



PUSTINJSKI PANDEMONIJUM: POKALIPTIČNI „WESTERN“ KORMAKA MAKARTIJA U KRVAVOM MERIDIJANU

*Kakvo se to korenje prima, kakve grane rastu
Iz ovog kamenog smeća? Sine čovekov,
Ne možeš ni da kažeš, ni da naslutiš, jer znaš samo
Gomilu slomljenih slika u koju bije sunce,
A mrtvo drvo ne daje zaklona, ni cvrčak olakšanja,
Ni suhu kamen traga vode. Samo
Ima hlada ispod ove crvene stene,
(Dođi u senku ove crvene stene),
I ja ću ti pokazati nešto što nije
Ni tvoja senka što za ujutru vuče iza tebe,
Ni tvoja senka što ti uveče ustaje u susret,
Pokazaću ti strah u pregršti prašine.*

T. S. Eliot, „Pusta zemlja“¹

Svi romani Kormaka Makartija nepogrešivo, ali indikativno dolaze iz određenog dela SAD. Pejzaž i prirodno okruženje neodvojiv su deo njihovog diskursa. Njegova prva četiri romana odvijaju se na jugu, u pejzažu Tenesija koji je Makarti poznao iz ličnog iskustva pošto je odrastao u gradu Noksvilu u toj državi. Kritičari su često isticali njegovu naklonjenost južnjačkoj tradiciji gotike i groteske koja je primetna kod Vilijama Foknera i Flaneri O'Konora. Ipak, Foknerova gotika je bleđa spram Makartijeve. Kao što Mark Rojdon Vinčel ističe povodom romana *Dete božje*, „nekrofilija je poenta (ne bih da kažem i klimaks) priče, a nakon toga se ništa dalje ne mora i ne može reći. Makarti to vidi kao srž narativa, dok njene implikacije pojačava sve šokantnijim detaljima“ (301). Iako nije pogrešno staviti Makartija rame uz rame sa Foknerom i njegovom južnjačkom groteskom, ovo poređenje treba blago doraditi. Uprkos upotrebi lokalnih odlika i detaljima kojima slika pejzaž, Makarti u svojim južnjačkim romanima nije prvenstveno usmeren na lokalno i konkretno. Još važnije je to što južnjačka tradicija pruža književni kontekst transgresivnom stvaralaštvu – to jest, pisanju koje pokušava da ide van tačke u kojoj se „ništa dalje ne mora i ne može reći“ i koje tako preispituje sopstvene granice, kao i granice čitalaca. A kako je već nagovešteno, Makartijeva transgresija umnogome nadmašuje onu „klasičnih“ južnjačkih pisaca.

¹ Navedeno prema: Eliot, T. S. (1998). *Pesme*. (Jovan Hristić, prev.). Beograd: Srpska književna zadruga, 53–54. (Prim. prev.)

Makartijev peti roman, *Krvavi meridijan*, predstavlja geografski odmak od ranijeg izraza i prvi je od četiri romana koji su smešteni na granicu jugozapada Amerike. Uprkos promeni prostora, usmerenje na transgresivne sile bića, naročito na krajnosti tame i nasilja, u srži je njegovog stvaralaštva u *Krvavom meridijanu*. Kao što Tom Pilkington šaljivo ističe, „[č] itaocu će se oprostiti ako bude zaključio da je Makartijevo novo delo napisalo vanbračno dete Zejna Greja i Flaneri O’Konor – a da je Markiz de Sad bio lekar koji ga je porodilo“ (312). Makarti izvrsno opisuje predeo i lokalni karakter, bilo da se radi o neplodnim pustinjama jugozapada ili bogatim šumama jugoistoka. Istovremeno, u svim njegovim romanima uviđa se fasciniranost fenomenima koji smenjuju bilo koji konkretni predeo, istorijski period ili žanr i izgleda da je to, a ne ono lokalno u njegovom radu, privuklo mali broj čitalaca koji su posvećeni i neprestano postaju brojniji, ali i odbilo njegove najoštrije kritičare.

Moje čitanje Makartijevog *Krvavog meridijana*, njegovog prvog „vestern romana“, istražuje karakteristični suživot lokalnog i određenog, sa jedne strane, te univerzalnog i transcendentnog, sa druge. Pisanje romana koji pripada žanru koji je toliko stilizovan kao što je vestern podrazumeva da se odnosimo prema već utvrđenim granicama i ostanemo unutar njih. Slično tome, pisanje istorijskog romana zahteva da posvetimo pažnju određenom istorijskom kontekstu, najviše onom kontekstu koji i jeste tema teksta. Kod Makartija su pitanja žanra i istoričnosti kompleksnija, pa se mi onda bavimo istorijskim romanom u čijem se središtu nalazi naizgled neistorijsko posmatranje vremena i istorije. Čini se da se *Krvavi meridijan* više bavi onim što se nalazi van granica od onoga što je unutar njih. I zaista, roman ima nameru da preispita svaki pojam granice i doseže tišinu van jezika. Ova nametnuta briga za liminalnost je takođe naznačena u punom naslovu romana, *Krvavi meridijan ili Večernje crvenilo na zapadu*, koji obitava i na horizontu i iza njega.

Makarti nije slučajno odabrao prostor američkog zapada i žanr vesterna za svoj peti roman. U jednom od malobrojnih intervjuja koje je dao, on ističe da ga je „oduvek interesovao Jugozapad. Ne postoji nijedno mesto na svetu na koje možete da odete a da tamo već nisu čuli za kauboje, Indijance i mit o Zapadu“ (Pilkington, 312). Taj mitski Zapad zabeležen je u mnogobrojnim vesternima, i filmskim i književnim, a *Krvavi meridijan* nedvosmisleno dokazuje da Makarti dobro poznaje žanr vesterna, kao i prostor Zapada. Ipak, kada se poredi s opisom ideologije Zapada i vesterna u knjizi *Zapadno od svega: unutrašnji život vesterna* (*West of Everything: The Inner Life of Westerns*) Džejn Tompkins, *Krvavi meridijan* priziva duh različitog umesto istog:

