



Viktorija Krombholc

DOBRI, LOŠI, ZLI: ANTIJUNACI U ROMANU OVO NIJE ZEMLJA ZA STARCE KORMAKA MAKARTIJA

Stvaralaštvo Kormaka Makartija prikazuje svet na granici. Prostorne odrednice njegove proze pronalaze se na granici između divljine i civilizacije, u surovim pograničnim prostranstvima Teksasa i Meksika, u pretećim bespućima na granici opstanka, prostorima u kojima caruju nasilje i smrt. Njegovi brutalni antijunaci ogoljuju granice ljudskosti i društvene zajednice, odbacujući kulturne i moralne norme uređenog sveta, živeći u izgnanstvu i izopšteništvu, veličajući rat i smrt kao jedino božanstvo. U formalnom smislu, njegovi romani ispisuju nove granice žanrovskih odlika i nude nove verzije vesterna, krimi romana, postapokaliptične proze. Konačno, ekstremna priroda prikazanog nasilja pred njegove čitaoce postavlja pitanja o granicama njihovih čitalačkih senzibiliteta, moralnih vrednosti, kulturnih očekivanja. Uprkos uspehu i priznanju u kritičkim krugovima, i sâm Makarti, uporno se držeći podalje od javnog života, na izvestan način obitava na granici književne i kulturne sfere.

Metafore granice i pograničnog prigodna su slika Makartijevog stvaralaštva, budući da ga predstave nasilja kao konstante ljudskog života i ljudskih zajednica, antijunaci koji seju smrt i uništenje, te kriza i propast moralnih normi svrstavaju u redove transgresivnih pisaca. Iako je transgresivna proza žanr koji se u užem smislu vezuje za kraj dvadesetog veka, za pisce poput Breta Istone Elisa i Čaka Polanika, Robin Mukerđži pokazuje da se koreni transgresivnog pisanja mogu naći u dalekoj prošlosti, u delima antičkih satiričara (Mookerjee, 2013), dok M. Kit Buker podseća da je transgresivnost u osnovi ljudske kreativnosti i stvaranja, stara koliko i ljudsko društvo (Booker, 1991). Slično tome, istorijska dimenzija Makartijevog stvaralaštva upućuje na bezvremenost i sveprisutnost nasilja; Makartijevi likovi nisu proizvod trenutnih društvenih okolnosti, već pogled u krvave mehanizme ljudske istorije. Transgresivna književnost shvaćena šire, kao književnost subverzije, teži da preispita uvrežene stavove i shvatanja o ljudskoj prirodi i ljudskom društvu, o dobru i zlu, moralnom i nemoralnom, normalnom i devijantnom, otkrivajući svoje satiričke korene kao sredstvo društvene kritike. Predmet Makartijeve kritike su narativi i matrice koji su u osnovi američke ideologije i mitopoetike – o Americi kao obećanoj zemlji, o širenju na Zapad i junačkom pograničnom životu, o individualizmu i samousavršavanju. Kod Makartija su ovi mitski elementi revidirani i dekonstruisani kroz prikaze paklenih, pustošnih predela, krvave pohode i besmislena ubistva, te antijunake koje vodi žeđ za nasiljem i uništenjem.

