



JUŽNJAČKA DELA

Godine 1957, nakon što je dve godine bio stacioniran na Aljasci pri Američkom vojnom vazduhoplovstvu, gde je veći deo slobodnog vremena proveo čitajući, Makarti se vratio u Noksvil da nastavi studije humanistike. U svakom smislu se vraćao kući, prosperitetnom južnjačkom gradu u kom je živio od svoje četvrte godine. Njegov otac je porodicu preseleo tamo 1937. da bi stupio na dužnost advokata pri Direkciji za dolinu Tenesija, agenciji za javne radove, odgovornoj za mnoge fizičke i društvene promene koje su transformisale ruralnu planinsku regiju početkom dvadesetog veka. Čak i najpovršnije čitanje Makartijevih južnjačkih dela otkriva značaj mesta u konceptu ovog autora. Ponašanje, jezik, vrednosti, čak i najelementarniji opažaji likova kao što su Artur Ounbi, Džon Vesli Ratner, Kala Houm i Kornelijus Satri prožeti su oblicima i nijansama zemlje na koju se spušta mrak, kao i neobičnošću, prikrivenim osećajem sive, fatalističke, mistične strepnje koju su delili mnogi ljudi Apalačke regije od prvog doseljavanja iz severne Britanije, južne Škotske i sa plantaža Alstera. Po povratku u Noksvil, izgleda da se Makartijeva živa, ali raznolika intelektualna interesovanja stapaju u ambiciju da piše. Za vreme studija na Univerzitetu u Tenesiju, objavio je dve priče, „Bdenje za Suzan“ i „Utapanje“ u *Phoenix*-u, studentskom književnom časopisu, obe potpisane imenom „Č. Dž. Makarti“. Kasnijih godina će se šaljivo distancirati od ovih ranih izleta u južnjački predeo i mentalitet. Odbio je priliku da ih preštampa u časopisu *Virginia Quarterly* i izjavio da se nada da će već dugo biti u grobu pre nego što ponovo isplivaju. Ova osetljivost možda dolazi od uočljive činjenice da se Makartijev književni senzibilitet promenio s *Čuvarem voćnjaka*, jer ovaj roman sadrži veći intenzitet lirskog izraza kao i složenije preplitanje narativnih niti koje podsećaju na Foknera i druge visoke moderniste. Pa ipak, „Utapanje“ i „Bdenje za Suzan“ omogućavaju letimičan pogled na autorovu jezičku veštinu i njegovu zaokupljenost odlučujućim uticajem podneblja na unutrašnji predeo ljudskog uma. Indikativno je da „Bdenje za Suzan“ počinje citiranjem reči ser Voltera Skota, što može da sugeriše pojavu interesovanja za istorijske romane. Na dopadljiv mada pomalo sentimentalnan način, u priči se pripoveda o iskustvu mladića po imenu Ves, koji na lovačkom izletu naleti na grobnu ploču obraslu puzavicama što tone u vlažnu zemlju. To je grob jedne mlade žene s uklesanom godinom 1834. i Ves zamišlja spoljašnje nevolje i unutrašnje detalje devojčinog prvog ljubavnog iskustva. Priča za temu uzima vreme i prozom bogatom opisima prirode pokušava da devojčin kratki život prikaže kao univerzalno iskustvo tako što Ves stvara potpuniju priču od materijala iz sopstvene mašte, priču koju grobna ploča tek maglovito nagoveštava. Proza je rafinirana mada pomalo konvencionalna i nagoveštava autorovo interesovanje za prirodu, čovekovu izolovanost i gu-

bitak. „Utapanje“ donosi priču o dečaku koji izvlači utopljeno telo šteneta bačenog u reku Tenesi. Crtica se završava grotesknim tonom kada dečak, motivisan slabo potisnutim besom, smešta mrtvo štene u kolevku pored usnulog tela bebe. Kao i „Bdenje za Suzan“, ova priča evocira ruralno okruženje, ali tonom koji je mračniji, i više ukazuje na romane koji će uslediti – bogat u opisima, ali s daleko više naturalističkim prikazima okruženja i okolnosti. Oba prozna teksta su srazmerno dobro sačinjena, iako pomalo nezrela u poređenju s kasnijim delima, ali zajedno pružaju uvid u Makartijev stil u nastajanju i njegova tematska interesovanja. Oni bar posredno anticipiraju predmet četiri romana tenesijevskog perioda, dela koja se bave prirodom, istorijom, društvenom promenom i sveprisutnom stvarnošću misterije i nepoznatog, naročito kada se sukobljava s intenzitetom ljudske svesti i percepcije. Mada su njegovi južnjački romani objavljeni između 1965. i 1979. godine, on se na Jug vraća u kasnijim godinama romanom *Put*, a ruralna Apalacija i njeno okruženje čine mesto radnje njegovog scenarija *Baštovanov sin*, istorijske drame zasnovane na stvarnim događajima koja se bavi dvama porodicama iz Južne Karoline u devetnaestom veku, a režirao ju je Ričard Pirs 1976. za PBS-ov serijski ciklus *Visions. Kamenorezac*, drama napisana ranije a objavljena 1994. godine, obrađuje mnoge od središnjih tema južnjačkih romana: vrednost intimnosti u kontekstu porodičnog nasleđa, kao i mistično iskustvo koje karakteriše rad tradicionalnog zanatlije, koji shvata da „pravu kamenu građevinu na okupu ne drži cement već sila teže [...] zakrivljenost sveta“ (9).¹