Taj Zapad funkcioniše na nivou simbola slobode i prilike za pokoravanjem. Izgleda kao da on nudi beg od uslova života u modernom industrijskom društvu: od mehaničkog postojanja, ekonomske propasti, društvenih poteškoća, nesrećnih ljubavnih veza i političke nepravde. Želja za promenom takođe ističe i moćnu potrebu za preobražajem sopstva. Svetlo u pustinji i prostor pustinje, zvuk kože na sedlu i sunce koje peče, energija i snaga konja: te stvari obećavaju promenu u nešto što je čistije i autentičnije, dublje, stvarnije. (4)

Krvavi meridijan je u dodiru s onim što Džejn Tompkins opisuje ovde. Fraze kao što su „pokoravanje“, „beg od društvenih poteškoća“ i „želja za promenom“ javljaju se u *Krvavom*

meridijanu, ali u Makartijevoj prozi je upadljivo odsustvo pozitivnog konteksta koji opisuje te fraze. Snažna veza *Krvavog meridijana* sa vesternom je očigledna, ali priroda te veze nije. Ostaje pitanje da li se *Krvavi meridijan* posmatra kao revizionistički vestern, kao što za sebe tvrdi većina savremenih vesterna sa književnim aspiracijama, ili se pak radi o antivesternu.

Protagonista romana, mali, otelotvoruje koncept „čoveka bez imena“, kao što su to kroz istoriju Zapada činili i mnogi drugi dečaci, mladi plaćenici s one strane zakona. Priča od početka do kraja opisuje njegov put na Zapad, a zaplet *Krvavog meridijana*, u meri u kojoj postoji zaplet, preslikava ekspanziju na Zapad – „[p]rostorni pomak zaista jeste centralna slika teksta“ (Pughe, 380). Međutim, u Makartijevom romanu se potpuno podriiva koncept prodora na Zapad kao herojskog podviga sa dubljom svrhom pošto „napredak“ malog deluje krajnje nasumično, kao neprekidno lutanje ka Zapadu koje sve vreme prekidaju erupcije bezumnog nasilja. Nekada to nasilje pokreću trivijalne epizode, a nekada ga očigledno ne pokreće ništa. Ono nikada nije herojskog karaktera, niti se može bilo kako opravdati. Jedini pokretački motiv jeste lov na skalpove Apača – ovo je istorijski autentičan element koji ističe kapitalističku motivaciju za put na Zapad na groteskan način.

Nasilje i obnavljanje putem nasilja česte su odlike vesterna i mita o Zapadu, a korica mog „Vintidžovog“ izdanja *Krvavog meridijana* hrabro ističe da se radi o „klasiku američkog romana o obnavljanju putem nasilja“. Međutim, upravo je pitanje obnavljanja problematično u Makartijevoj knjizi jer teško se može poverovati da bilo šta može da postoji nakon nasilne priče *Krvavog meridijana*. Ipak, ne postoji jasna, čak ni prikrivena kritika nasilja koje je prikazano u ovom romanu. Utisak koji ostaje nakon čitanja jeste osećanje ambisa, ništavila.

Narativ *Krvavog meridijana* udaljava se od obrazaca i konvencija vesterna time što se usredsređuje na elemente žanra. Preterivanje je, na mnogo načina, najupečatljivije sredstvo romana. Situacije i ideje se izvode do krajnjih granica, do tačke kada deluju fantastično ili potpuno van okvira. Primer toga je prikaz napetosti između divljine i civilizacije. Pogranična linija je obično predstavljala geografsku i metaforičnu liniju koja označava granicu između divljine i civilizacije, ali i pokreće proces akulturacije. Teza Frederika Džeksona Tarnera o mestu pogranične linije u istoriji Amerike zasnovana je na privremenom pretvaranju civilizovanog čoveka u biće koje je više u dodiru sa divljinom, odnosno pretvaranje u manje civilizovanu osobu. U vesternima tenzija između civilizacije i divljine igra važnu ulogu, ali obično je jasno da, kako primećuje Ričard Slotkin, „iako smo bili ljudi ‘divljine’, *nismo* bili divljaci“ (11). Junak sa pogranične linije morao je u svojoj srži da zadrži osnovnu pristojnost, ali i da ima dovoljno visok nivo refleksije da prekorači jaz između civilizacije i divljine: „Kao ‘čovek koji poznaje Indijance’, junak sa pogranične linije nalazi se između suprotstavljenih svetova divljaštva i civilizacije, nastupajući nekada kao posrednik ili prevodilac između rasa ili kultura, ali najčešće kao najefikasnije sredstvo civilizacije u borbi protiv divljaštva“ (Slotkin, 16). U *Krvavom meridijanu*, ulogu junaka sa pogranične linije na više nivoa igra sudija. On je čovek koji poznaje Indijance i koji zna kako da preživi u divljini. Međutim, sudija ne nudi utehu, niti uverenje da neko u susretu sa divljinom neće zaista postati divljak. On ne nudi utehu da čovek pre susreta sa divljinom nije već bio divlji i zao. Scena u kojoj

se vraća iz pustinje nakon što je nekoliko dana preživio u sušnoj divljini bez ikakvih alata za preživljavanje, zbilja je groteskna:

Najčudnije je što je nosio i suncobran, napravljen od trulih parčadi kože razapetih preko okvira od rebra i uvezanih kanapom. Drška je bila od prednje noge nekog bića, a sudija je bio obučen maltene u konfete, toliko je morao da iscepa odeću kako bi mu figura u nju stala. S tim morbidnim suncobranom i idiotom u kožnoj ogrlici koji je cimao povodac, ličio je na nekog degenerisanog preduzetnika koji beži s isceliteljskog vašara i od besa građanstva koje ga je opustošilo. (329)²

Sudija u ovom odlomku liči na jednu nemoguću reinkarnaciju samog Đavola i Robinzona Krusoa. Ako je ovo akulturacija, onda je to akulturacija koja je pošla po zlu. Možemo da se pitamo da li prisustvo sudije utiče na to da divljina postane mesto divljaštva ili je situacija obrnuta. Ova slika je transgresivna i stoga čudna – ipak, ona na neobičan način podseća na ideju Džejn Tompkins koja kaže da „u vesternima ljudi imitiraju zemlju; pokušavaju da što je više moguće liče na prirodu. Sve se savršeno uklapa u pustinju“ (72).

