Вилијама Џејмса о „болесној души“.⁸ То што Џејмс каже о Толстоју могло би се применити и на Сатрија, наиме, да уочена бесмисленост живота „беше попут првих нелагода болесног човека, на које он слабо пажњу обраћа док се не слију у непрестану патњу, и тада он схвати да оно што је пролазном нелагодом сматрао представља за њега нешто најсудбоносније, представља његову смрт“. Џејмс сугерише да сентименти тако емоционално умртвљене меланхолије не потичу из физичке или друштвене стварности субјекта, него да „имају свој извор у сасвим другој сфери егзистенције, у животињској и духовној регији бића субјекта. Замислите себе, ако можете, као да сте изненада лишени свих емоције којима вас сада надахњује ваш свет, и покушајте да замислите *као да он њосиоји*, искључиво за себе, без ваших повољних или неповољних, оптимистичких или забринутих коментара. Скоро би било немогуће да схватите такво стање негативно-сти и мртвила“. Стање ума које описује Џејмс суштински осликава не само бесмисао који узрујава Сатрија него и приповедачку перспективу која генерално управља Макартијевим стваралаштвом. Управо ова меланхолична сталоженост условљава Макартијеву пасторалну визију. Ако бисмо је тумачили оптимистички, њена песимистичка равнодушност дарује егалитаран егзистенцијални статус свим земаљским феноменима. Овакав закључак подупиру Џејмсове речи кроз следеће: „Ниједан део универзума тада не би имао важност изван неког другог, и читав збир његових ствари и низ догађаја били би без значења, карактера, израза или перспективе.“

Стога, оно што је најважније у усредсређености *Сатрија* на смрт јесте то што она примичу функцију изједначавања. Приповедни облик преношења егалитарног аспекта смрти заправо симулира фолклорни симбол персонификоване Смрти која долази по свакога без обзира на статус. У релевантним сликама спомињу се снови с покојницима:

⁸ Макартијево познавање Џејмса спомиње се у проблематичном, али ипак корисном чланку: Garry Wallace, "Meeting McCarty", 138. Ова информација сугерише да Макарти пре брижљиво одмерава наративни ефекат на меланхолију приповедача него што се позива на било који лични осећај разочараности.

„У сну сам ходио са својим дедом покрај мрачног језера, а старчева прича беше испуњена несигурношћу. Видео сам како све лажно отпада са мртвих. Причали смо опуштено и био сам скрушено почаствован што залазим дубоко с њим у тај свет где је он био човек као и сви људи“ (17). При крају *Саџрија*, пошто му је „дивљина подарила узвишену равнодушност“ (Longley, 87) и пошто није подлегао тифусу, меланхолија уступа место афирмативном увиду: „Знам да су све душе једно и да су све душе самотне“ (534). Ово запажање се на другом месту парафразира на начин који призива трансценденталност поезије Волта Витмана:⁹ „Нису само у мраку смрти све душе једна душа“ (482). У истом монологу Сатри долази до тога да се одриче своје модернистичке потраге за стабилним смислом сопства, иако се још увек не откривају постхуманистичке импликације: „Говорио сам горко о свом животу и рекао да бих се супротставио клевети заборава и његовој чудовишној безличности и да бих посадио камен у ту исту празнину где би сви могли да прочитају моје име. Те се таштине посве одричем“ (482).¹⁰ На нивоу заплета у тексту, овај тренутак епифаније доноси роману тему самоубиства, са „решеним истог оног проблема који има централно место у *Миџу о Сизифу*, с елементима упадљиво заједничким с тим делом. Иако су многи читаоци *Саџрија* имали осећај да се роман једноставно зауставља, он постиже разрешење, и то на исти начин као и Камијево дело: чином воље, уместо чином рационалног размишљања“ (Shelton, 72).