Čuvar voćnjaka (1965)

Napisan nakon što je autor napustio Univerzitet u Tenesiju, delom dok je radio u prodavnici auto-delova u Čikagu, *Čuvar voćnjaka* je eksperimentalniji od mnogih njegovih kasnijih dela, ako ne tematski bar formalno. Prvi prikazi su generalno bili prilično pozitivni. U listu *Saturday Review*, Grenvil Hicks hvali Makartijev jezik rečima da on „opisuje zemlju precizno, elokventno i s ljubavlju“.² U časopisu *Kirkus Reviews*, Gabriel Ševalije odgovara znatiželjnim tonom tvrdeći da je roman, „mada sumoran, efekatan po mnogo čemu“ jer tu ima „izuzetno neobično napisanog teksta izbrazdanog jakim, vizuelnim slikama dok je sama priča senovito fascinantna“.³ U magazinu *Harper's*, Ketrin Gaus Džekson pokazuje razumevanje za formalne izazove u priči, ocenjujući je kao „komplikovano i sugestivno predstavljanje prolaznosti života, sasvim vredno koncentracije koju zahteva“.⁴ Mnogi kritičari zapažaju uticaj južnjačke književnosti, neki iznose mišljenje da Makartijevom prvom ostvarenju nedostaje originalnost zamisli i stila. Jedan anonimni prikazivač u *Times Literary Supplement* piše da je „dug g. Makartija očigledan i konkretan: to je dug Fokneru“ i mada kritičar prepoznaje snagu Makartijevog deskriptivnog jezika, on zaključuje da autor „oda-je utisak da je u stanju da napiše mnogo bolji roman od ovoga, ali on to neće uraditi sve

¹ Videti: Edwin T. Arnold, „The Stonemason: The Unmaking of a Play“.

² Granville Hicks, „Six Firsts of Summer“, *Saturday Review*, 12. jun 1965, 35.

³ Gabriel Chevallier, *Kirkus Reviews*, 1. mart 1965, 271.

⁴ Katherine Gauss Jackson, „Books in Brief“, *Harper's*, juli 1965, 112.

dok svoj Tenesi brka s [Foknerovim] Okrugom Joknapatofa“.⁵ Drugi prikazi hvale ono što vide kao svežinu Makartijevog narativnog glasa. U *New York Herald Tribune Book Week*-u, Džejms R. Frejks sagledava roman kao „stesan, ali ne do koske, poetski ali ne preterano [...] osvežavajuće i zadovoljavajuće postignuće“.⁶