Krvavi meridijan otkriva paradigme vesterna, ali ih predstavlja na neuobičajen način. To nas vraća na pitanje da li bi ovaj roman trebalo opisivati kao revizionistički vestern ili pak kao antivestern. Vestern se, kao žanr, bilo da se radi o književnosti ili filmu, obrazuje oko niza binarnih opozicija kao što su, između ostalih, Zapad–Istok, divljina–civilizacija, muško–žensko. Revizionistički vestern obično podriva te odnose, tako da ono što je prvobitno odbačeno ili opisano kao „drugo“, na osnovu čega se i formira pogranično sopstvo, u novoj verziji postaje primarno. Feministička prerada će dati prednost nekada zapostavljenom ženskom sopstvu, a indijanska prerada će tako dati prednost nekada zapostavljenim Indijancima. Ova strategija se nikako ne može pripisati *Krvavom meridijanu* jer roman se ne pretvara da govori u ime drugih. U njemu nema pozitivnih junakinja, a žena koja odgaja, što je jedan od najčešćih tipskih karakteristika vesterna, izbrisana je već na početku knjige: „Majka, mrtva već četrnaest godina, u svojoj je utrobi gajila stvora koji će joj doći glave. Otac nikad ne izgovara njeno ime, mali ga ne zna. Na ovom svetu ima sestru koju više nikad neće videti“ (7). Žene u *Krvavom meridijanu*, najčešće prostitutke, previše su udaljene da bi se uopšte smatrale junakinjama. Isto tako ne upoznajemo ni pojedinačne ili dopadljive Indijance. Ili su previše udaljeni, kao figure koje padaju sa konja, ili su jednako nesimpatični i nasilni kao i drugi junaci romana. Umesto da podriva te ustaljene binarne opozicije, Makarti razara sistem suprotnosti posvećujući pažnju samo jednoj strani. Ne može postojati napetost između muškog i ženskog ako žensko ne postoji. Ne može postojati napetost između divljine i civilizacije ako civilizacija ne postoji. Te praznine u tekstu prisutne su kao nešto za čim čitaoci žude i što očekuju. Stoga, Makarti uvećava prisustvo uobičajeno dominantne strane binarne opozicije i tako tera mit o američkom zapadu do najužasnije tačke.

² Svi citati iz romana *Krvavi meridijan*, kao i brojevi stranica na kojima se nalaze, preuzeti su iz izdanja Makarti, Kormak. (2016). *Krvavi meridijan ili Večernje crvenilo na zapadu*. (Goran Kapetanović, prev.). Beograd: Dereta, 2016. (Prim. prev.)

Pošto roman zaista ne nudi nikakav revizionizam, odnosno nikakvu alternativnu predstavu, i pošto stavlja paradigmu vesterna u jedan neočekivani prostor, jednostavno bi bilo zaključiti da je *Krvavi meridijan* bliži antivesternu nego revizionističkom vesternu – i to antivesternu koji je iskreno fasciniran vesternom. Makartijev roman se nameće kao dubinski nemoralan ili čak amoralan i uopšte ne sadrži čistu savest modernih revizionističkih projekata. Važan nusprodukt revizionističkog vesterna, kao što je film *Ples sa vukovima* Kevina Kostnera, jeste revizionističko iskupljenje sopstva, kao i revizionizam onoga ko je sa druge strane. Taj film baca pozitivno svetlo na revizionistu, u ovom slučaju belog muškarca iz vesterna, upravo zato što to pokazuje (samo)sagledavanje koje je neophodno da bi se ispravila nepravedna perspektiva istorije. On takođe pruža pozitivan prazan prostor u kom publika može da učestvuje u ispisivanju koje „leči“ rane iz prošlosti. *Krvavi meridijan* ne nudi čitaocima takvu utehu u iskupljenju. Ne možemo da se osećamo bolje kao ljudska bića zato što smo svedočili patnji žrtvi i patili s njima. Umesto toga, čitanje predstavlja „potresno moralno iskustvo“ (Pughe, 372), toliko da pokreće etička pitanja povodom samog čina čitanja. Ako prihvatamo ovaj tekst, da li učestvujemo u nemoralnom činu – da li se naš čin čitanja može shvatiti kao saučesništvo?

Kritičari su isticali estetsko uživanje koje proističe iz čitanja čak i najkrvavijih scena, što čini i Stiven Šaviro: „*Krvavi meridijan* peva odu nasilju, a njegov divni jezik slavi krvoproliće u svekolikoj raskoši i sjaju“ (143). Mizanscen čarki u pustinji istovremeno je i detaljan i rečit. Stravično moralno iskustvo čitanja *Krvavog meridijana* delom proizilazi iz činjenice da ne možemo da, uprkos svoj toj krvi, poreknemo osećanje određenog nevoljnog zadovoljstva. Vizuelno uživanje koje Makartijev diskurs jasno nudi liči na utisak metavesterna Serđa Leonea. Njegova naklonost prema kolebanju između statičnih kadrova i izuzetno krupnog plana, kao i prema visoko postavljenoj kameri koja prelazi preko bezobličnog prašnjavog prostora, ogleda se i u Makartijevom stilu. Sablasna muzika koju komponuje Enio Morikone verovatno se ne bi činila van konteksta u *Krvavom meridijanu*.

Užitak koji dolazi iz predstave nasilja odbio je mnoge Makartijeve čitaoce i može se koristiti kao etički argument protiv knjige. Pošto ona ne zauzima stav prema nasilju koje predstavlja i čitaocima ne nudi nikakva didaktična uputstva podložna je tome da se obeleži kao *neetička*. Rekla bih da Makartijevi romani, namerno ili ne, postaju primeri zaključka koji Adorno nudi u eseju „Posvećenost“: „Takozvana umetnička predstava ogoljenog fizičkog bola onih koji su pretučeni kundacima uključuje mogućnost, ma koliko mala ona bila, da se iz toga može iscediti užitak. Moral koji zabranjuje umetnosti da to zaboravi na tren gubi se u ambisu svoje suprotnosti“ (88). *Krvavi meridijan* odbacuje bilo kakvu obimnu retoriku koja sakriva uživanje u narativu koje smo podložni da osećamo dok čitamo tekst. On ne pruža prostor u kom mi, kao čitaoci koji su povezani sa tekstem, možemo da osudimo zlodela istorije. Usamljenost čitalaca koji se suočavaju sa tekstem i sopstvenim reakcijama na njega jedan je od najtežih aspekata čitanja *Krvavog meridijana*. Efekat koji Adorno definiše kao iskreno posvećeno umetničko delo jeste delo koje čini da „zvanična posvećena umetnička dela izgledaju kao dečja igra – bude nemir o kojem egzistencijalizam može

samo da govori“ (90) – i to se nameće kao suptilan opis upečatljivosti Makartijevog stila. Govoreći o *Krvavom meridijanu* kao istorijskom romanu, Robert L. Džeret ističe sličan stav:

Nasilje u romanu je zaista „istorijsko“ u najpotpunijem smislu te reči; ono je upotrebljeno da bi se prikazale dinamične etničke, rasne i društvene tenzije ovog perioda istorije Zapada. [...] Ovo ne znači da ne uživamo u tom nasilju, jer njegovo jezičko „tumačenje“ nije ni nedopadljivo, niti neestetično. Ovo veoma estetično uživanje može da navede čitaoca na grizu savesti zbog ličnog estetskog konzumiranja pripovedanog nasilja. A ta pogrešna svest o učešću bi mogla i biti Makartijeva poeta. Upravo bi razilaženje između njegovog poetičnog stila i „surovosti“ nasilja koje njegov jezik predstavlja, i u ovom odlomku i inače, moglo da nas navede da se zapitamo nad junacima koji upravljaju tim nasiljem, nad njihovim motivima, kao i društvenim i istorijskim tenzijama koje predstavljaju. Da li će to što ćemo skloniti pogled od nasilnih činova naše nacionalne istorije odbaciti te činove ili će razrešiti sadašnjost od tereta prošlosti? (90)

Krvavi meridijan rekreira iskustvo nasilja koristeći tačan opis praznine vrednosnog stava. Makartijev stil se katkad nastavlja na stil ranog Hemingveja, onog Hemingveja iz zbirke *U naše vreme (In Our Time)*, s tim što je Makartijev stilistički put ka rekreiranju iskustva nasilja bogatiji od Hemingvejevog. Čitaoc *Krvavog meridijana* uznemirava to što roman ne zauzima nikakav stav, čak ni na kraju. Štaviše, on kao da podržava mizantropsku brutalnost jer jedini preživeli koji je uspeo u životu jeste sudija, najzlobniji junak od svih.

Džeret ostavlja otvorenu mogućnost za iskupljujuće efekte Makartijeve knjige kada kaže da bi oni „trebalo da nas navedu da preispitamo junake koji čine nasilje [...] kao i društvene i istorijske tenzije koje oni predstavljaju“. U kontekstu *Krvavog meridijana*, deluje nedovoljno istaći da mi možemo da „preispitamo junake“. Naš prvi susret sa većinom tih likova, kao što je sudija, susret je s pakošću i zlom, i u veoma ranoj fazi čitanja uviđamo da ne možemo da se iskupimo. Tačnije, problem je u tome što ne samo da ne možemo da preispitamo junake već ih se i plašimo, i tu zatičemo sebe kako smo fascinirani njima. Možemo da odemo i korak dalje i zaključimo da *Krvavi meridijan* uopšte i ne pokušava da opravda kako sebe, tako ni istorijsku podlogu. Roman ne učestvuje u onome što Leo Bersani naziva „kulturom iskupljenja“:

Ključna pretpostavka u kulturi iskupljenja jeste da određeni tip ponavljanja iskustva u umetnosti ispravlja iskustvo koje je suštinski oštećeno ili bezvredno. [...] Ovo bi moglo da zvuči kao nepobitna činjenica, ali želim da pokažem da ti navodno prihvaćeni stavovi o vrednoj rekonstruktivnoj funkciji u kulturi zavise od istorijskog iskustva i umetnosti. Istorijske katastrofe su manje važne ako su na neki način ispravljene u umetnosti, a umetnost se svodi na funkciju neke vrste uzvišene zakrpe i ona je porobljena istim onim sadržajem kom, po svojoj prilici, daje vrednost. (Bersani, 1)

Ali se i ovaj stav može oboriti. Bersani pominje Ničea, Bataja i Bodelera kao primere „književnosti bez autoriteta iskupljenja“ (2) i upravo time stvara utisak da je ovo književnost iskupljenja *iz istog onog razloga iz kog ona ne tvrdi da jeste*. Čitalac s osećanjem etičnosti neizbežno će tražiti ugao iskupljeničkog čitanja ili, ako ne može to da postigne, potpuno

odbaciti *Krvavi meridijan*. Za čitaoca koji ne brine za amoralnost koja se nameće čitanjem romana, predstava zla u njemu će biti upravo to: naturalistička predstava zla koja se može videti kao realistična ili istorijska.

Problem koji se uviđa u Džaretovom inače vrlo preciznom opisu zla u *Krvavom meridijanu* leži u tome što on nedvosmisleno vidi nasilje kao istorijsko „u punom smislu te reči“. Ne postoji sumnja u to da su se nasilje i anarhija koje sadrži *Krvavi meridijan* zaista odigrali na američkom zapadu sredinom XIX veka, ali Makartijev tekst ipak ide malo izvan granice istoričnosti. Čini se da nas tekst tera da osetimo nasilje u svojstvu nasilja, a ne nasilje kao imperijalističko nasilje napretka na Zapad. Možemo čak i da se pitamo da li bi *Krvavi meridijan*, uprkos istorijskom kontekstu i mnogim utemeljenim istorijskim referencama, uopšte trebalo čitati kao istorijski roman.