На метанаративном нивоу, међутим, узрок и разрешење Сатријеве кризе мање су важни од чињенице да његова фиксираност на смрт ствара протагонисту са меланхоличном тачком гледишта. Међу Макартијевим романима, *Саџри* је једини који за јунака има интелектуално активног протагонисту, док се у свим његовим романима приповедачка перспектива подударе са тачкама гледишта протагониста. На прототипски начин, *Саџри* показује како је меланхолија протагонисте неодвојива од меланхолије наративне свести. Другим речима, иако су јунак и приповедач различити ентитети, они практично деле исту тачку гледишта. Пошто он каналише приповедну перспективу, Сатријева фокусираност на смрт ствара когнитивни услов да све оно што је виђено и речено потчини визији меланхоличног приповедача, у чијем је средишту смрт. Аналогно томе, протагонисти свих осталих романа функционишу као отелотворење наративног погледа, чак и када приповедачи остају безлични, чак и ако се већина Макартијевих фигура дојми чудно беживотним. Из књиге у књигу, ти номади несклони рефлексиви представљају меланхолију која није садржана унутар њих самих.

Узрок нелагодне рецепције с којом су се понекад сусретала Макартијева дела можда није толико у ауторовој склоности ка насилним поступцима колико у његовој реторици и иконографији. Макарти је приповедач у параболичном смислу. Тајна његовог симболизма је у томе што он делује не само симболички већ и алегорично, у доба када је алегорија тек почела да поново поприма поштовање као књижевни модус. Њена

⁹ Сатријеве увиде да „да постоји један и само један Сатри“ (537) и „један човек је сваки човек“ (491) Бел упоређује са Витменом у: Bell, “Walt Whitman speaking in a new idiom and time”, *Achievement*, 110.

¹⁰ Цитат је веза са *Пусишом земљом* у којој Елиот говори о „овим фрагментима којима сам подупро своје рушевине“ (510). Интертекстуалност потврђује да је Сатријева потрага за смислом и сопством више прожета модернистичком кризом значења него постмодернистичким оспоравањем свих хегемонистичких структура значења.

семантичка једностраност чини алегорију страном романтичној, реалистичкој или модернистичкој школи књижевности. У неким постмодернистичким делима, алегореза се рехабилитује кроз употребу параболе, а њена типолошка структура кроз интертекстуалност. Али тешко да бисмо Макартија могли сматрати постмодернистичким аутором. Било каква децентрирана интенционалност коју он можда дели с постмодернистима мање дугује утицају помодне теорије, а више субверзивној енергији гротеске. Његов алегоријски удео у реализму и иконографији Михаил Бахтин је дефинисао као карневалски. То доказују Сатријеве халуцинације током потраге кроз дивљину, које подсећају на Шекспиров *Сан леиње ноћи*, други део Гетеовог *Фауста* или призоре са слика Хијеронимуса Боша. Примена гротеског је типична за Макартијев стил као маниризам спојених реченица: „А по путелцима на киши и под муњама наиђе трупа отрцаних весељака носећи виверна у кавезу на моткама пребаченим преко рамена и другу алхемичарску дивљач, химере и какодемонне набијене на копља за лов на ведрове и фармакопеју паклених зачина што украшава некакав сталак и коју тегле тролови с прастарим гномом као барјактаром чија уста извикују гнусне клетве и фрулашем који звижди у фрулу од звиждавкине коске и носи на боку стаклену бочицу неког горива што се дими и бућка у вискозитету попут воденог сребра“ (337–338). Проблем алегоријског дискурса је у томе што он успорава властито тумачење. Он не успева да означи ништа друго изван свог коначног значења које преноси кроз параболу или симболику. Следећи симбол се лако преводи у мотив Офелије, али шта на основу тога можемо закључити? „У старо време дедова балада се одвијала ту, нека љубав пошла по злу и девојка с гаравим плетеницама утопљена у леденозелену дубину где су је нашли с косом просутом попут мастила по хладном и каменитом речном дну“ (332). Није дат контекст, слика се представља без припреме и коментара и потом се напушта. Обилје је оваквих симбола у *Саџрију* и, уопште, свим Макартијевим романима. Уметање оваквих симбола мора изгледати произвољно ако тексту приступамо с реалистичким критеријумима, те критичари с таквим приступом имају склоност да у текст читавају свој бес.¹¹