Makartijev prvi duži poduhvat dobio je poštovanja vrednu ako ne i veliku pažnju, a kritičari su prepoznali elemente originalnosti kao i autorovo učešće u bogatoj i raznolikoj američkoj tradiciji. Po svojoj jasnoj mitologiji i zaokupljenosti efektima istorijske promene na živote pojedinaca, kao i po živim opisima prirode i zemlje, roman se koristi konvencijama američkog istorijskog romana. Smešten u ruralne regije u okolini Noksvila, u Tenesiju, u period između dva svetska rata, *Čuvar voćnjaka* u romantičnom tonu slavi podmlađujuću moć prirode i vrednosti jednostavnog života i s ove afirmativne pozicije kritikuje ponekad destruktivne sile industrijske civilizacije, implicitno otelovljene u različitim građevinskim projektima Direkcije za dolinu Tenesija. U tom smislu, roman odražava osnovne vrednosti južnjačkih agraraca, eklektične grupe pisaca, pesnika i intelektualaca koji su se pojavili tri-desetih godina dvadesetog veka, a od kojih su mnogi delovali s Univerziteta Vanderbilt u Nešvilu. Tu spadaju Robert Pen Voren, Džon Krou Rensom, Alen Tejt i Ričard M. Viver. Ovi književnici su povremeno povezivani s konzervativnom politikom, mada su se mnogi od njih, a najistaknutiji primer su Robert Pen Voren i Džon Krou Rensom, kasnije distancirali od ekstremnijih političkih implikacija reakcionarnih sentimenata agraraca. Oni su se u osnovi bavili negativnim efektima industrijskog kapitalizma i urbanizacije koji su obeležili period modernosti, zagovarajući, različitim stepenom intenziteta, povratak na tradicionalne, poljoprivredne, čak ruralne načine života i društvene organizacije. Na tematskom planu, osnovni konflikt u *Čuvaru voćnjaka* jeste onaj između sila istorijskog napretka i reakcije, pošto ostareli šumar Artur Ounbi, poznat kao čika Ater, čuva jabučnjak i leš Keneta Ratnera koji se raspada. Ne znajući identitet tela, on postaje mentor sinu preminulog čoveka, Džonu Vesliju Ratneru, koji se od ranog uzrasta zakleo da će osvetiti očevo ubistvo. U razmacima tokom komplikovanog zapleta, i čika Ater i Džon Vesli susreću razbojnika i krijumčara Mariona Sildera, koji je mnogo godina ranije ubio Keneta Ratnera u samoodbrani, mada to Džon Vesli ne zna. Silder pomaže dečaku na razne načine, u jednom momentu braneći ga od korumpiranog zamenika šerifa, i njihovi životi postaju isprepletani u mreži okolnosti koje nijedan od njih ne može da kontroliše niti razume. Čika Aterova želja da ostane blizu iskonskih i spasonosnih sila prirode, njegovi napori da pomogne Džonu Vesliju da nauči lekcije zemlje, u sukobu su sa društvenim i ekonomskim promenama dvadesetog veka, fizički otelovljenim u varošima, gradovima, auto-putevima i mostovima koji neprekidno zadiru u njihove živote. U svemu tome, nizom opširnih i lirski uobličениh opisa, priroda postaje lik, istinski dinamično prisustvo u romanu. Mada se trojica muškaraca susreću, njihove priče su ispričane odvojeno u zasebnim pripovednim tokovima, a Makarti

⁵ Anon., „Americans in Debt“, *Times Literary Supplement*, 10. mart 1966, 185.

⁶ James R. Frakes, „Juicy Fruit“, *New York Herald Tribune Book Week*, 4. juli 1965, 14.

odoleva iskušenju da ih objedini nekim formalnim postupkom. Na taj način eksperimentalnost romana postaje očigledna u trostrukom zapletu usloženjenom opširnim opisima i isprepletanim nitima sećanja koji prekidaju vremenski tok priče.

Za razumevanje narativne složenosti *Čuvara voćnjaka* neophodno je obratiti posebnu pažnju na ove različite narativne linije. Promene tačke gledišta, obično od Džona Veslija Ratnera preko čika Atera do Mariona Siltera, obično su obeležene poglavljima, a ponekad odvajanjem odeljaka razmacima između pasusa. Tačka gledišta je dosledno ograničen sveznajući pripovedač u trećem licu. Mada, opet, linearni tok vremena često se prekida dužim razmišljanjima u sećanju, jasno uočljivim u kurzivu. U okviru ovih različitih narativnih niti, koje se mogu povezati s određenim junacima, sveznajući pripovedač ponekad interveniše u opisima okruženja koji su često osmišljeni da spoje „karakter“ prirode sa životima muškaraca uključenih u priču. Roman, zapravo, počinje jednom izdvojenom vinjetom u kurzivu, u kojoj se trojica neimenovanih muškaraca muče da razvale panj i pronalaze žičanu ogradu sraslu u njega, čime se na početku uvodi jedna od osnovnih tema romana, vešta borba između prirode i civilizacije, industrijske modernosti i primitivne zemlje.⁷

