



„САМ ЖИВОТ ТАМЕ“: ЈЕДНО ЧИТАЊЕ КРВАВОГ МЕРИДИЈАНА

Душа вам тражи да чује неку мистерију. Мистерија је то што нема мистерије.

Судија Холден (281)¹

Он је волео, у часовима одмора од научног рада, да бацивши муву у мрежу пауку који је живео у улу његове собе, посматра крећућа жива и грабљивца. Прича се да се понекад при томе смејао.

Колерус, Животи Синозе

Смрт је славље, церемонија, обред, али није мистерија. Крвави меридијан пева оду насиљу, а његов дивни језик слави крвопролиће у свеколикој раскоши и сјају:

неколико људи крећало се пешке међу колибама носећи бакље, извличили су живе нагоље, заливени крвљу која је капала с њих, секли су умируће и обезглављивали оне који су клечали молећи за милости [...] Један Делавер изронио је из дима с њим једном јолом бебом у свакој руци, чучнуо поред каменој круји за оштра, завишлао их за ножице, разбуцао им главе о камење иако да су им мозгови у крвавом млазу шикнули кроз фонданеле, заглавени људи вршићећи су шрчали наоколо као нордијски рајници, јахачи су их секли ојромним ножевима... (175)

Смрт сеје гробове свуда по књизи, оставља успомене и фетише, скалпове које скупљају Глентон и његови људи, дрво мртвих беба (65), мумифицирани леш (276), сабор одсечених људских глава (244), осакаћене лешеве брадатих људи који су имали „чудне менструалне ране између ногу, али не, мушки органи им беху одсечени, висили су тамни и чудни из искежених уста“ (171). Читање *Крвавог меридијана* изазива колебљиву и одвратну радост. Снажан порив води нас кроз текст док осећамо нешто што нас нити очарава, нити ужасава. „Ко не би пожелело да постане играч кад би могао, рече судија. Плес је дивна ствар“ (362). Крвава смрт је наша досадно предвидљива судбина, али њеном барокном изобиљу присуствујемо са саучесничком радосћу која нас плаши.

Кормак Макарти, усамљени песник овог весеља, наш је највећи живи аутор: номад и луталица, луцидни картограф неизбежног делиријума. У целом корпусу америчке књижевности једино се роман *Моби Дик* може поредити са *Крвавим меридијаном*. Оба

¹ Сви цитати из романа *Крвави меридијан*, као и бројеви страница на којима се налазе, преузети су из издања Макарти, Кормак. (2016). *Крвави меридијан или Вечерње црвенило на зајугу*. (Горан Капетановић, прев.). Београд: Дерета. (Прим. прев.)

су епског замаха, универзална, опседнута отвореним простором и језиком, и оба истражују фанатичко стрпљивом педантношћу огромне, необележене даљине. Оба представљају узвишену визионарску моћ којој једино парира још суровија иронија. Оба романа дивљачки уништавају амерички сан који се састоји из испуњења судбине, расне надмоћности и бескрајног империјалног проширења. Међутим, Макарти пише јасније од Мелвила. Он не поседује Мелвилову носталгију за изгубљеним коренима, било исконским или материнским. „Дечак“, Макартијев неименовани протагониста, не зна ништа о својој мајци: она умире на порођају (7). А скоро ништа не зна ни о оцу: већ на прве две странице заувек напушта дом, „лишен свега што је био у прошлости“ (9). Као његову замену упознајемо монструозно харизматичну фигуру суца Холдена, ироничног Ахаба наспрам дечаковог несвесног Исмаила. Сиротанство се узима здраво за готово у *Крвавом меридијану*, али дечак, за разлику од Исмаила, никада не осећа патос због те чињенице. У једном тренутку, судија истиче да „син је наследник очеве смрти, много више него његове имовине“, тако да „[м]ртви отац је сину оцепарио баштину“ (163). Овакво двоструко измештање – прогон који је толико екстреман да смо прогнани чак и од могућности, наде и очаја прогона – описује живот ових луталица по пустињи. Једном заувек је избрисан едипални мит о изгубљеном и поновно нађеном рају, о наслеђу очева и обећаној земљи. Ови путници ће осећати другачије потребе, искусити другачије ствари. Дечакови корени су „постали једнако магловити као и судбина“ (9) и његова једина референтна тачка у „том халуцинантном ништавилу“ (130) јесте немогућа ситуација у којој га судија прихвата „као сина“ (339), држећи га заувек уз своје „огромно и ужасно месо“ (369).