А мајсторство Макартија је заправо у томе да ништа не препушта случају, нити му ишта измиче приповедачкој контроли, чак и ако се његови романи не одликују стављањем у први план заплета и расплета или развојем личности протагониста. Заплет тече, а протагонисти се развијају у оној мери у којој то може послужити да се акумулирају делови једне приче, уместо да се поређају у једном низу – што више подсећа на комплетирање мозаика од слика, уместо њиховог линеарног приказивања, као на филмској траци. Макартијеви текстови стога понављају интратекстуалне приче или симболе и везују се за друге приче које су он или други писци исприповедали. Они често остављају дојам препричавања, што је својство усмене књижевности, без обзирања на проблеме драмске структуре и миметске експозиције. Да не би на крају завршиле с дијагнозом структуралне оскудности, критичким студијама о Макартију

¹¹ Пример тога је Саливанова критика *Саџрија*: „Облик романа је аморфан, чак и за Макартија, коме драмска структура никада није била јака страна. Стиче се утисак да Макарти иде кроз свет пунећи мозак и својим и туђим искуствима, и онда се баца на посао и све то ставља на папир, сцену по сцену, и сваки протагониста потом гледа своја посла“ (Sullivan, „Citizens“, 341).

добро би послужило да се фокусирају на алегоријску композицију у којој су симболи, духовите анегдоте, (рибо)ловачке приче и монотона синтакса стопљени у јединствену естетику.

Тешко се могу занемарити ефекти алегорезе у *Сатрију*. Пролог романа је сав у параболи, експлицитно установљавајући текстуални оквир као позорницу. Барокна идеја да свет преставља позорницу иза које се крије виши облик бивствовања, те да исто тако, обрнуто, текст и позорница представљају свет у микрокосмосу, основна је претпоставка Макартијеве естетике:

Преосијало је заиссиа мук. Почела је киша. Блаја леиња киша, видиш је како укусо йага йод йрадским свеиљима. Река йочива у йралу сйокоја. Одозйо с мосија свеи йзйледа као гар једносйавносйи. Чудновай, више не. [...] Завеса се диже изнад зайадној свеија. Фина киша од чађи, мрйвих буба, анонимних кошчица. Публика сеги йод йауковим мрежама и йрашином. Унушар йохараних дуйљи беседникове лобање сйава йаук, а узйлобъене руине обешене луде млайшарају с бинској шорња, клайно од косйију у косйиму лакрдйаша. Чешвороножне конйуре ходе йамо-амо йо гаскама. Примийивније форме ойсијају. (7–8)

Осим алегоријског квалитета, одломак садржи и симболичне алузије на меланхолију (лобања, публика у прашини, посматрач с моста) и наду у опстанак. Приповедна тензија између описа градске прљавштине у прологу и завршног симбола није изгледа довољна да би се дикенсовски пејзаж прожео иронијом. Пре би се рекло да је ово стављање у типолошки низ две слике света – једне која га описује као азил за кужне и друге која га описује као позорницу. Управо ова друга се крије у одломку из *Макбетја*, по којем је Фокнер дао наслов свом роману *Бука и бес*.¹² Познатој слици додаје се позориште које делује напуштено, као да га је прегазило време, док „преживљавају грубљи облици“ од позоришта, глумаца и саговорника, односно мање префињена створења. Појам сурвивализма – иако проистиче из ретроспективне меланхолије текста – подразумева приповедачку равнодушност према овим културним артефактима. Истовремено, он облицима живота додељује егзистенцијалне привилегије које се не деле у високој драми живота. Отуда испливава осећај ривалства између трагичног и комичног погледа на живот, и тај нас однос уводи у суштину Макартијеве пасторалне визије.

Оно мало пасторалних аспеката који се проналазе у *Сатрију* успева да пренесе читаву скалу америчког пасторализма. Као прво, *Сатри* описује руинирану палату „која као да је преузета са страница било којег јужњачког пасторалног ламента“, при чему је роман и даље лишен пасторалне носталгије. Узалуд ће читалац трагати за „великом темом ‘прошлости у садашњости’, за бременим јужњачке историје [...] сукобом између традиције и модерности“ (Grammer, 30). Сцена сањарења док Сатри хода кроз оронуте ходнике палате и кроз „пропало двориште“ садржи речи „ту је протекло нешто више од времена“ (162). Ова сцена очигледно упућује на јужњачки пасторализам

¹² Магбетове речи: „живот је само сенка која хода, / кукавни глумац што на позорници / сат-два се пући и разбацује / а потом зуба не обели више / живот је прича коју идиот прича / пуна буке и беса / – а не значи ништа“ (чин V, сцена 5). Ови стихови су толико препознатљиви да је Макарти тешко могао створити слику без намере да уплете читаоца у интертекстуалност и пратећу меланхолију.