Iz poštovanja prema tekstu, ne možemo da zanemarimo činjenicu da je istorija snažno prisutna u *Krvavom meridijanu*. Roman se odvija na obe strane meksičko-američke granice, a priča počinje 1848. godine,³ nedugo po završetku Meksičko-američkog rata. Dakle, moralni i društveni kaos koji obuzima *Krvavi meridijan* donekle je slika autentičnih istorijskih okolnosti u ovom predelu gde su Amerikanci, Meksikanci i Indijanci u prepletanim i međusobno neprijateljskim odnosima.⁴ Džon Emil Sepič je u nizu tekstova o *Krvavom meridijanu* dodatno pokazao kako se roman snažno oslanja na stvarne ličnosti i događaje koji se mogu pronaći u tadašnjim istorijskim izvorima.⁵ Na primer, dva važna junaka, Džon Džoel Glenton i sudija Holden, zasnovani su na stvarnim istorijskim ličnostima koje se pominju u autobiografskom tekstu *Moje ispovesti (My Confessions)* Samjuela Čejmberlena iz 1840-ih godina. Nije novina da se vesterni zasnivaju na autentičnim istorijskim ličnostima i događajima. Štaviše, više različitih vesterna predstavlja iste legendarne događaje i iste legendarne ličnosti, poput braće Erp i obračuna kod „O. K. koralu“. Odabir određenih istorijskih elemenata koje Makarti koristi u prozi poseban je jer on bira osobe i događaje koje većina njegovih čitalaca ne zna. Mnogi od nas morali bi pročitati Sepičove tekstove da bi umeli da prepoznaju neke od činjeničnih elemenata. Stoga Makarti ne uspostavlja konkretni zajednički referentni okvir sa svojim čitaocima van opšteg okvira Zapada i vesterna. Možemo samo da nagađamo zbog čega pravi takav izbor. Ne daje mu nikakvu prednost to što njegov tekst neće preispitati bilo kakve konkretne predrasude i predznanja koje čitaoci možda imaju. Da je *Krvavi meridijan* prikazao Vajata Erpa kako okrutno skuplja indijanske skalpove i ubija žene i decu, roman bi se nesumnjivo čitao kao kritička revizija stare legende. Sa druge strane, da je prikazao braću Erp kao heroje kakvim se često i prikazuju, Makartijev roman bi stao u red mnogih drugih vesterna i osnažio tu legendu. Ovako, Makarti izbegava direktan sukob s određenim i poznatim legendama, ali i neupitno kalemli svoj tekst na istoriju i stvarnost.

³ Možemo i da kažemo da počinje u Tenesiju 1833. godine rođenjem malog. Izazovno je posmatrati njegovo rođenje i kasniji put na Jugozapad kao odraz razvoja Makartijevog autorskog glasa.

⁴ Robert L. Džaret nudi pregledno i oštro istorijsko čitanje *Krvavog meridijana* u studiji *Kormak Makarti*.

⁵ Videti spisak izvora.

Zbog čega se onda čitanje *Krvavog meridijana* kao najpre istorijskog romana čini neka-ko duboko nezadovoljavajuće i zbog čega se to čini kao neadekvatan pristup tekstu? Ovo nije samo još jedna verzija priče o tome „kako je Zapad zaista pobedio“, iako se delimično i može čitati na taj način. Opet se vraćamo na činjenicu da diskurs *Krvavog meridijana* ne zauzima stav prema svojim temama i najčešće ne sadrži svest o istoriji. Umesto toga, on se, sasvim čudno, smešta iznad i van svakog koncepta istorije. O ovom problemu govori Tomas Pju u svom eminentnom tekstu o *Krvavom meridijanu*, u kom pristupa tom pitanju sa teorijske strane uvodeći Đerđa Lukača. U *Istorijskom romanu* Lukač govori o funkciji pograničnog junaka Nataniijela Bampa u romanima Džejmsa Fenimora Kupera: „U toj priprostoju, narodskoj pojavi, koja svoju tragiku doživljava samo osećajno, a ne može da je shvati, Kuper oličava ogromnu istorijsku (*sic!*) tragiku onih prvih kolonizatora koji su napustili Englesku da bi sačuvali svoju slobodu, a koji su svojom delatnošću u Americi baš tu slobodu poništili“.⁶ Pju identifikuje najmanje jedan problem u posmatranju *Krvavog meridijana* kao istorijskog romana kada ističe da „*Krvavi meridijan* ne sadrži nijednog evropsko-američkog junaka koji, poput Nataniijela Bampa, iskazuje tragični smisao istorijskih kontradikcija, te nijednog Indijanca koji, kao Čingačgok, ima svoj glas. [...] On ne stvara 'individue svetske istorije', kako kaže Lukač, već oduzima individualnost nasilnicima koji izgledaju kao da nemaju nikakvu istorijsku vrednost“ (372). Pju nam ovde skreće pažnju na jednu od najkarakterističnijih odlika Makartijeve proze: njegovi junaci su predstavljeni svojim delima, koja su retko kad iskupljujuća, ali su čitaoci često svesni njihovog fizičkog izgleda. Osim toga, oni kao da nemaju nikakvu subjektivnost, emocije ili motivaciju⁷ – njihova brutalnost se čini urođena. „Makartijevski“ pripovedač ne otkriva svoju poziciju već ostaje nedokučivo rezervisan. Pju zaključuje da model koji Makarti često koristi nadilazi istoriju i da bi se mogao zvati „transistorijski i mitski“ (372).

Drugi aspekt *Krvavog meridijana* koji, paradoksalno, nudi otpor istoricizmu, jeste slika vremena i prostora. Ovo je paradoksalno jer je snažan osećaj vremena i prostora u romanu jedna od njegovih najjasnijih i najsajnijih odlika. Međutim, radi se o vremenu i prostoru kao suštini, a ne o referencama koje su važne za prostor i njegovu istoriju. Jedna nestalna odlika bezvremenosti jeste i sadašnje vreme koje čini okvir priče. Uvodne rečenice su umirujuće i traže potpunu pažnju: „Eto malog. Bled je i mršav, u tankoj i izlizanoj platnenoj košulji. Pali vatru za pranje sudova“ (7). Ovo je postanak malog, predocen u sadašnjem glagolskom vremenu. Obimna središnja celina romana ispriповedana je u prošlom vremenu i odnosi se na napredak malog preko zemlje sve dok ne ispuni svoju sudbinu, svoj apokaliptični kraj, na poslednjim stranicama knjige. Njen poslednji pasus je opet u prezentu,

⁶ Navedeno prema: Lukač, Đerđ. (19589. *Istorijski roman*. (Frida Filipović, prev.). Beograd: Kultura, 55. (*Prim. prev.*)

⁷ Desubjektivizacija junaka takođe se vidi u tome što pripovedač retko koristi njihova imena nego ih opisuje zamenicama i izbegava da koristi velika početna slova njihovih nadimaka kao u primerima „sudija“ ili „mali“.

koji ovde prenosi tihi osećaj da se priča nije završila, da još uvek traje. Sudija i dalje pleše – a to nimalo ne umiruje: „Stopala su mu laka i okretna. Nikad ne spava. Kaže da nikad neće umreti. Pleše u svetlosti i u tami i veliki je miljenik. Nikad ne spava sudija. Pleše, pleše. Kaže da nikad neće umreti“ (370). Krajevi i počeci, postanci i dolasci deluju nestalno i neodređeno, i stoga zamagljuju istorijsku određenost romana, njegovu istoričnost. Banda lovaca na skalpove u romanu se opisuje izgnanicima, ali, kako navodi Stiven Šaviro, „izgnanstvo nije nešto nestalo ili izgubljeno već naše iskonsko i jasno stanje“ (145). Ovi junaci *niotkuda* nisu prognani jer mi ne znamo ništa o njima sem njihovog lutanja po pustinji, a čini se da ne postoji ništa čemu se spaseni mogu priključiti.