Крвави меридијан, дакле, није књига висине и дубине, или почетака и крајева, него књига неуморног, непрекидног кретања унапред: номадског лутања, топографског измештања, промене времена, сукоба у пустињи. Постоји само рат, постоји само плес. Изгнанство није нешто нестало или изгубљено већ наше исконско и јасно стање. Јер не можемо доћи до отуђења кад немамо првобитно стање од ког можемо да се отуђимо. Глентонов и јахачи пењу се по планинским пределима или се спуштају низ уске кањоне, али увек остају у блиском контакту са површином земље, с основним силама земље и неба, снегом, градом, муњама, водом, ветром и голом стеном. Путовање нема краја, а једино га одређује бескрајни свод који наткриљује „голу и несрећену ноћ“ (122) и отворена рана хоризонта, у „холокаусту“ (121) и „удаљеном паклу“ (207) залазећег сунца. Овај хоризонт касније призива све путујуће изроде „који се сливају са запада попут какве пошасте привучене сунцем“ (91), или се јавља у насилном и претећој јасноћи: „а тамо где се земља претапала у небо, на рубу постања, врх сунца кренуо је да ниче ни из чега, као главич великог црвеног фалуса, све док звезда није прешла неозначену границу и сместила се, злонамерно бубњајући, њима иза леђа“ (53). У оба случаја, хоризонт је гранична линија која је опасно близу, која вреба или прети, али и даље је ван домашаја. Како нас судија упозорава (уједно и појашњавајући наслов књиге), „у људским пословима нема јењавања, а подне његовог изражавања назначавача почетак ноћи. Дух му је исцрпљен на врхунцу остварености. Меридијан му је истовремено „и сутон и вече“ (164). Зенит и хоризонт непрекидно мењају места, без посредовања или кашњења. Све што је најтамније, најудаљеније и најнесигурније

одједном се јавља као неизбежна судбина. *Крвави меридијан* одбија органицистичке теорије раста и распада, а прихвата отворену топографију (коју Делез и Гатари зову „глатки простор“) у којој бескрајни, непрекинути наставак пустиње омогућава нагле, насилне и изненадне прекиде најразноврснијих сила: „у сплету таквих околности у тој пустоши, где је срца и намере једне мале нације прогутала и однела друга, распоп је упитао не увиђа ли неко руку циничног бога који са суровошћу и лажном изненађе-ношћу спроводи тај смртоносан сусрет“ (171). Ипак, књига садржи искључиво смрто-носне сусрете, смртоносна сударања немогућих сплетова околности. Јахачи прате разуђен пут преко површине Земље. Они образују унутардимензионални простор у ком се укрштају екстремни ноћи и дана, и пропустљиву мембрану за непрекидну раз-мену живота и смрти. Они прате контуре изврнутог круга чија кружница се налази свуда, а чији центар не постоји, као „неки вихор у ништавилу, неки вртлог у тој пусто-ши спрам које су човеково путовање и обрачуни били наједнако ништавни. Као да су се, с ону страну воље или судбине, он и његове звери и његови симболи, и на карти и у стварности, кретали под притиском какве треће, другачије судбине“ (111).

Заиста, ми смо под притиском те „треће судбине“, пустиње, коби, те ћемо и сами завршити у ништавилу. Нико нас не зове на одговорност, али не можемо ни да достигну-мо изузетност. *Крвави меридијан* није наратив спасења. Не могу нас спасити ни судбина, ни труд, ни молитва. Нема сврхе тражити онострана, искупљујућа значења, па чак ни објаснити безнадежну неоправданост свог напуштања у форми неке егзистенцијали-стичке категорије као што је Хајдегеров појам „бачености“ (*Geworfenheit*). Ми овде нисмо пали, нити смо „бачени“, јер смо одувек били ту и увек ћемо бити. Само судија изгледа као да је са другог света. Никада нисмо одвојени од пејзажа или других путника с ко-јима се несрећно срећемо и сукобљавамо јер нас на то терају исте номадске силе:

Ако већи гео свећа и јесће био мистерија, границе њој свећа нису, јер је био безмеран и безграничан, а садржао је још ужаснија створења, људе других боја, бића које људско око никад није видело, а која ипак нису била ништа више њућа него што су њућа била срца у њиховим трудима, ујркос свој дивљини и свим зверима њој свећа. (155)

Ништа нељудско не може ми бити страна. Свет је пун новина и различитости, он је „транснасељен химерама којима нема ни аналогна ни прецедента“, чије је „крајње одредиште [...] незамисливо ужасно и кобно“ (273). Но, овај свет лишен је крајње мисте-рије и кључних другости јер све је саткано од једне јединствене Спинозине супстанце. Желели бисмо да верујемо да је наша судбина узвишена и јединствена – било да је сами одређујемо или да је усмерава трансцендентална и неумољива судбина – али откривамо да само пратимо, „што сви путници морају, безбројне обрте на туђим пу-тештвијима“ (138). Не постоји крајња мистерија, чак ни у смрти. Ако не знамо ко смо, одакле долазимо и шта нас веже, то је само зато што, како објашњава судија, „плес у себи потпуно садржи сопствено уређење и историју и финале, нема потребе да и плесачи у себи садрже исте те ствари“ (363). Наше искуство ограничења света налази се управо у томе што никада не можемо срести, обухватити или превазићи те границе. Остајемо заробљени у свету непрекидне иманенције.

Западна култура вековима је сањала неку врсту херојског преступа и трансформације саме себе: било да се ради о просветитељском облику рационалне мистерије или пак о романтичарској и мистичној апокалиптичној трансфигурацији. Макарти, као и Ниче, открива не само узалудност тог сна, већ – што је још проблематичније – његову урођену *љобожности*, иронијску зависност од самих (претпостављених) мистерија које тврди да крши. Што се тиче корена насиља којим је проткан *Крвави меридијан*, најпотресније је то што оно не формира никакав образац, не открива никакву мистерију и не служи никаквој разумљивој сврси. Уместо тога, роман даје идеју да је „наклоност ка безумном насиљу“ (7) једнако свеprisутна – и банална – као и свака друга врста „здравог разума“. Скалпирање је уобичајена људска пракса последњих 300.000 година, како сугерише један од епиграфа романа. Чиновни уништења су једнако ненамерни, насумични и алогични као и чиновни доброте и љубазности – који се такође каткад јављају у наративу. Судија доказује овај став циничном јасноћом док мирно скалпира дете након што га је спасио, те се три дана бринуо о њему и играо се с њим. Након што он и његови пајташи униште беспомоћно село, Тодвајн је шокиран. Он не може ни да замисли ту трансгресију. Он краде и убија тек толико да му се чини да се ради о уобичајеном поретку ствари. Судија, са друге стране, врши трансгресију само у иронијском смислу: по њему, перверзност скалпирања детета након што је задобио његово поверење није ништа већа од почетне перверзије његовог спасавања из потпуног холокауста. У оба случаја, права трансгресија је немогућа. Трансгресија је покушај да се свет исцрпи, да се натера да открије сам себе – како судија каже: „Само природа може да пороби човека, и тек кад се постојање и последњег створења ископа и у огољеном стању постави пред њега, тек ће тад бити прави сизерен земље“ (222). Такав је самотрансгресивни пројекат просветитељства. Ми бисмо могли да кажемо да, док други јунаци убијају из нехата и без размишљања, из похлепе, жеље да пролију крв или неког другог тривијалног разлога, само судија убија да би исказао своју вољу, убеђење и искрену посвећеност узроцима и канону западњачке рационалности.