Roman je podeljen u četiri dela, pri čemu su perspektive svih junaka upletene jedna u drugu, a disharmoničan efekat ovih promena tačke gledišta ublažen je tek kad se sagleda tematski rezultat. Dok se njihovi pojedinačni životi ukrštaju, svaki čovek ostaje vezan u izolaciji sopstvene svesti, svog ličnog unutrašnjeg sveta. Ovo isticanje čovekove izolovanosti javlja se dok svaki od junaka na sadašnje iskustvo odgovara prisećajući se prošlosti. Mada se pojavljuje samo nakratko pred svoju smrt, u Prvom delu Kenet Ratner ulazi u kobu i ono što vidi izaziva duže prisećanje na krčmu „Zelena mušica“ u blizini Red Branča, male zajednice u kojoj se odvijaju glavni događaji u romanu (usput podsećajući na *Ciklus crvene grane* (*Red Branch Cycle*) u keltskoj mitologiji). U Drugom delu, dok čika Ater stoji i posmatra jabučnjak i znakovito bure za vodu koje se poput uljeza nameće zemlji, on se priseća dana kad je otkrio telo Keneta Ratnera pošto mu je dvoje preplašene dece reklo gde se ono nalazi. Naročito duga sekvenca sećanja započinje i gotovo završava treće poglavlje Drugog dela, u kom se Džon Vesli Ratner seća kako je uhvatio kopca i pokupio nagradu nakon što je ptica uginula. Ovaj pasus anticipira jedan kasniji događaj, kada, nakon što je stekao veće poštovanje prema zemlji i vrednostima otelovljenim u čika Ateru, on pokuša da mu vrate mrtvog kopca a da on vrati nagradu. Ove deskriptivne niti sećanja postaju unutrašnje priče u okviru većih pripovesti ispričanih iz određene perspektive. Svaka odvojena tačka gledišta teče paralelno s drugom i, mada likovi deluju uzajamno, njihove priče ostaju uglavnom razdvojene. Makarti ovde prvi put uvodi narativnu tehniku koju često koristi u svojim kasnijim romanima, tehniku koja ga, uprkos sličnostima koje su zapazili kritičari, razlikuje od Vilijama Foknera. Kad Fokner prekida vremenski niz dugim monolozima pisanim tehnikom toka svesti, on to obično radi prenošenjem stvarnih misli ljudi iz svog imaginarnog sveta. Makarti koristi objektivnog pripovedača koji priča priču iz vizuelne i senzorne perspektive likova a da ne ulazi sasvim u njihove umove, time zadržavajući osećaj zagonetnosti, budući da pojedinci na nedokučive načine reaguju na neumo-

⁷ Za detaljniju obradu ovih istorijskih napetosti videti: Ragan, „Values and Structure in *The Orchard Keeper*“.

ljivo složen svet. U *Čuvaru voćnjaka* ovi narativni elementi tematski su integrisani prirodom i slikama prirode i centralnom napetošću između zemlje i industrijskih sila koje pokušavaju da je obuzdaju i kontrolišu.

Upravo kroz ovaj u osnovi istorijski sukob Makarti uzdiže čika Atera i Džona Veslija Ratnera na nivo mita i crpi materijal iz tradicije američkog istorijskog romana. Na neki način, roman je savremenik Makartijevog vremena, jer je smešten u vreme njegovog detinjstva i samo trideset godina pre sadašnjice. Istorijski romani su češće smešteni u periode koji su izrazito udaljeni od onog autorovog. Ali Makarti je u liku čika Atera zaokupljen prošlošću, a glavna pitanja kojima se bave pisci američkih istorijskih romana ključna su za *Čuvara voćnjaka*. Važan element istorijskog romana, od njegovih početaka u delima ser Voltera Skota, preko *Priča o Kožnoj Čarapi* Džejmisa Fenimora Kupera, pa do mnogih dela Vilijama Foknera (u ovom slučaju, najznačajnije *Sidi*, *Mojsije*), jeste mitski junak, a u američkoj književnosti ovaj junak obično pronalazi svoj dom na granici.⁸ Čika Ater je simbolički predstavnik starog poretka, vremena kada su opstanak, čovekova sreća, čak i duhovna hrana dolazili od negovanja sinergijskog odnosa s neukroćenom divljinom. Osim tokom kraćih prekida, stari izbegava grad i živi u staroj kolibi u planinama. Kao stražar koji čuva kapiju drugog sveta, on predsedava voćnjakom, u različitim momentima prisećajući se vremena kada je njegova interakcija s divljom zemljom bila dublja i donosila više zadovoljstva. On je uhvaćen u kataklizmički zamah vremena i predstavlja amblem prethodnog doba koje neizostavno mora ustupiti mesto neumoljivim silama modernog sveta.⁹

Tragedija njegovih okolnosti dramatično je uhvaćena u momentu dok se on setno i šaljivo priseća ranijih godina kada su panteri (ili „pantere“) slobodno vrebali šumama noću, kao čudna otelovljenja iz drugog sveta, svojom misterioznošću i snagom pobuđujući strah i poštovanje. Ima neke mističnosti u vezi s tom životinjom (koja anticipira autorovo kasnije pisanje o vuku u *Prelazu*), a mogu se uočiti i odjeci transcendentalističkog obožavanja prirode Ralfa Volda Emersona i Henrija Dejvida Toroa. Ali čika Aterova percepcija duha prirode mračnija je i misterioznija, u skladu s jednim oblikom fatalizma čestim kod mnogih ljudi s Apalačkih planina. Na najdubljim psihološkim i duhovnim nivoima, panter i privlači i odbija. Dok Džon Vesli i grupa mladića sede i slušaju, čika Ater pripoveda nešto nalik mitološkoj priči o duhovima, o svom pokušaju da ulovi pantera-razbojnika: „Vidi, rekao je polako, mračno, 'ima ovakvi' i onakvi' pantera. Neki su samo to, a onda imaju i drugi, skroz čudni. Ta stara panterica, ona nikad da ostavi ni traga. Ona nije bila obična pantera“ (157). Mada postoji doza šaljivosti u šumarevom prepričavanju, za njega „čudno“ i misteriozno postaju utelovljeni u fizičkom svetu onda kada on nije iskvaren industrijom, a ispravan život proističe iz razumevanja i učestvovanja u skromnoj interakciji s ovim praiskonskim silama. Čika Ater postaje mitska personifikacija ovog prepoznavanja, predstavljajući sistem vrednosti koji je definisao stari poredak i iskustvo granice. On oseća povezanost s prošlošću, ali ima i osećaj izmeštenosti, kada izlazeći iz planine nailazi na ljudskom rukom iskopanu jamu