Neobično osećanje vremena i bezvremenosti takođe se reflektuje na pejzaž u romanu. U ovom kontekstu je neophodno razlučiti pejzaž od područja: područje je određeno mesto koje karakteristična kultura čini prepoznatljivim, dok bi se pejzaž mogao posmatrati kao univerzalniji fenomen, prostor suprotan mestu. O aspektu područja u *Krvavom meridijanu* i književnom kontekstu koji mu odgovara već je bilo reči povodom američkog zapada i vesterna. Ali Jugozapad takođe nudi uzvišenost svojim pustinjским pejzažem čije odlike idu do ekstrema, a ova „apsolutna pustinja“ nalazi se u srži diskursa Makartijeve knjige. Pustinja je nezavistan i ekstremni prostor u kom ljudi ne znače mnogo: „Pustinja na koju su se ukrcali bila je apsolutna pustinja, potpuno očišćena od svih osobenosti, nije bilo ničega po čemu bi mogli odmeriti napredovanje po njoj“ (326). Ili, da se podsetimo karakteristično grandioznih reči sudije: „Ta pustinja u kojoj su toliki mnogi poklekli ogromna je i iziskuje širinu srca, ali je takođe i potpuno prazna. Tvrdi je, jalova. Njena prava priroda je kamen“ (365). Ovo je pejzaž koji umanjuje ljudska bića i njihovu vrednost. Briše njihovu individualnost i subjektivnost, što je suprotno vesternu, u kom su individualnost i subjektivnost u središtu. Ljudska bića prisutna su odavno u ovoj „apsolutnoj pustinji“, ali jedini njihov trag su razbacane kosti i ostaci njihovih kuća. Oni su svedeni na fizičko prisustvo, a pokreti jahača kroz pustinjски pesak liče na neprekidni palimpsest: „Tako su se te družine razdvojile u ponoć na ravnici, obe su produžile putem kojim je ona druga došla, prateći, što svi putnici moraju, bezbrojne obrte na tuđim putešestvijima“ (138). Sudija se, svojim moćnim govorima i ogromnim svetlećim telom, nameće kao izuzetak od tog pravila, ali on je svakako junak koji je veći od života, veći čak i od smrti, i on je pre oličenje zla nego individualizovani junak. Njegov neprekidni ples na kraju priče naglašava naprednu i večnu stranu vremena i istorije. Istorija će nastaviti da se ponavlja kao što je to oduvek radila, i kao što to čini u ponavljajućem kretanju junaka kroz pustinju. Uvodni citat iz novina *The Yuma Daily Sun* potcrtava sveprisutnost zla kroz istoriju, bez obzira na istorijski period ili prostor:

Klark, koji je vodio prošlogodišnju ekspediciju u severnoetiopsku oblast Afar, i njegov kolega Tim D. Vajt s Kalifornijskog univerziteta u Berkliju, takođe su rekli da je ponovnim ispitivanjem 300.000 godina stare fosilne lobanje otkrivene u istom regionu ustanovljeno da je bila skalpirana.

Umesto da predstavi određeno mesto u određenom vremenu, pustinja postaje središnja metafora *Krvavog meridijana*, metafora transgresije, onoga što se ne može zadržati ili kontrolisati, i onoga što nije ljudsko.

Prisustvo Zapada i vesterna, kao i istorije i istoricizma, u *Krvavom meridijanu* ne vodi se u pitanje. Ipak, više nego bilo šta drugo, ovi elementi izgledaju kao inspirativne stepenice ka detaljnijim ispitivanjima nezadovoljstva civilizacije, a jezik i diskurs su u ovom kontekstu na centralnom mestu. Diskurs *Krvavog meridijana* mogao bi se opisati kao granični i transgresivni. Tekst sve vreme ispituje granice samog diskursa i jezika. Jedan od načina na koji to čini jeste i suočavanje sa čitalačkim prihvatanjem onoga što bi se moglo direktno predstaviti rečima, kao i prelazak preko tog prihvatanja. Makartijev diskurs uopšte ne ukazuje poštovanje predmetima o kojima govori, a to se najbolje vidi u opisu ljudi. Već smo pomenuli neprozirnost junaka i opskurnu motivaciju, ako ona uopšte postoji, za njihove činode nasilja. Pošto se svi oni čine kao sposobni za bezumno nasilje, teško je njihove duše zamisliti kao topla i svetla mesta ili pak kao bilo šta što zaslužuje poštovanje. Isto to nepoštovanje vidi se u opisu ljudskih tela. Iako znamo i prihvatamo da ljudska tela, kao i sva tela, s vremenom postanu podložna odumiranju i raspadanju, ipak bežimo od opisa ili predstave tog procesa. Direktno predstavljanje ljudskog tela koje se raspada kosi se s našim smislom za pristojnost u tekstu i poštovanjem za ljudski materijal. U *Krvavom meridijanu* raspadanje tela se otvoreno pokazuje, a ljudsko biće svedeno je na organsku materiju, sa nesentimentalnim rokom trajanja. Jedna od razarajuće grotesknih i preterano naturalističkih opisa jeste slika Spraulove inficirane ruke: „Spraul je skinuo košulju. Lepila se za kožu, a potekao je žut gnoj. Ruka mu je natekla do debljine butine, bila je bleštavobela, a mali crvi gmizali su po otvorenoj rani“ (78). U ovom trenutku *Krvavi meridijan* sličan je žanru horor i splater filmova isto koliko i vesternu. Vesterni nam obično govore da nasilje postoji i da je ljudski život na Zapadu fragilan, ali oni obično zaziru od toga da naturalistički prikažu rezultate tog nasilja. Čak ni Pekinpoov „balet nasilja“ ne opisuje tela bez udova.