Roman *Ovo nije zemlja za starce* postavlja priču o ljudskoj slabosti, nasilju i zlu u okviru kretanja tri centralna junaka, u pogranične predele između Teksasa i Meksika, koristeći metaforu lova i potere. Loveći antilope, Luelin Mos nailazi na ubijenog trgovca drogom i kofer s milionima. Mosova odluka da uzme novac pokreće lanac događaja koji lovca pretvaraju u plen, te u nastavku roman prikazuje poteru za Luelinom i nestalim novcem. Sličnu dekonstrukciju binarnih kategorija, svojstvenu transgresivnoj književnosti, roman postiže i kroz karakterizaciju likova koji u sebi objedinjuju oprečne vrednosti i odlike. Mos je vijetnamski veteran, mitski pogranični junak koji se vešto snalazi u pustinjskoj divljini oslanjajući se jedino na sopstvene sposobnosti, ali i naivčina i oportunističkog gramzivost i preterana sigurnost u vlastite sposobnosti vode u sigurnu i vrlo očiglednu smrt. Razmišljanja šerifa Bela koja uokviruju naraciju nude moralni osvrt na prikazane događaje i svet u kojem se odigravaju, ali je Bel ujedno ostarela, rezignirana ruka zakona koja u tom surovom svetu preživljava zahvaljujući kukavičluk, pasivnosti i nemešanju – njegova uloga u poteri za Šigurom i meksičkim kartelom svodi se na lakonski humor i prelistavanje štampe. Kako primećuje Džej Elis, vajkanje nad moralnim posrnućem Bela ne sprečava da uživa u kafi i parčetu pite (Ellis, 241). Anton Šigur, hladnokrvni plaćeni ubica koji žrtve ubija pištoljem za stoku, ujedno je i „morbidni filozof ubistva“ (Broncano, 120), naizgled najprincipijelniji među likovima i jedini koji se ne može potkupiti novcem, otelovljenje neumoljive sudbine i sigurne kazne za ljudske slabosti. Iako Džoel Koen ovaj trojac posmatra kroz western tipologiju dobrih, loših i zlih, gde je Bel dobar, Šigur loš, a Mos nešto između (v. Welsh, 75), takvo jednoznačno preslikavanje ne funkcioniše u potpunosti. Uostalom, spram Šigurovog nadnaravnog zla čak i Karson Vels, drugi plaćeni ubica u romanu, deluje kao neki veseli dobričina.

Iako Antona Šigura pojedini kritičari vide kao svedeniju verziju sudije Holdena iz *Krvavog meridijana* (Ellis, 225; Hage, 54), Šigur i njegova filmska inkarnacija u tumačenju Havičera Bardema u sferi internet kulture postali su sinonim za psihopatologiju. Mimovi o tome kako je Šigur „najuverljiviji psihopata na filmu“ nisu bez utemeljenja; dr Semjuel Lajstet, belgijski psihijatar, zaista je napisao rad u kojem Šigura opisuje kao „jedan od najrealističnijih filmskih prikaza idiopatske psihopatologije“ (Leistedt, 6). Klinička preciznost Šigurove karakterizacije svakako svedoči o Makartijevoj spisateljskoj veštini i poznavanju ljudske prirode; no, Šigur u romanu daleko nadilazi takvu vrstu medikalizacije. Vels ga poredi sa kugom (Makarti, 132); biološka ili mitska, Šigur je predstavljen kao pošast koja uništava mitski svet herojskog starog Zapada, ali i vanistorijska sila čiji je plen čitava ljudska civilizacija, a ne samo jedno njeno istorijsko ispoljenje.

Za Džima Velša, Šigur je pak „odveć jeziv“ da bi bio stvaran, te ga on vidi kao „alegorijsku apstrakciju“ (Welsh, 74) i anđela smrti (80). Šigur je i đavo sa lošom frizurou i ljudski palimpsest (Covell, 95, 96), figura Poroka iz moraliteta (Cooper, 42), „skoro pa duh“ (Makarti, 284), a svojim žrtvama ostavlja trag na čelu poput žiga zveri. Šigurova ubistva prati jezično bacanje novčića koje određuje sudbinu njegovih žrtava, ali i filozofska promišljanja koja pozivaju na odgovornost: „Pravac je zacrtan. Ni najmanja linija ne može da se obriše“

(Makarti, 246). Ipak, on nije oličenje neumoljive pravde jer su nasilju izloženi svi koji mu se nađu na putu, bez jasnog prestupa ili krivice; njegovo obrazloženje da Karlu Džin ubija ne bi li održao obećanje dato Mosu nije primer kantovskog moralnog imperativa već njegova travestija, „pervertirana dobrotu“ (Griffis, 8). Naravno, može biti da Makarti želi da poruči da u takvom svetu nema nevinih, ali time Šigurova justicijska uloga nije ništa uverljivija. Ipak, Šigurovo zlo nije ni arentovski banalno i ne motiviše ga lična korist. Njegove reči upućene Karli Džin („Tražiš od mene da sam sebe proglasim ranjivim a to nikad ne bih mogao“, Makarti, 247) otkrivaju da njegova motivacija nije koristoljublje već samoodržanje; kao virus, Šigur mora da obezbedi sopstveni opstanak.