кроз симболе оронуте палате и пропалог дворишта као нечег толико анахроног да су престали да буду предмети носталгије. У том смислу, литерарне референце у овој сцени, попут оне на Сатпенову палату у Фокнеровом роману *Авесаломе, Авесаломе!* (1936), сведене су на функцију позоришних кулиса, чиме се обесхрабрује било какво елегичко или трагично читање романа. Подједнак промашај би био и да се чита у антипасторалном смислу, јер је пасторални ескапизам као животни избор Сатрију и даље надхват руке, што јасно показује његов излет у дивљину. Палата стога функционише као кулиса која репрезентује анахрону пасторалну носталгију и помаже стварању контекста наспрам кога се одређује нова пасторалност. Иста приповедна функција уписана је у следећој рефлексiji о верзији пасторалног ескапизма у стилу романа *На зајаг!*¹³

...а иза се ваљају ђоља ка јују и ђланинама. Где су ловци и грвосече негда сјавали у чизмама ђоред замируће свејлосџи хиљаду својих вајри и ђродужавали даље, сџари џевџонски ђреци с очима ужареним од визионарској свејла бескрајне лакомосџи, џалас за џаласом насилника и лудака, чије умове ђодјарише аналојони свеја шџо беше без иједној шраја, виџки аријевци и њихова ђроказана семџска књижица с ђрејричанам драмама и алејоријама у себи и безумни и бледи од жудње коју нишџа сем ђоџиуне обнове мрака не мојаше уџажиџи. (7)

Овај одломак алудира на идеје о мисији коју Пуританци имају у дивљини, доктрини њихове предодређености да се рашире по северноамеричком континенту и белачкој супремацији. Ово завештање се разазнаје не само као застарело него и као патогено.

Оно што се представља у одговору на традиционалне верзије пасторале и као супротност гностичком материјализму града, није јединствена екопасторална алтернатива. Један од неколико алтернативних приступа сугерише Сатријево урањање у природу, и овај приступ следи траг трансцендентализма, чак и у погледу Сатријевог неуспеха да постане једно са космосом: уместо сублимног, он доживљава тривијално и гротескно. Оличење другог приступа је амерички Индијанац Мајкл, рибар попут Сатрија, који њему дели савете о храни, тајним мамцима и талисманима. „Испоставља се да је Сатри – колико год томе тежио – неспособан да постигне јединство с реком које је Мајкл достигао“ (Young, 105). У извесном смислу, Сатријева мистификација Мајкла и његових учења одражава гледиште америчких урођеника на еколошку утопију. Трећа алтернатива традиционалној пасторалној визији сугерише се кроз третман дивљине, и у ту екопасторалну визију су укључене претходне две.

Макартијев пасторализам је екопасторалан не само стога што поштује еколошку једнакост свих створења и даје предност неукроћеној природи над пољопривредним земљиштем, него и зато што изједначава спољашњу дивљину природе са друштвеном дивљином града и унутрашњом дивљином људског ума. Игноришући различитост која се често успоставља између тих сфера, Макартијеви текстови функционишу као приповедачка дивљина слика, сцена и рефлексija. У том смислу, постављањем у интеракцију неколико модуса дивљине, такође је могуће и повести расправу о *Сајрију* као да је он заправо пасторални роман.

¹³ *Westward-Ho!*, књига енглеског аутора Чарлса Кингслија (Charles Kingsley, 1819–1875). (Прим. ђреп.)