Ukupan rezultat ovoga jeste skrnavljenje ljudskog tela i duše na groteskan i transgresivni način koji ističe apsurdnost idealizma. Ovde se uviđa jasna paralela sa filozofijom Žorža Bataja: „Bazna materija je spoljna i strana idealnim ljudskim težnjama, i ona odbija da dozvoli sebi da se svede na velike ontološke sprave koje su rezultat tih težnji“ (Bataille, 1985: 51). Zaslepljujuće pustinjско sunce u *Krvavom meridijanu* bliže je Batajevom suncu zla nego suncu kao pozitivnoj i obnavljajućoj sili:

Jahali su dalje, sunce je s istoka bacalo blede zrake svetlosti, onda se tamnija nijansa boje nalik krvi razlila u naglim potezima po čitavoj ravnici, a tamo gde se zemlja pretapala u nebo, na rubu postanja, vrh sunca krenuo je da niče ni iz čega, kao glavić velikog crvenog falusa, sve dok zvezda nije prešla neoznačenu granicu i smestila se, zlonamerno bubnjajući, njima iza leđa. (53)

*Sunce voli isključivo noć i prema Zemlji usmjerava svoje svjetlosno nasilje, svoj prosti penis, ali nesposobno je dosegnuti pogled ili noć, iako se noćna zemljina prostranstva neprekidno usmjeravaju prema prljavštini sunčevog zraka.*⁸

Žal za prošlim vremenima i mestima ne postoji u *Krvavom meridijanu*, kao što nema ni romantične vizije sjedinjenja sa blagonaklonom prirodom. Sasvim suprotno od toga, sjedinjenje s prirodom u Makartijevom romanu je zlokobno i uznemirujuće pošto je i priroda okrutna. Makarti piše o nekultivisanom ili divljem elementu u prirodi i kulturi, bez obzira na to da li se radnja odigrava u gradu kao što je San Antonio ili usred vrele pustinje.

Lako bi bilo zaključiti, kao što to čini Tomas Pju, da je „[z]apravo svest ‘malog’ ili bilo kog drugog junaka – koja sadrži ‘unutrašnja’ iskustva poput straha, besa ili bola – potpuno izostavljena iz teksta“ (373). Međutim, to nije slučaj. Kako napredujemo sa čitanjem knjige, ne zapanjuje nas sveprisutnost nasilja već povremeni uvidi u nešto što bi se moglo razumeti kao čovečnost. Ovi uvidi su često bestelesni, a čovečnost postoji u diskursu romana kao određeno ublažavanje tona više nego u bilo kojim drugim aspektima priče. Jedan primer kada je vidimo u odnosu na jednog od junaka jeste kada mali razgovara sa starijom ženom u šalu. Tu mali otkriva svoju svest, a ovaj lep odlomak otkriva osećajnost i fragilnost koja iznenađuje čitaoce dok su upravo svedočili sceni okrutnog ubistva:

Mali je ustao, osvrnuo se po tom nesrećnom prizoru, a onda, u malom udubljenju u stenama, video staricu, samu i uspravljenu, kako u izbledelom šalu kleči oborenog pogleda.

Prošao je kroz leševe i stao pred nju. Bila je vrlo stara, lice joj je bilo sivo i izborano, pesak joj se nakupio u naborima odeće. Nije digla pogled. Šal na njenoj glavi dosta je izbledeo, no ipak su se, kao utkane, na njemu videle zvezde i polumeseci i druge oznake porekla, njemu nepoznate. Obratio joj se tiho. Rekao joj je da je Amerikanac, da je daleko od zemlje u kojoj se rodio, da nema porodicu, da je mnogo putovao i mnogo video, da je ratovao i izdržao nevolje. Rekao joj je da će je odvesti na sigurno, do neke družine njenih sunarodnika koji će je toplo dočekati, da bi morala da im se pridruži jer on ne može da je ostavi na tom mestu, pošto bi sigurno umrla.

Klekao je na jedno koleno, spustio pušku pred sebe kao štap. Abuelita, reče. No puedes escúcharme?

Pružio je ruku u udubljenje i dodirnuo joj ruku. Blago se pomerila, celim telom, laka i ukočena. Nije imala nikakvu težinu. Bila je to samo suva ljuštura, tu je sedela mrtva već godinama. (348–349)

Jezik ovog odlomka ima osetljivu lakoću i jednostavnost koja preslikava fragilnost suve ljudske ljuštore u steni. Mali ovde pokazuje simptome ljudske slabosti čije smo naznake videli ranije, u prilikama kada bi on odustao od ubistava iako je imao prilike da ih poćini. U ovom izuzetno elokventnom monologu, on pokazuje svoju čovečnost, svoju usamljenost i potrebu da se sa nekim poveže. Ukratko, on otkriva da je, na kraju krajeva, „čovek, samo čovek“, a to je razlog zbog kog ga sudija na kraju ubija: „U tkanju tvog srca postoji ošteće-

⁸ Navedeno prema: Bataj, Žorž. (2010). „Solarni anus“. (Milena Ostojić, prev.). *Libra libera*, god. 11, br. 27, 79. (Prim. prev.)

nje. Misliš li da nisam mogao uvideti? Jedini si ti bio buntovan. Jedino si ti u svom srcu sačuvao neki kutak milosrđa za bezbožnike“ (331). Razlog zbog kog stajemo na stranu malog jeste upravo taj što on u retkim prilikama pokazuje čovečnost, a to je, pretpostavljam, i razlog neprekidnog interesovanja za knjigu.⁹ Još jedan element koji pruža privilegovani uvid u malog jeste činjenica da se njegovo žrtveno ubistvo ne vidi u tekstu. Ostali junaci su prikazani bestidno, kao sušte materije, nevažni i bezbožni. Ubistvo malog je jedini čin nasilja u ovoj knjizi koji je predstavljen samo metonimijski, koristeći tragove reakcija junaka koji vide njegov leš. Ovo je jedini čin poštovanja ljudskog tela koji je prisutan u celom tekstu, a to je, samo po sebi, važno.