Šigurov fatalizam ima višestruku funkciju; pored veze s palp književnošću i svetom stripa (Welsh, 79), igra s novčićem predstavlja strategiju zastrašivanja, a prateća govorancija o determinizmu i usudu služi da prikriva činjenicu da oroz ipak povlači Šigur, a ne sudbina. U filmu, Karla Džin odbija da učestvuje u toj morbidnoj igri, pa opet strada – da li to znači da je sudbini nemoguće pobeći, ili da je ipak Šigur taj koji odlučuje o životu i smrti svojih žrtava? Šigurova morbidna filozofija često je isprazna opsena koja prikriva činjenicu da on u ubistvima sadistički uživa (v. i Hillier, 166) – kako drugačije objasniti to što od ranjenog dileru traži da ga gleda u oči pre no što će ga upucati u čelo, posmatrajući zatim kako „svetlosti nestaje“ (Makarti, 112; ta scena podseća na Džona Rejnberda iz romana *Potpaljivačica* Stivena Kinga). Njegove eliptične rečenice imaju gnomički karakter, ali njihov visokoparni, preteći ton često prikriva praznu retoriku i odsustvo dubljeg značenja („Ono što je urađeno ne može se promeniti“, Makarti, 243). Njihova svrha je prvenstveno performativna, ne deklarativna – one su deo Šigurove začudne pojave, efektne zato što su neočekivane, a ne zato što sadrže nekakve duboke istine. Slično tome, Šigurovo oružje je zastrašujuće zato što dehumanizuje žrtve, ali je ujedno i sredstvo očiđenja, kao i njegova bizarna frizura u filmu braće Koen i njegova kostimolika odeća. Tako uparađen, Šigur deluje kao vanzemaljac koji se prurušava u ljudsko obličje, a ne lik koji zaista pripada svetu i vremenu u kojima se je smrt i propoveda svoju morbidnu filozofiju. On je neprepoznatljiva figura u uobičajenoj galeriji likova sa granice, enigmatičan, neshvatljiv, „izvan Mosovog iskustva“ (Makarti, 114).

Robin Mukerdži pokazuje kako su antijunaci transgresivne proze često „uglađena čudovišta“ (Mookerjee, 7), zavodljivi i harizmatični u svojoj monstroznosti, u isti mah privlačni i odurni. Patrik Bejtman iz romana *Američki psiho* Breta Istona Elisa, Dorijan iz istoimenog romana Vila Selfa ili Piter Kurten iz drame *Normalan* Antonija Nilsona (*Normal*, Neilson) primeri su za ovaj tip junaka. Zamišljeno ili stvarno nasilje koje ovi antijunaci vrše suprotstavljeno je njihovom šarmu ili fizičkoj privlačnosti; transgresivni pisci nas često podsećaju da smo skloni da fizičku lepotu izjednačimo sa dobrotom. Ipak, uglađeni antijunaci transgresivne proze prevashodno su ljudska čudovišta – njihov šarm i njihova sklonost ka nasilju ipak su prepoznatljivi u okvirima ljudskog ponašanja. Bejtman, Dorijan i Kurten svoju monstroznost *prikrivaju* ispod krinke normalnosti. Za razliku od njih, Šigur je konstruisan kao figura izvan okvira ljudskog – otud silna poređenja sa duhom, mašinom, Terminatorom

(Elisa podseća na kiborga, 228). Ipak, oružje je alat koji Šigur koristi i od kojeg zavisi, ne deo njega, a na kraju ga vidimo ranjenog i oslabljenog, *oljuđenog*, mada i dalje nezaustavljivog.