Штавише, изједначавањем неколико модуса дивљине у тексту, пикарескно се интегрисе у пасторално. Без изузетка, Макартијеви романи садрже пикарескне фигуре, односно протагонисте ишчупане из свог природног окружења, који су више закупљени преживљавањем него потрагом за узвишеним циљевима, обдарене комиком и довитљивошћу. Харогејт очигледно разоткрива особине варалица код пикареског јунака, а то исто чини и Сатри, на мање комичан начин. Но, овде је мање важна њихова идентификација са генеричким узорима од чињенице да је тај тип пикареског јунака алегоријски конструисан (за разлику од реалистичких протагониста), да је пикарескни жанр комичан (за разлику од трагичног жанра), и да је Сатријева потрага за опстанком у страном граду паралелна његовој потрази за преживљавањем у Апалачким планинама. Оба окружења представљају дивљину, њему није стало до тога да доминира ни у једном од њих, а преживљавање је подједнако тешко у оба. Као да је Сатри био део „Проклетог Хака“ (“Doomed Huck”, Charun, 14), делимично подједнако хвалисав као и Витман, екопасторалност романа и његови пикарески аспекти део су истог етоса дивљине.

Егалитаристички третман друштва и природе у Сатрију контроверзан је у мери да све што Сатрију на почетку изгледа бесмислено и страно касније поприма значење и постаје део њега. Као да тиме призива клише о напола празној чаши која постаје напола пуна, у завршној сцени дечак анђеоло нуди Сатрију чашу воде. Тај тренутак је у позитивном контрасту са Сатријевом ранијом, гротескном визијом својих саксонских предака који „чекају да водоноша дође, али он не долази, и не долази“ (162). Сродност са земљом Сатри потврђује када га је „погодила [...] оданост те земље коју је насељавао и [он] осети ка њој изненадну љубав“ (414).¹⁴ Позитивни осећај сопства и места који он изнова стиче очигледно је тренутак његовог интегрисања у људско окружење својих пријатеља, што трауму индивидуализоване смрти квалификује изгледима колективног преживљавања. Тако Верин Бел износи у погледу „заједничког циља супротстављања правилу смрти“ у *Сатрију*, „ово заједничко унутарње својство, које може бити да проистиче из универзалности патње, јесте *quid pro quo* у људском животу, које иронично оживљава сама смрт“ (Bell, *Achievement*, 110).

На изванредан начин, преокретање Сатријевог погледа на живот на крају романа сугерише потребу за новом интерпретацијом гротескних слика у роману, зато што и гротескно такође поседује егалитаристички квалитет, у мери у којој се оно конструисе тако да сравни сваку хијерархију и споји неспојиве аспекте, те постаје, изнад свега, бесконачно, обезличено и динамично. Сатријев диктум „све се заувек креће“ (537) осликава анархично струјање у срцу гротеске. Гротескна слика у Сатрију постаје симбол оне врсте сурвивализма који Бахтин идентификује у гротескном реализму ренесансе:

Последње шило би се мојло рећи о правој пројесци јесће да је сјајична; управо суйројно, она насјоји да укључи у своју слику сџм чин јосјајања и расја, вечјо некомјлешну

¹⁴ Контекст представља Сатријева љубавна веза са Вандом. Његов осећај космичке хармоније призива *Влаји шраве*, у којима Витмен пише: „И знам [...] да су сви људи који су се икада родили моја браћа [...] а жене сестре и љубавнице, / и да је кобилица броду што и љубав стварању“ (31).

недовршену природу бића. Њене слике симулирано представљају два пола постојања: онај који се овлачи и умире и онај који се рађа; они показују два шела у једном, поуљење и дељење живе ћелије. У сусрету пројеске и фолклорној реализма, као код смрти једно-ћелијској организми, не остаје ниједно мртво шело. (Bakhtin, Rabelais, 52)

Макартијев екопасторализам одаје поглед на свет чији егалитаристички темељи логички надилазе склоност пасторалне имагинације према природном окружењу. Он обухвата различите модусе наративног дискурса, од узвишене апстракције до идиома пролетера. Филозофске медитације он смешта уз најсветовније детаље. Ако је човек у сродству са свим живим бићима и с њима је у истој егзистенцијалној равни, цивилизација тада представља један од многих екосистема, међу којима је и књижевни дискурс. У том смислу, свака епизода и сваки опис у *Саџрију* постају брижљиво прорачунати део космологије романа. Када се једном овлада разумевањем Макартијевог естетичког поретка, сви други аспекти почињу да се уклапају у своје место. Према таквом гледишту, сви Макартијеви романи су интринзички екопасторални, укључујући и *Саџрија*, и призивају екокритичко тумачење.