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

⁹ Videti: David Paul Ragan's "Values and Structure in *The Orchard Keeper*".

sa zapaljenom kedrovinom. Ovde on doživljava „stari žestoki trzaj krvi u snazi i očaju, bubnjanje pulsa neopozivog čina. [...] Na licu mu nagoveštaj radosti, bola – nečeg primitivnog i napola skrivenog“ (158). Starac je prepoznatljivo sličan postarelom Netiju Bampu iz *Prerije* Džejmsa Fenimora Kupera i čika Ajku Makaslinu u Foknerovom „Medvedu“. Kao mitskom junaku američke granice, njemu je namenjeno da iskusi, živi i podučava, a njegov učenik je Džon Vesli, koji uči od starog šumara i menja se zbog toga, postajući prilagođeniji zemlji i njenoj moći, primer čega je njegov osujećeni pokušaj da vrati nagradu za kopca. Ali mladić tragično prepoznaje da su prošlost i sadašnjost nesrazmerne jer sve što preostaje od granice nakon što je čika Ater uhvaćen i zatvoren jesu nejasne senovite figure sačinjene od „mita, legende, praha“ (246).

Ove u osnovi reakcionarne i čak romantične teme, koje veličaju mistične odlike prirodnog sveta, orkestrirane su prelepim i lirski uobličanim opisima. Ovi pasusi uključuju „prirodu“ usko protumačenu kao neiskvarenu ali sve manju divljinu, ali su to i opisi okruženja šire posmatrano. Neki od najprijetnijih delova Makartijevog pisanja mogu se pronaći u ovim sekvencama. U *Čuvaru voćnjaka* Makarti uvodi jednu važnu karakteristiku svog stila u nastajanju, a to je selektivno razmeštanje opskurnih, stručnih ili arhaičnih reči koje služe svrsi pojačavanja misterija prirodnog sveta. Reči kao što su „karapaks“ (*Oksfordski rečnik engleskog (OED)*: „gornji deo oklopa kod kornjača i zglavkara“), „saurijski“ (*OED*: pridevski oblik imenice koja označava „red reptila“) i „partenogeneza“ (*OED*: „aseksualno razmnožavanje, kao kod cepanja ili pupanja“) nekim čitaocima su poznate, ali su većini neprepoznatljive, te sam jezik postaje sredstvo isticanja nespoznatljivog, otelovljenog u ljudskim iskustvima koja su čak u najvećem stepenu fizička i taktilna. Nedokučive složenosti čovekove svesti pojavljuju se kroz namerno neshvatljivo manipulisanje stilom, izbor reči i rečeničnu strukturu, kao kad se čika Ater probija stazama, izmičući šerifovoj poteri. On vidi i promatra nešto toliko jednostavno poput izlomljenog stenja u kamenolomu: „svrstani u redove i nezgrapni monoliti stene, otuđeni izvađeni iz zemlje i razneti u dosadnu simetriju, naslanjaju se, lica sa žlebovima bleđa i polegla među drvećem, kao stare ruševine hrama“ (189). Glasna manjina kritičara bunila se na složenost pasusa poput ovog, ali njihova svrha jeste da izmene percepciju čitaoca, da uzmu obične slike i predstave ih na neobičan način i da im podare izvestan religijski i mistični kvalitet.

Ove skoro pa religiozne slike intimno su vezane za tendenciju da se priroda prikazuje upotrebom aluzije i simbola. Panter (koji se na drugim mestima u romanu pojavljuje u čika Aterovim stalnim snovima o „Mačkama“) i kobac, koji gleda Džona Veslija, „*promatrajući ga bez zlobe ili straha – ima tu nečeg teškog, neumoljivog i nepopustljivog*“ (77), primeri su snažnih simbola s mnoštvom nagoveštenih značenja. Ali duži opisi pozivaju na još dublje promišljanje, dok priroda postaje više od istorije prirode, mračni prozor kroz koji se vidi delić očaravajućeg pejzaža drugog sveta: „Stari se držao svog pravca, preko prošlogodišnjeg lišća kliskog od vode, poskakujući i plešući divlje usred vrtloga pobunjenog zelenila poput nekog kišnog duha, isteranog vatrom iz polutame u lakrdijaškoj konfiguraciji naspram brzog sjaja munje“ (172). Priroda postaje praiskonski jezik prikriivenog nagoveštaja, prepun