Šigur i Mos su strukturno povezani kao lovac i plen, naizgled oličavajući suprotstavljene strane. Šigur je monstrozna ubica od kojeg zaziru čak i dileri droge, u potpunosti izmešten van sfere ljudskih odnosa i emocionalnih reakcija; Mos je običan čovek, *Svako*, jednostavan ali plemenit, dobar momak s lepom ženom koji živi skromno i gleda svoja posla sve dok ga sudbina ne dovede u iskušenje kojem ne uspeva da se odupre. Međutim, roman ih takođe strukturno izjednačava u više navrata. Mos u lovu promaši antilopu; Šigur puca u pticu na mostu i takođe promašuje (nasuprot obojici, šerif Bel u jednoj sceni sklanja sa druma mrtvu pticu; taj čin jeste dirljiv, ali i patetičan, te ilustruje skromne domete Belovog uticaja). Ranjen, Mos kupuje kaput od grupice pijanih momaka, dok Šigur kupuje košulju od dečaka na biciklima. Dok beži s novcem, Mos se obraća sebi u drugom licu, prekorevajući se zbog odluke da ga uzme, mada ga to ne zaustavlja. Iako Rasel Hilijer ova negodovanja tumači kao glas Mosove savesti, taj dvoglas stvara utisak da su Mosovi postupci van njegove kontrole, vođeni rukom sudbine – ili đavola – dok on može samo da posmatra u neverici („Nema opisa budale, reče sebi, koji ti ne pristaje“, Makarti, 29). Taj determinizam je još jedna strukturna veza sa Šigurom, suprotna vrednostima američkog individualizma, gde je čovek jedini krojač svoje sudbine i prikrija odbijanje da se suoči sa vlastitim postupcima. Mosov susret s krvavim milionima i susret vlasnika pumpe sa Šigurom novčićem razlikuju se po ishodu, ali obe scene predstavljaju prelomni trenutak u kojem se čitav njihov život sažima u jedan sudbinski postupak. Čak i pred smrt, Mos objašnjava auto-stoperki kako se stvari „dese kad ti se dese. Ništa te ne pitaju. Ne treba im tvoja dozvola“ (Makarti, 206). Bel izriče nešto slično kada kaže: „Nikad ne znaš gde neke stvari mogu da te odvedu“ (Makarti, 277). Po tome se oni ipak razlikuju od Šigura – njemu je putanja sudbinskog novčića jasna „od samog početka“ (Makarti, 246).

Potera je ujedno konstruisana kao test veštine i muškosti postavljen pred tri centralna junaka. Stejsi Pibls ukazuje na hipermaskulinizovani okvir romana u kojem se tri centralna junaka nadmeću čiji je (pištolj) veći (Peebles, 146), Lidija Kuper piše o šerifu Belu kao demaskulinizovanom junaku koji se povlači pred zastrašujućim protivnikom i zamenjuje poteru večerama kod kuće (Cooper, 128–129), dok Elis upućuje na više nego očigledne falusne asocijacije na koje navodi Šigurovo oružje (Ellis, 230), a potom analizira načine na koje naracija predstavlja oružje kao fetiš, simbol muške moći i virilnosti (233). Kada ga Šigur pogodi hicem sa balkona hotela, Mos se divi njegovoj preciznosti i veštini – Šigur ima veće oružje i zna da ga upotrebi. Budući da društveni konteksti teksaskog pograničja i američkog individualizma, ali i žanrovski okviri vesterna, nameću takvu hipermaskulinizaciju, a kapitalističko društvo uspeh poistovećuje s novcem, Mosova odluka da uzme novac jeste u izvesnom smislu neizbežna i predodređena, ali ne rukom sudbine, već društvenim okvirom koji mu nameće nerealne, smrtonosne norme.

U takvom hipermaskulinizovanom okviru, čini se da ostareli Bel može samo da kaska za njima i vrti glavom. Uprkos tome, Elis pravim protagonistom smatra upravo Bela (Ellis,