Али судија такође зна да није могуће остварити трансгресију када не постоји закон који се крши, врхунска акумулација добра и знања која се скупља, као ни крајња граница ка којој се тежи. Свет не можемо исцрпити, а сумрак не можемо досећи. Изван пустиње постоји само још више празног простора, једнако обесхрабрујући бескрај океана, где видимо „даљину незнану човеку, где се звезде утапају, а китови превозе своје големе душе кроз црно и бешавно море“ (336). Судија нас подсећа да „на овом свету више је онога што не знамо него што знамо, а ред у постању који видите јесте онај који сте сами ту уградили, као конач у лавиринту, зато да се не бисте изгубили. Наиме, стварност има властити ред и тај ред никоји људски ум не може сагледати, пошто је и сам тај ум само један део те стварности“ (273–274). *Наш* поредак никада није и поредак света, чак ни у Ничеовом смислу поретка који ми намећемо. Остављамо траг у пустињи или посматрамо трагове других, али не можемо тако овладати будућношћу или усмерити ствари тако да нам одговарају. Субјективност није перспектива којом посматрамо свет или наша пројекција њега, па чак ни трансцендентално стање наше перцепције света. Она је само још једна емпиријска чињеница, припадање свету налик било каквом припадању. Не постоји субјективност, не постоји намера

и не постоји трансценденција. Радикална епистемологија *Крвавој меридијана* подрива сваки дуализам субјекта и предмета, њихову унутрашњост и спољашњост, вољу, представу, биће и разумевање. Ми смо увек изгнани унутар бескрајне изврсности света, јер не можемо да се подударамо са (непостојећим) центром сопствених бића: „историја свега није историја свакога, нити је збир тих историја, а нико овде не може у потпуности појмити разлог свог присуства јер не може знати чак ни од чега се догађај састоји. Заправо, да зна, могао би решити да не дође, па увиђаш да то не може бити део плана ако плана има“ (363–364). И тако, као што не можемо да поседујемо свет (јер не можемо да поседујемо ни сами себе), истом логиком не можемо да постигнемо трансгресију поретка света или да се одстранимо од њега – без обзира на то колико се трудили.

На страницама *Крвавој меридијана*, дакле, не постоји простор ни за демонску монотеистику коју манифестује Ахаб, ни за саморефлективно одстрањивање које се види код Исмаила. Прецизније, ови типови личности јављају се само на тренутак и, пре но што се освестимо, одлазе у „проблематичну разорност мрака“ (121). Заиста, у лику Глентона могу се видети алузије на Ахаба: „Одавно се одрекао сваког вагања последица и уверења да је људска судбина датост, а ипак се усудио да у себи обухвати све што ће он икад бити на свету и све што ће свет икад њему бити, и као да је његова повеља уклесана у самом пракамену, сматрао се покретачком силом, то је и казао“ (271). Глентон одлучује да се сједини са својом судбином, без моралистичког играказа који се обично јавља у таквим случајевима, он захтева апсурдну егзистенцијалну отменост трагичног јунака. Ипак, огромна је разлика између онога што се може описати као Глентонов стоицизам и Ахабов дуалистички пркос. Глентон заступа сопствени случај идентификујући се са судбином као целином, укључујући то што ће га уништити. Са друге стране, Ахабова воља наставља да га поставља насупрот света, чак и у смрти, када је тај свет претвара у ништавило. Глентон, за разлику од Ахаба, потврђује судијину тврдњу да је „рат напослетку принуда јединства постојања“ (278). Његова агресија и егоизам напослетку нису ништа друго до начин да принесе себе као жртву таквом јединству. А његова једина накнада од таквог жртвовања јесте несигурна могућност да прогласи свој пораз као врхунску победу. Судија нема поштовања за такву утеху: „На позорници има места за једну и само једну звер. Свим осталима је суђена ноћ која траје довека и нема име. Један по један, сићи ће у таму испред сценских лампи“ (367). Представа ће се ускоро завршити, а ми се заваравамо што мислимо да из ње можемо да извучемо неки добитак у виду катарзе или искупљења. Глентонова херојска одлучност не чини његову смрт узвишеном, нити је води у домен трагичног препознавања или трансфигурације: „Само ти удри, црвени црњо, мајку ли ти јебем, рече, а старац подиже секиру и располути главу Џона Џоела Глентона до грклана“ (305).