neuhvatljivih značenja koja transcendiraju materijalno i naučno, a fizički opis je metaforički i duboko ukorenjen u književnu tradiciju. U tom smislu, naročito se ističu karnevalske slike upotrebene u delu kad Džon Vesli ulazi u Noksvil i vidi paradu, sa tubistom „*crvenim u licu i divljim*“ i autobusima koji izbacuju „*lopte magličastog plavog dima*“, a ceo grad „*golih čudnovatih zgrada [...] ukrašen fantastičnim šarenilom, lukovi, nadvratnici, sa žlebovima i arabeskama*“ (80–81). Ova upotreba karnevalskog ukazuje na granice spoznatljivog, sveprisutnost misterije i nejasan osećaj izopačenog i dekadentnog. Bogati i sukobljeni opisi prirodnog sveta u *Čuvaru voćnjaka* pojavljuju se i u Makartijevom slobodnom korišćenju uzvišenog, naročito kada čika Ater prisustvuje oluji: „A vetar se dizao i postao hladniji dok se drveće savijalo kao da je nošeno napred nekim žestokim ubrzanjem Zemljinog okretanja a onda je i to prestalo i uz lupu i šištanje iz mirnog vazduha ledena pošast“ (171). Lepota ovog i drugih odlomaka uključuje sparivanje suprotnosti time što se prirodni i senzualno prijatni fenomeni vetra i Zemljine rotacije, zajedno s „drvećem“ i „ledom“, kombinuju s uznemirujućim nasiljem i neredom koji nejasno konotira metafizičku svrhu, a sve to je tipično za uzvišene slike u drugim delima zapadne književnosti. Dakle, široko shvaćen, *Čuvar voćnjaka* ističe transformativnu moć prirode koristeći jezik, aluziju i simbol koji se na drugim mestima u romanu kombinuju sa biblijskom aluzijom, košmarnom fantazijom i sećanjem na snove, pored ostalih deskriptivnih sredstava. Uzeti zajedno, oni smeštaju junake u svet misterije. Čika Ater, Džon Vesli Ratner, Marion Silder, čak i sama priroda, postaju uvezani u nerazumljivoj igri istorijskih i kosmoloških sila, u slatko-gorkom romanu koji slavi prošlost čak i dok ona prelazi u sećanje.

Tama najkrajnja (1968)

Makartijev drugi roman za naslov uzima deo iz *Jevanđelja po Mateju* 8: 10–12, u kom se Hristos obraća centurionu koji je došao da zamoli da mu sluga bude izlečen. Centurion, čovek izvan hebrejskog „kraljevstva“, stupa ponizno, a Isus koristi tu priliku da ukori one koji se smatraju izabranima: „Zaista vam kažem: ni u Izrailju tolike vjere ne nađoh. I to vam kažem da će mnogi od istoka i zapada doći i sješće za trpezu s Avramom i Isakom i Jakovom u carstvu nebeskome: A sinovi carstva izgnaće se u tamu najkrajnju; ondje će biti plač i škrgut zuba.“¹⁰ U romanu smeštenom u neimenovani južnjački lokalitet, s tek kratkim nagoveštajima o istorijskom kontekstu priče, Makarti širi biblijske motive u parabolu istovremeno mitsku i simboličku, univerzalnu po temi, ali jasno stvarnu po svom evociranju prirodnog sveta, dijalekta, regionalnih običaja i društvene strukture. Ali za Makartija, u suštini, „tama najkrajnja“ u velikoj meri predstavlja apsolutno stanje čovekovog iskustva.

Mladić po imenu Kala Houm napravio je dete svojoj sestri. Rekavši joj da je beba umrla, on bespomoćnog dečaka ostavlja u šumi. Pronalazi ga putujući kazandžija koga je Kala oterao i ubrzo ga predaje dojlji. Otkrivši obmanu, majka, Rinti, kreće da pronađe svoje dete. Sledi roman potrage koji se prebacuje s putovanja na putovanje, a svako od njih je isprekidano isprepletanim vinjetama u kojima se pripoveda o užasnim pohodima ubilačke bande odmetnika, misterioznog „trojstva“, koji deluju kao agenti samog Usuda ili Nužnosti.

¹⁰ Navedeno prema prevodu Vuka Stefanovića Karadžića. (Prim. prev.)