225), što nagoveštava i naslov romana. Belova pasivnost i nevoljkost ukazuju na to da je u romanu njegova uloga naracija, a ne akcija; za Elisa, Belov glas služi da ispuni tišinu između puškanja (Ellis, 242). Nakon što saznamo za Mosovu smrt, narativni fokus prelazi na Bela, a potom ga na poslednjim stranicama vidimo kako se konačno, možda, suočava sa vlastitim nedostacima. Međutim, kao protagonist on je pasivan, umoran i poražen. Bel ne samo što ne uspeva da pronađe Šigura već ne uspeva pronaći ni Mosa, za razliku od ostalih učesnika potere. Uprkos paternalističkom stavu – Mosa, koji ima trideset i šest godina, zove „momkom“, a njegovi primeri o moralnoj propasti često su o deci koja stradaju – on je poražena očinska figura, što je literarizovano kroz gubitak kćeri, ali je prikazano i kroz kontrast između njegovog uniženog statusa u zajednici i impozantne figure njegovog oca u snu na kraju romana. Dok u snu Belov otac ponosno jaše pronoseći vatru (jasno je da to nije vatra pakla iz kaldere), Belova prva intervencija u romanu tiče se mačka koji se popeo na drvo i ne ume da siđe. Bel i Šigur su takođe strukturno povezani, kao suparnici čiji konačni okršaj zahteva konvencija vesterna. Bel je ruka zakona, Šigur oličenje bezakonja; Šigurova morbidna filozofija je antiteza Belovom ispovednom moralisanju (Ellis, 229). Međutim, oni se u romanu i ne susreću – Bel odustaje od potere za Šigurom, poražen i ponižen, iako do okršaja nije ni došlo. Mada moralno upitna, Belova odluka je u isti mah i sasvim racionalna, i proističe koliko iz straha toliko i iz realne spoznaje da Šigurovo zlo ne može biti poraženo, da je u tom okršaju unapred osuđen na neuspeh i smrt, ali i da njime „rizikuje svoju dušu“ (Makarti, 10). Povlačeći se pred Šigurom, Bel subvertira mitske, hiperbolične vrednosti vesterna o hrabrom kauboju, nezaustavljivom pred svakom opasnošću. Međutim, Belovi postupci u ratu i čitavo njegovo šerifovanje otkrivaju kukavičluk koji je u suprotnosti s njegovim sentimentalnim moralnim idealizmom, ali i odbijanje da se suoči sa vlastitim udelom u moralnom sunovratu kojem svedoči.

Za razliku od Jejtsove Irske koja vrca od (ovozemaljskog) života, surovi teksaski predeo prikazan je kao Had. Njegova pogranična priroda ne upućuje samo na liminalnost egzistencije na varljivoj granici dobra i zla već i na granicu između ovog i onog sveta. Bežeći s novcem, Mos prelazi reku – Stiks? – isprva silazeći niz peščanu padinu, a potom je „jednostavno padao“ (Makarti, 33). Mosov beg je stoga i njegov pad, a prelazak reke najavljuje neminovnu tragičnu završnicu. Uzevši novac, Mos je već mrtav; iz tog je razloga njegova smrt u romanu tako antiklimaktična – već smo je videli, na samom početku. Prikaz Teksasa kao pakla ukazuje i na intertekstualne veze sa Danteovim *Paklom*, koje detaljno analizira Rejčel Grifis. U njenoj analizi ne samo da sva tri centralna lika odgovaraju grešnicima u Paklu već je šerif Bel u dubljem krugu Pakla od Mosa, jer su njegov gresi, apatija i moralna lenjost, teži (Šigur je, naravno, najdublje). Svet romana i njegovo puko bezvlašće bliži su stoga „Drugom dolasku“ nego „Jedrenju u Vizant“, čije stihove naslov evocira – to je krvomutna plima, a ne nadošlo more što vri od skuša. Na kraju romana, Šigur, ranjen ali nezaustavljiv, šepa niz drum vukući se poput Jejtsove zveri ka nekakvom paklenom Vitlejemu (v. i Welsh, 74). Kod Makartija zver nije provela dvadeset vekova u tvrdom snu već je oduvek među nama, krećući se poput senke i sejući smrt.