Са супротне стране Глентоновог трагичног херојства налазе се одлике Исмаила код дечака. Он лута од једног до другог места, никада не преузимајући иницијативу, заобилазећи сусрете са смрћу и опрезно одбијајући судијино непрестано завођење. Дечак се држи далеко и од судбине и од делања. Он свету нуди само пасивни отпор, нечујно, упорно одбијање свих завршетака и свих мелодрама. Чак и када је добар према својим пријатељима, и када невољно учествује у најнасилнијим и варварским

поступцима, он као да показује уздржаност посматрача. Његов можда најкарактеристичнији тренутак наступа док посматра, високо у планини, „судар војски, удаљених и нечујних, у равници испод себе“ (237). Дечакова скептична резервисаност може се поредити с Исмаиловом, иако она код једног настаје из потпуног мањка саморефлексије, а код другог из озлојеђене самосвести. Јер никада не видимо како изгледа његов унутрашњи живот. Осим онога што показује упорношћу да се посвети нечему, изгледа као да уопште не поседује унутрашњи живот. Мислим да овај необични мањак осећања, а не нека друга, одређенија особина, узрокује дечакову задршку у одређеним тренуцима: као када не убија Шелбија или, касније, када игнорише Тобинов савет да се припреми да први нападне судију. А ова празнина такође претвара дечака у предмет жудње других јунака књиге. Они жуде за њим управо до границе његовог немара. Овде мислим на необичне сцене сексуалних насртаја старог пустињака на њега или пак на судијино узнемирујуће интересовање за њега: „Судија га је гледао. Да ли си одувек сматрао, упитао је, да те неће препознати ако не говориш“ (362). Заправо, судија и истиче његову немост и мањак реаговања: „Оно осећање у грудима које призива дечје сећање на усамљеност, као кад сви други оду, а остаје једино игра са својим јединим учесником. Усамљеничка игра, без противника“ (364). Управо ова равнодушност иритира судијину вољу и он стога жели да је потчини и присвоји: ту усамљеност заводљивог дечака он жели да крсти и да је (поново) роди, као што то чини, у паралелној причи, за једног малоумника. Судија кори дечаково одбијање трагичног знања једнако снажно као и што куди узалудност Глентонове потраге за тим знањем:

Ставио си властито њовластиче испред суда историје, испутио си из формације чији си био заклет члан, задрвао си све њене њодухваите. Слушај ме, човече. У пустињи сам говорио за тебе, и само за тебе, а ти си решио да будеш њлув. Ако раш није свеиња, човек није ништа до њлинена лакрдија. (339)

Остављени смо у ситуацији у којој је немогуће победити: дечакова измичућа равнодушност означава одлагање, али не и изузетак из учешћа у свеобухватној игри рата. Он може да одбије њено причешће, али не и њену тврдњу да је рат „најистинитији облик прорицања“ (278). Јер оно што „зближава људе, казао је, није дељење хлеба него дељење непријатеља. [...] Наше непријатељство обликовало се и чекало још пре но што смо се ти и ја икад срели“ (339–340). Нема одступања, нема одвајања. Дечак не може да одбије судијин одабир, исто као што не може да га оправда. Ова верзија Исмаила неће постати слободна, нити ће преживети бродолом.

Глентон и дечак можда и представљају два супротна краја дијалектичког поља, али у питању је дијалектика која се не помера, која не напредује. Сви ови ставови о јунаштву или избегавању враћају нас до споја пејзажа и смрти, оног препреденог и церекавог трговца који је „спреман да прати сваки поход или да ишчачка људе из њихових јазбина у оним усијаним областима куда су отишли да се сакрију од Бога“ (52). Не можемо да побегнемо у пустињи или да се сакријемо, јер је пространство пустиње већ одредило нашу судбину. „Ко би реко да се овде може остат и без земље, јелда?“ (316), жали се Тодвајн. Смрт се шуња овим огромним просторствима простора

и времена, неизбежна и неочекивана као тајанствена муња која се јавља у тами и повремено пролети романом. У *Крвавом меридијану* нема вишка потенцијала: све је окрутно, величанствено конкретно. Не постоји трансценденција, нити могућност да се одмакнемо од Бивства. Не постоји став по ком ће се субјективност вратити на почетак, на тај начин потврђујући и чувајући саму себе или бар да ублажи шок многобројних погубних сусрета који означавају своје везе у свету. Како нас судија упозорава:

Свако ко би унапред открио своју судбину и ситоја одабрао неки суйрошан љравац само би дошао до њошћуно исшој краја у исшо љредодређено време, јер је судбина свакој човека велика љошћу свешћа у коме он живи и у себи садржи све суйрошности. (365)