Ophrvan krivicom i stidom, Kala luta „tamom najkrajnjom“, a od početka mračni determinizam određuje razvoj okolnosti koje ga teraju u dublja područja očaja bez izbora. *Tama najkrajnja* je roman koji se jasno naslanja na tradiciju južnjačke gotike i južnjačke groteske, ali svojom izmeštenošću iz vremena, biblijskim odjecima i korišćenjem motiva potrage, teži da u prvi plan smesti univerzalne teme osamljenosti i gubitka, posledice greha i mogućnost iskupljenja usred propadanja i raspadanja. Kroz trojstvo i figuru slepog čoveka (koji se pojavljuje u poslednjem poglavlju), roman označava Makartijev ulazak u melvilovski roman, budući da se bavi snagom i ograničenjima ljudskog delovanja u ogromnom i misterioznom univerzumu, kao i potencijalnom ulogom božanskog u oblikovanju ljudske sudbine.

Prvi prikazi *Tame najkrajnje* bili su posve raznoliki, mnogi pohvalni, a tek nekoliko ravnodušni. Kritičari su opet приметili uticaj Foknera. U *New York Times*-u, govoreći o ruralnom okruženju, detaljima mesta radnje i potrazi, Tomas Lark iznosi mišljenje da priča ima „foknerovski profil“.¹¹ U *New Yorker*-u, podsećajući čitaoce na Makartijev uspeh ostvaren osvajanjem nagrade Fondacije „Vilijam Fokner“ za *Čuvara voćnjaka*, Robert Kouls piše: „Prisećamo se *Svetlosti u avgustu* dok se *Tama najkrajnja* razmotava: siromašni belci, surovi puritanizam, katastrofalan sukob Instinkta s Pobožnošću i Običajem, kao i slike – prognanika, lualica, izopštenika, koji su, doduše, svi obučeni u ruralnu američku nošnju.“¹² Ali poput mnogih prikazivača *Tame najkrajnje*, Kouls roman razmatra na način koji ga odvaja od foknerovskog uticaja, i to više nego mnogi prikazivači *Čuvara voćnjaka*, te tako počinje da predviđa Makartijeve značajne književne talente: „Dugo se nije desilo da jedan američki pisac – i pritom mlad – pokuša da se izbori sa Suđajama i s onim što Platon zove njihovom majkom: Ananke ili Nužnost.“¹³ Drugi kritičari bili su podjednako oduševljeni. U *New York Times Book Review*-u, Gaj Davenport se uključuje u pomalo oštru debatu o Makartijevom jeziku i kompleksnosti rečenice, tvrdeći da „tako čvrsto iskovan stil uopšte nije afektiran. Takva knjiška dikcija upotpunjuje onu ruralnu“, dalje tvrdeći da autorova disciplinovanost „ne dolazi samo iz veštog vladanja rečima već i iz razumevanja dovoljno mudrog da se usudi da ispriča tako mračnu i užasnu priču“.¹⁴

Tokom čitave Makartijeve karijere, čini se da se rasprave o njegovom delu aktiviraju oko pitanja stila, a prvi čitaoci *Tame najkrajnje* su izgleda gravitali ka pitanju da li autorov arhaični jezik i komplikovana sintaksa predstavljaju legitimno estetsko eksperimentisanje, umetničku inovativnost ili naprotiv, konfuziju, neuspeh i pretvaranje. U *Times Literary Supplement*-u, Andre Dojč je umeren mada kritičan kada kaže da je „Makarti iznašao neku vrstu podbiblijske retorike koja često umanjuje vrednost onih boljih stvari u knjizi“.¹⁵ Ali u dodatku *Book World Washington Post*-a, Patrik Kratvel je oštar i čak prezriv. On zapaža uticaj Foknera, ali Makartija naziva „slabijim“ piscem, tvrdeći da on od Foknera preuzima „bes-

¹¹ Thomas Lask, „Southern Gothic“, *New York Times*, 23. septembar 1968, 33.

¹² Robert Coles, „The Empty Road“, *New Yorker*, 22. mart 1969, 137.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Guy Davenport, „Appalachian Gothic“, *New York Times Book Review*, 29. septembar 1968, 7.

¹⁵ André Deutsch, „Wandering the Warrens“, *Times Literary Supplement*, 4. decembar 1970, 1409.