Макартијев пасторализам пркоси традиционалним пасторалним приступима јер они имају тежњу да пасторалну тему сведу на површинску функцију наспрам које се одвијају остале теме. Макартијев пасторализам, међутим, јесте свеобухватан и холистички. У каснијем одломку из *Саџрија*, рецимо, налазимо мотив машине-у-врту, али на начин који симбол самог надирућег капитализма подвргава разарању, као да сугерише заједничку тенденцију ка ентропији, док истовремено у себе интегрише доминантну тему природне лепоте:

За два минућа цео вагон је јорео. Ојрчо сам до враћа и ојворио их. Пењали смо се уз овакав усјон кроз џланине јод снејом и месечином и све је било јлаво и мртва џишина на све сјране и само су сјари црни борови фијукали јоред. Скочио сам и јао у хрју снеја и мислићеш да је чудно ово шјо ћу џи рећи, али истина је бојја. Било је шјо девејсјо јриесјо јрве и ако јоживим сјо јодина мислим да никад више нећу видеји нишјо јјако лејо ко јјај воз шјо се јењо уз јланину и савио иза кривине и како је јјај јламен обасјаво снеј, дрвеће и ноћ. (214–215).

Благо премештање фокуса (с вагона на врата, па на снег под месечином и борове, и опет на воз који одлази) које се постиже не кроз диференцијацију већ набрајањем за резултат има нехијерархијску структуру која не истиче ништа посебно осим чињенице да ништа није истакнуто. Човек, машина и природа изгледају као да су у савршеној хармонији у естетици која се заснива на повезаности ствари, а не на незграпности положаја машине-у-врту. Нигде у овом одломку воз не означава индустријског уљеза, нити је у контрасту с окружењем. Уместо тога, читава сцена постаје симбол парадоксалне хармоније разарања која прожима призоре дивљине у *Тами најкрајњој* и *Кравом меридијану*, као и у Лестеровом сну о последњој возњи у *Дејетју бојјем* (170–171), или у „чуду уништења“ за којим трага Мормон у *Прелазу* (142).

Парабола воза сугерише пасторалну истину која иде изван сфере природе, обухватајући човечанство у смртности коју с њим дели. Заузимајући место романтичне

узвишености, ова визија уводи метафизичку компоненту у Макартијев екопасторализам. Термином „мистицизам природе“ могао би се описати овај осећај дубље истине у природи и интегративна функција тог мистицизма за осећај пасторалности у тексту. Шта год да је мистично у Макартијевом екопасторализму, требало би га разумети као упућивање на искуство егалитарне суштине универзума, какво је описао Витман у збирци есеја и кратких записа *Specimen Days*:

...инџуицију айсолуџне равноџеже, у времену и џросџору, целине овој разноликој, лудој хаоса џреваре, џовршносџи, џрождрљивосџи – ове разудане џомиле лудака, и неверовајне џобожње и оџиџе несређеносџи коју зовемо светом; џризор дуџа џред божанском зајонеџком и невидљивом ниџи која држи хрџу сџвари, сву исџорију и време, и све доџађаје, колико џод џривџалне и џренуџне, џоџуџ хрџа на џовоцу у рукама ловца (894).

Витманово поређење са ловцем и псом указује на потребу за фигуративним језиком који би описао суштински неизрецива запажања. Значење термина *анимизам* у овој студији – било да се користи да опише екопасторални етос у Макартијевим романима – пратилац је редуктивног концепта мистичног опажања и требало би га, заузврат, разумети као уверење да све ствари, живе и неживе, деле егзистенцијалну једнакост. Укратко, до њега се пре стиже путем мистицизма природе него еколошким аргументом.

У критици о Макартију, увршћивање екокритичког угла посматрања постало је устаљена пракса. У следећим поглављима отићи ће се корак даље,¹⁵ помним читањем ће се показати да је Макартијево дело као целина саздано у складу са обједињеном екопасторалном естетиком. Сами Макартијеви романи, с нагласком на вишеструкости структуре и семантичкој међуповезаности, подражавају сложеност екосистема. Сваки текстуални аспект испреплетан је са бројним другим аспектима, тако да и анализа њиховог егалитаризма постаје најпречи и најкориснији задатак Макартијевог критичара.

(С енілеској џревео Преграј Шайоња)

¹⁵ Видети фусноту бр. 2. (Прим. џрев.)