Ова „трећа судбина“, која надраста и вољу и судбину, представља иманентну функцију самог пејзажа, што такође значи да је она у функцији писања. Макартијев узвишен стил прозе подсећа на Фокнера, Мелвила и Библију краља Џејмса. И он је, по свим критеријумима, једнако велик као сваки од тих писаца. Али мислим да је још важније то што језик *Крвавој меридијана* милује окрутни пустињски пејзаж, љупко клизи преко његове површине. Он није примарно миметички као у традиционалном типу романа, али није ни усмерен ка мисаоном или ка самом себи, као што је случај са каноном модернистичких текстова. Напротив, он је ван самог себе, у интимном контакту са светом у снажно непредстављајућем маниру. Макартијево писање је толико повезано с површином земље и дубинама космоса да се не може одвојити од њих. „Књиге лажу“, каже судија, говорећи о причама о спасењу из Светог писма, али праве, материјалне речи Бога – који „говори кроз камење и дрвеће, кроз кости створова“ – оне не лажу (133). Текст *Крвавој меридијана* ствара иманентни, материјални језик, језик записан у камењу и на небу, у физичком телу света:

У неутралној суровости шпој шћерена, свим љојавама завешћана је чудна изједначеност, нишћиа, ни љаук ни камен ни влашћ шћраве, није мојло љоложишћ љраво на љредности. Сама јасноћа шћих одредаба лажно је љредсћавила њихову љрисности, јер око заснива целину на неком својсћиву или делу, а овде нишћиа није било блисћавије ни од чеја друој, нишћиа засењеније, и у ошћичкој демократији шћаквих крајолика свако љовлашћење је љлод хира, а човеку и сћени љодарује се неочекивана сродности. (276)

У одломку као што је овај, језик оставља исти утисак као и светло. Минуциозни детаљи и недокучиве особине описују се с таквом прецизношћу да одбацују предрасуде антропоцентричних виђења. Око више није линија вида. Уместо тога, дата нам је перцепција која као да је ван људске. Ово није поглед на свет, нити поглед који *нагљега* предмете, већ иманентна перспектива која *јесће* свет, првобитна видљивост, емитовање светлости која нема везе с поступцима нашег погледа јер је увек пасивно присутна у свим предметима које гледамо или не гледамо. Макартијев наратив прати дечаков пут и, донекле, пут Глентонових људи, али никада не преноси њихов угао гледања. Ова проза не функционише на симболичком или херменеутичком плану, већ као *ерошћика љросћора* која се креће између нулте тачке „апсолутне пустиње“ и конкретне појаве воде, блата, песка, неба и планина. Она скаче између конкретног и апстрактног,

често и у оквиру само једне реченице. Посматра фракталну симетрију скале унутар које се креће и описује без хијерархијских разлика, користећи увек исту сложеност израза, најдетаљније и најопштије феномене. А закључци ове прозе не могу се приписати ниједном конкретном средишту израза, присуству аутора, наративном гласу, нити свести једног јунака, било ког. Постоји само непрестано флуидно кретање, ток речи, слика и опипљивости, неосетљив на наше уобичајено раздвајање субјективног и објективног, буквалног и пренесеног, емпиријског описа и спекулативне рефлексije. Ова књига је написана „[к]ао да се у самом талогу света ипак садржао и неки остатак свести. Као да је пролазак тих јахача био тако темељно ужасан да га је осетило чак и крајње мливо стварности“ (275–276).