S jedne strane, *Krvavi meridijan* kao da insistira na tome da je sva materija bazna materija i da je to sve što postoji. Ta tvrdnja bila bi iskonski antimetafizičkog karaktera koji odbacuje duhovno i idealistično. Stiven Šaviro ukazuje na krajnju mogućnost čitanja romana kao kritiku zapadnjačke metafizike:

Zapadna kultura vekovima je sanjala neku vrstu herojske transgresije i transformacije same sebe: bilo da se radi o prosvetiteljskom obliku racionalne misterije ili pak o romantičarskoj i mističnoj apokaliptičnoj transfiguraciji. Makarti, kao i Niče, otkriva ne samo uzaludnost tog sna, već – što je još problematičnije – njegovu urođenu pobožnost, ironijsku zavisnost od samih (pretpostavljenih) misterija koje tvrdi da krši. (147)

S druge strane, tekst ima kvalitet aure koja se može opisati kao mitska i metafizička. Središnji oksimoron u njemu izgovara sudija – „Duša vam traži da čuje neku misteriju. Misterija je to što nema misterije“ (281) – i on sumira kontradiktorne prepreke u srži teksta. A to se čini kao misterija koja je veća od svih drugih.

Čitanje *Krvavog meridijana* kao istorijskog romana ili vesterna (ili pak antivesterna) dovodi do pojašnjavajućeg mapiranja istorijskih elemenata i predstava, kao i uopštenih obrazaca, a istovremeno je prosvetljujuće i otkrivajuće – koliko god je to moguće. Problem je u tome što čitanje ne pristupa pokušajima teksta da se bavi stvarima koje se ne mogu zadržati u granicama istorijskog romana ili vesterna. Na kraju, čitajući *Krvavi meridijan*, čitaoci se susreću sa samim sobom i svojim reakcijama na ono što su doživeli. Iskustvo *Krvavog meridijana* ima sličnosti sa neizrecivim iskustvom strave u romanu *Srce tame* (*Heart of Darkness*) Džozefa Konrada, ali „strava“ kod Makartija pripada čitaocima, a ne junacima. Roman ne nudi utehu, a njegov očigledni književni kvalitet nas sprečava da ga opišemo kao „jeftinu stravu“. Homi Baba opisuje iskustvo koje je implicirano, ali ne i naznačeno re-

⁹ Još jedno mesto gde postoje subjektivnost i osećanja poput straha i nesigurnosti jeste kod konja, kao u ovoj sceni gde za njega bleđi jahač traži zaklon preko noći: „Dignute ruke kojima su vukli odeću bile su svetle, svaka zamračena duša bila je obuhvaćena čujnim oblicima svetlosti kao da je oduvek tako bilo. Kobila na suprotnom kraju štale frktala je i uzmicala od tog sjaja zacrnjenih bića, a konjić se okrenuo i sakrio lice u majčin bok“ (247). Lik malog koji luta i osećajnost u opisu životinja ponavljaju se u naredna tri Makartijeva romana, *Svi ti lepi konji* (*All the Pretty Horses*), *Prelaz* (*The Crossing*) i *Gradovi u ravnici* (*Cities in the Plain*), koji su takođe, na neki način, vesterni.

čima „strava, strava“, kao „prepoznavanje anksiozno kontradiktornog prostora između ljudi i ne-ljudi, između smisla i besmisla“ (125). Ovo opisuje naš susret s nečim što je u isto vreme poznato, ali ni nalik na bilo šta drugo. U toj nedokučivoj tenziji između smisla i besmisla, određenog i nedefinisanog, prelepog i gnusnog, *Krvavi meridijan* razvija sopstvenu misteriju:

Misterija u književnosti nedvosmisleno je takve prirode da je čitalac degradira ako je poštuje, a ako je shvatimo, onda je ispuštamo. Ako joj se divimo izdaleka, ako je nazivamo tajnom i neizrecivom, ona se prevara u objekat gnušanja, nešto savršeno vulgarno. A ako joj pristupimo da bismo je objasnili, mi vidimo misteriju koja krije, i stoga hrlimo samo ka onoj koja nestaje. (Blanchot, 43–44)

Obnavljajuću silu vesterna menja apokaliptični vrhunac koji ne obećava ništa. Mali, jedini iole dopadljivi deo romana, ritualno je ubijen na kraju, a *Krvavi meridijan* kao da se slaže sa Batajevom idejom da „ne postoji ništa što može da pokori nasilje“ (Bataille, 1986: 48). Ova izjava čini se okrutnom – najviše zbog toga što u kontekstu *Krvavog meridijana* okrutnost ne pripada nekome koga možemo lako da odbacimo. Ona postaje nešto što mi kao čitaoci shvatamo kao deo sebe koji se sreće s romanom. To je užas s kojim prihvatamo činjenicu da smo sposobni da nas fascinira okrutnost i nešto što je u sukobu s našim etičkim instinktima. A to je mnogo užasnije iskustvo nego susret s „jednostavnim“ realističnim prikazom istorijskog nasilja, jednostavno zbog toga što se ne možemo sakriti iza istorijske udaljenosti od te strave.

Literatura:

- Adorno, Theodor W. 1974. *Notes to Literature. Volume Two*. New York: Columbia University Press.
- Arnold, Edwin T., i Dianne C. Luce. 1993. *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Bataille, Georges. 1985. *Visions of Excess. Selected Writings, 1927–1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bataille, Georges. 1986. *Erotism. Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights.
- Bersani, Leo. 1990. *The Culture of Redemption*. Cambridge, Mass. and London, England: Harvard University Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Blanchot, Maurice. 1995. *The Work of Fire*. California: Stanford University Press.
- Jarrett, Robert L. 1997. *Cormac McCarthy*. New York: Twayne Publishers.
- Lukács, George. 1989. *The Historical Novel*. London: Merlin Press.
- McCarthy, Cormac. 1995. *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*. New York: Vintage Books.
- Pilkington, Tom. 1993. "Fate and Free Will on the American Frontier". U: *Western American Literature* 27 (februar): 3 11–22.

- Pughe, Thomas. 1994. "Revision and Vision: Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". U: *Revue française d'études américaines* 62: 371–382.
- Sepich, John Emil. 1991. "The Dance of History in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". U: *Southern Literary Journal* 24 (1): 16–31.
- Sepich, John Emil. 1993. "'What kind of indians was them?' Some Historical Sources in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". Arnold i Luce 121–141.
- Shaviro, Steven. 1993. "'The Very Life of Darkness.' A Reading of *Blood Meridian*". Arnold i Luce 143–156.
- Slotkin, Richard. 1992. *Gunfighter Nation*. New York: Harper Collins Publishers.
- Tompkins, Jane. 1992. *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Winchell, Mark Royden. 1990. "Inner Dark; or, the Place of Cormac McCarthy". U: *The Southern Review* 26 (2): 293–309.

(S engleskog preveo **Dragan Babić**)