Hilijer Makartijev roman tumači kao didaktički tekst koji primerom pogrešnih moralnih izbora navodi čitaoca da još više ceni moralne vrednosti (Hillier, 163). Takav zaključak doima se, u najmanju ruku, naivnim – i Bel nominalno ceni moralne vrednosti, pa ne uspeva da postupa u skladu s njima. Štaviše, njegove su greške, i u ratu u Francuskoj i u ratu protiv narkotika, posledica sasvim razumljivog straha; veći je prestup, čini se, lažno istrajavanje u neutemeljenoj, pa i naivnoj, moralnoj viziji. S druge strane, najpopularniji lik iz filmske adaptacije nesumnjivo je upravo Šigur, i to ne možemo objasniti samo maestralnom glumom Havijera Bardema. *Ovo nije zemlja za starce*, zajedno sa svojom filmskom adaptacijom, u duhu najboljih transgresivnih romana stoga ogoljuje surovu realnost poljuljanih moralnih okvira i navodi čitaoca na preispitivanje vlastitih vrednosti i stavova ne kroz jednoznačno ili deklarativno prihvatanje „dobrote“ ili „moralnosti“ već kroz pitanja o fascinaciji zlom i suštinskoj *dosadi* koju izazivaju litanije o dobru i moralu.

Čini se, dakle, da su junaci romana svi loši ili zli. No nije baš tako – dobri se mogu naći među ženskim likovima. Karla Džin nudi alternativu Mosovom oportunističkom, Šigurovom morbidnom determinizmu i Belovom poraženom, ispraznom idealizmu – ona raskrinkava Šigurovu lažnu moralnu filozofiju („Hoćeš da spadne da mi je novčić presudio. Ali ti si to uradio“, Makarti, 245; v. i Peebles, 151), a Mosov novac ne želi jer je to „lažno božanstvo“ (Makarti, 171). Elis primećuje da roman tematizuje problem muškog nasilja (Ellis, 261); možda su zato jedino žene pozitivni likovi, ali one su redom i žrtve muških odluka i postupaka. Iako Šigur nudi Mosu da otkupi život Karle Džin ukradenim novcem, zapravo je njen život valuta kojom se Mos i Šigur iznova nadmeću u muškosti: Šigur ga nudi kao svoju robu, prisvojivši ga od Mosa, a Mos ga dodatno obezvređuje, ne odustajući od novca. S takvim ishodom nameće se krajnje ironičan zaključak, imajući u vidu žanrovske okvire romana: dok se muškarci igraju puškama, nevini stradaju, a svet odlazi do vraga. Tačnije, vrug dolazi sâm, s novčićima u džepu i pištoljem za stoku.

LITERATURA:

- Booker, M. Keith. *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnivalesque*. University Press of Florida, 1991.
- Broncano, Manuel. *Religion in Cormac McCarthy's Fiction: Apocryphal Borderlands*. Routledge, 2013.
- Cooper, Lydia R. *Masculinities in Literature of the American West*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Covell, Scott. "Devil with a Bad Haircut: Postmodern Villainy Rides the Range in *No Country for Old Men*". *No Country for Old Men: From Novel to Film*, ur. Lynnea Chapman King i dr. The Scarecrow Press, 2009, 95–109.
- Ellis, Jay. "Fetish and Collapse in *No Country for Old Men*". *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. Routledge, 2006, 225–261.
- Griffis, Rachel. "'I'm a man of this time': Categories of Sin and the Shadow of Dante in Cormac McCarthy's *No Country for Old Men*". *Christianity and Literature*, sv. 0, br. 0. 1–20.
- Hage, Erik. *Cormac McCarthy: A Literary Companion*. McFarland, 2010.

- Hillier, Russell M. *Morality in Cormac McCarthy's Fiction: Souls at Hazard*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Leistedt, Samuel. "Psychopathy and the Cinema: Fact or Fiction?" *Journal of Forensic Sciences*, sv. 59, br. 1, 2013, 167–174.
- Makarti, Kormak. *Ovo nije zemlja za starce*, preveo Vuk Šećerović. Kontrast izdavaštvo, 2020.
- Mookerjee, Robin. *Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Peebles, Stacey. *Cormac McCarthy and Performance: Page, Stage, Screen*. University of Texas Press, 2017.
- Welsh, Jim. "Borderline Evil: The Dark Side of Byzantium in *No Country for Old Men*, Nvel and Film". *No Country for Old Men: From Novel to Film*, ur. Lynnea Chapman King i dr. The Scarecrow Press, 2009, 73–85.