Стога *Крвави меридијан* одбија да прихвати било какав јаз или супротност између речи и ствари. Он инсистира на томе да у стварности не могу постојати пукотине или прекиди континуитета. Али ако је то истина, онда не може постојати ни засебни ред значења и не смеју се ни појавити питања о адекватности или неадекватности језика да нешто опише. Говорећи о „приказима и стварима“, судија каже: „Оно што ће бити не одступа ни за јоту од књиге у којој је записано. Како би могло? Била би то лажна књига, а лажна књига уопште није књига“ (158). Ово не значи (што филозофи одбацују у Платоновом спису *Софист*) да је немогуће лагати или говорити о нечему што не постоји – премда, макар колико могу да тврдим, све што судија говори у књизи је на неки начин тачно, чак и кад прагматични ефекат његових иронијских и саркастичних инсинуација заваравља његове слушаоце. Ранија тврдња не значи ни то да роман судбински одређује шта ће се десити или, са друге стране, да верно преноси след догађаја. Насупрот томе, инсистира се на идеји да, у маниру Спинозе, поредак речи и слика верно прати поредак радње и догађаја. Судија потврђује онтолошки паралелизам ствари и њихових представа, „постојања“ и „суочености“: „Био у мојој књизи или не, сваки човек обитава у сваком другом, а овај заузврат, и тако даље, у бескрајној сложености постојања и суочености с крајњим рубом света“ (159). Језик је, као и површина пустиње, простор који обухвата све, али у којем сложена спрега хетерогених сила убиствено води ка нежељеним сусретима и смртоносним сукобима. Речи и слике су суштински опасне. Оне учествују, као и тела, у рату који је „врхунска игра“, проба „човекове воље, воље другог човека унутар те шире воље која је, будући да их обавезује, приморана да изабере“ (278). Мимезис није имитација стварног већ агресивна и провокативна потрага за стварним. Судија се присећа да је „једном цртао портрет старог Хуеко Индијанца и несвесно приковао човека за приказ. Наиме, овај није могао да спава страхујући да ће га се непријатељ дочепати и обрисати га“ (159). Стварање слика и речи није миран процес присећања и обнављања већ су то непрекидни покрети гомилања који такође подразумевају суровост тријаже или одабира. Судија пресликава свет опсесивно записујући све што види у своје књижице. То симулирање различитих предмета му дозвољава да одбаци или чак уништи њихове првобитне верзије, да их „избрише из људског памћења“ (158). Он се жали: „Шта год на овом свету постоји без мог знања, постоји без мог пристанка“ (221). Али што више он црта или записује и тако пребацује у сферу познатог, то више ствари постају подложне не људском деловању и пресуди већ рату, „чији је улог истовремено и игра и власт и оправдање“

(278). Писање *Крвавој меридијана* представља катастрофални чин сведочења, прихватања стварног скицирајући га у крви. Претходни Макартијев роман, *Сайри* (1979), завршава се упозорењем да се побегне од окултног ловца и његових паса, балавих и дивљих и „очију распомамљених од похоте за душама овога света“.² *Крвави меридијан* игнорише ово упозорење, а уместо тога призива присуство тих паса, прати их најближе што може. Јер Макартију је писање, као и судији, неизбежно чин рата: искорењавајућа, пророчка потврда, мешавина и спровођење опасних сила, и стварање активне контрамеморије.

Писање је, попут рата, церемонијални и жртвени чин, а *Крвави меридијан* је роман написан крвљу, окупан крвљу. Ипак, упркос свеколикој луцидности пред лицем страве, ово није књига која поставља висок степен самосвести. А упркос свом бесном осећају фаталности, њена радња не досеже климакс и катарзу. *Крвави меридијан* поставља читаоца у позицији некога ко се „потпуно предао крви рата, ко је био на дну јаме, видео ужас око себе и најзад схватио да га све то дира у најдубљи кутак срца“ (366–367). Но, у овој спознаји нема прочишћења или спаса, нема лековитог ослобађања од страха и сажалења. Уместо тога, затрпавају нас емоције за које нема одушка, па и ми постајемо део окултног спектакла. Ми приносимо жртву – убијамо „крупног медведа“ (364) или мноштво људи – не да бисмо одобровољили стране богове или избегли несрећу издалека већ да бисмо потврдили сопствено слагање са силама које нас ломе и разарају. „Није ли крв ублажавајући састојак малтера који везује?“ (364). Најстрашнија ствар у вези са *Крвавим меридијаном* јесте чињеница да је то пре књига еуфорије и узбуђења него књига трагичног изопштења, мрака и депресије. Пулс нам убрзава док „појмови правичности и честитости и моралног права постају ништавни и неоправдани“ (279), укључени у стање рата. Када почнемо да плешемо, када нас игра увуче, нема назад.

Судија категорички изјављује да обред „укључује проливање крви. Обреди који не испуњавају тај захтев пуки су лажни обреди“ (364). Сва пустошења која описује *Крвави меридијан* одигравају се у обредном простору и времену, у спољашњости која помаже друштвеној вези да ојача и истакне се: „Ту, с ону страну човекове промишљености, сви су савези били крхки“ (122). Глентон и његови људи постоје само да би нарушили уређене процедуре производње, чувања и трговине. Они „нису имали једнако вредну робу, а склоност ка трампи била им је страна“ (138). Они пустоше исто оно уређење од ког се паразитски хране. Сви њихови поступци потпадају у домен онога што Жорж Батај назива „непроизводним трошком“: расипништво, игра, бацање, немар, испразност и немотивисано насиље. Кријући се иза маске дарвинистичке борбе за преживљавањем, хобсовског рата против свих или чак жудње за богатством, моћи и угледом, они раскошно и произвољно, на сваком кораку, траће сопствене животе, као и, наравно, животе многих других. Они не поседују дух озбиљности или подухвата већ несвесно хрле ка сопственој пропасти пре него напретку. Сви ти људи – не само дечак – деценисти су у својој несвести или равнодушности према појмовима мотивације и последица. Како каже судија, људи су „рођени за игре. Ни за шта друго. Свако дете зна да је

² Макарти, Кормак. (2019). *Сайри*. (Игор Цвијановић, прев.). Београд: Контраст издаваштво, 549. (Прим. прев.)

игра племенитија од рада. Зна и да вредност или ваљаност игре није својствена самој игри, већ да потиче од вредности стављене на коцку [и] свака игра тежи стању рата“ (278). Глентон и његови људи предају се игри рата свим срцем, учествујући без брига о чувању сопствених интереса. Њихов мањак свести одличан је контрапункт судијиној екстремној луцидности када се говори о тачки у којој „уложене вредности прождиру игру, играча, све“ (278). Сукоби и испитивање воље у којима судија ужива морају да се окончају, али не победом једне особе већ у жртвеном чину свакога и свачега. А то је, најзад, наша најдубља, најтајнија и најужаснија жеља.

Крвави меридијан спроводи насилан жртвени обред према самом себи, а на њему се наша цивилизација и темељи. Тачније, роман трауматично понавља овај обред јер темељи никада нису заувек постављени на једном месту. Увек је неопходно још крви да би се пакт запечатил и обновио. Амерички сан испуњене судбине мора се понављати изнова и изнова, роварећи по нехајној земљи док леминзи који живе на њој чине колективно самоубиство утапајући се у мору. Наш ужасни напредак „мање делује као потрага за неком сталношћу, а више као провера начела“ (371), опсесивно понављање без напретка, јер ми градимо само да бисмо порушили. Од овог обреда не можемо да утекнемо, нити можемо да избегнемо тачку у којој смо приморани да претпоставимо судбину коју смо наменили другима стављајући сопствене животе на коцку. Али не постоји моћ или знање које добијамо учествујући у том обреду, нити ћемо открити врховне тајне пре других који учествују у њему. Узалуд приносимо жртву, жртвујемо се ни због чега. Не постоји ништа мистериозно, преображавајуће или чак изненађујуће у вези с обредом: „Даљи ток вечери неће деловати чудно ни необично, чак ни онима који доводе у питање исправност тако уређених догађаја. [...] Не говоримо у мистеријама“ (364). Сви завршавамо као дечак, оскрнављени и удављени у нужнику, али како се усуђујемо да овоме придајемо јединствено значење? Јер никоме од нас нису дата обележја јединствености, никакво изузеће, већ само непрестано обнављајућа иманенција плеса, отелотворена у гротескној пируети судије, који је „огроман и бео и бездлак, као џиновско одојче [које никад] не спава“ и које каже „да никад неће умрети“ (370). У лаким и окретним стопалима овог непрестано насмешеног детета налик Заратустри можда можемо да видимо узрок шокантне *ведрине* ове књиге. *Крвави меридијан* је сав у насиљу и крви, умирању и уништењу. Али чак и тама и смрт имају своју одговарајућу виталност. На то нас подсећа други од три епиграфа који отварају роман, а који је написао Јакоб Беме: „Не треба помислити да је живот таме огрезао у јад и изгубљен као у тузи. Туге нема. Туга, наиме, нестаје у смрти, а смрт и умирање сам су живот таме.“

(С енгелској превео **Драјан Бабић**)