konačnu bezobličnu rečenicu i trag veoma knjiških epiteta koji izgledaju impresivno osim ako ste dovoljno neblagonakloni da pitate šta zapravo znače¹⁶. U ovu tvrdnju usađena je implicitna kritika na račun Foknera, a na početku prikaza Kratvel *Tamu najkrajnju* naziva „delom veoma, veoma sumornog gotskog horora“.¹⁷ Jasno je da se Foknerova senka i dalje preteći uzdiže u prikazima ovih prvih romana, s različitim ponekad pozitivnim i negativnim ishodima, ali poređenje ostaje validno u smislu da su se oba pisca upuštala u radikalne oblike eksperimentisanja i na nivou narativne forme i u pogledu upotrebljenog stila, strukture i rečnika. U Makartijevom slučaju, naročito imajući u vidu *Tamu najkrajnju*, tvrdnja da su ovi poduhvati uvek uspešni bio bi žalostan čin biografskog idealizovanja, ali je podjednako žalosno i odbacivanje kojim se negira da su to svrsishodni i čak plemeniti pokušaji da se ostvari nešto autentično i novo. Na kraju krajeva, kao što većina kritičara primećuje, njegov uspeh je prilično veliki. Kratvelovo upućivanje na „gotsko“ jeste indikativno i tačno i odnosi se direktno na mestimičnu opskurnost prisutnu u autorovom odabiru reči. *Tama najkrajnja* oscilira između kolokvijalnog i regionalnog i eruditskog i sofisticiranog utemeljujući živote Kale i Rinti u sumorne društvene okolnosti južnjačkih siromašnih slojeva. Dok putuje, Kala susreće jednog starijeg čoveka i razgovara s njim. Stari govori u dijalektu, s lirskim kadencama jezika regije i specifičnim načinom izražavanja čvrsto vezanim za podneblje. Govoreći o bunaru, on kaže:

Tamo iza je bio potok, no je presušio ili utonuo pod zemlju, tako nešto. Utonuo, mislim. Godine urakana. Oduvô mi dimljak. Izvalio se iz dvorišta i ostavio rupetinu na toj strani kuće. (119)

Ovde Makarti beleži detalje pažljivo artikulisanom književnom majstorijom. Za razliku od mnogih ranih eksperimenata sa dijalektima kod lokalnih kolorista iz devetnaestog veka, koje je često bilo teško razumeti, starčev govor zadržava nijanse dijalekta čak i unutar pojedinačnih reči, kao što su „urakan“, „oduvô“ i „dimljak“, a opet pasus je jasan i lucidan, razumljiv je i lako se čita bez žrtvovanja autentičnosti. Ali ovaj naglasak na mestu konsoliduje se oko grupe duboko filozofskih tema koje na kraju zahtevaju uzvišeniji književni jezik. U istom razgovoru sa starcem, ova pitanja i dalje pronalaze izraza u kolokvijalnom govoru. Tvrdi da postoji neka nedokučiva svrha svih događaja u prirodi, starac se izražava skoro pa religioznim misticizmom koji utehu pronalazi u ljudskim ograničenjima, naročito kad se ona tiču znanja i mudrosti. On kaže:

Što više učim nešto, više ga razumem unatraške. Uči dugo i učiš pogrešno. To mi je rekô jedan stari strelac jednom kad me je dobio za pola govedine u pucanju puškom. Ja znam stvari koje nikad nisam učio. Znam stvari na koje nikad nisam ni mislio. (125)

Može se činiti da ova tvrdnja izražava antiintelektualizam tipičan za mnoge ljude koji žive u starčevim društvenim okolnostima, ali uzete u širem kontekstu romana, njegove

¹⁶ Patrick Cruttwell, „Plumbless Recrements“, *Washington Post Book World*, 24. novembar 1968, 18.

¹⁷ *Ibid.*

misli odražavaju autorovo pristajanje na nedokučivu misteriju koja je uvek u središtu gotskog romana u njegovom najboljem obliku. Sablasno trojstvo koje prati Kalu i Rinti aludira na istu ovu misteriju, a Makartijev opis napuštene bebe prikazuje ekstreme njegove eksperimentalne retorike, kao i sugestivni osećaj čovekove izolovanosti. Pojedinci moraju da se batrgaju u borbi protiv nedokučivih neprozirnosti ogromnog neshvatljivog univerzuma. Dete leži u šumi, „bezoblična bela plazma koja se bori na bujnoj praistorijskoj mahovinom kao mršavi močvarni zec“ (17). Pre nego što ugleda dečaka, kazandžija ga čuje:

*Mislio bi da je to neki mlitavi srodnik strepnje njegovog srca da dete nije zaplakalo.
Urlajući, proklinjalo je mutni kamarinski svet svog rođenja jaukom za jaukom dok je tamo
ležao mlatarajući oduzetim kandžama, rukama odgurujući noć kao nekakav bezumni paraklet
posednut bukom celog limba. (17–18)*

Ovu prozu odlikuje neuhvatljivost koja zahteva pažnju i pomno promatranje, zbog reči kao što su „kamarinski“ (OED: „bara ili močvara koja smrdi“), „paraklet“ (OED: „titulaodeljena Svetom Duhu [ili ponekad Hristu]: branilac, posrednik, ili pomagač ili tešitelj“), kao i termin koji se obično bolje razume, „limbo“ (OED: „regija koja navodno postoji na granici pakla kao prebivalište pravednika preminulih pre Hristovog dolaska i nekrštene novorođenčadi“). Kad se utvrdi značenje ovih reči, pojavljuje se jedna drugačija tematska dimenzija, koja ni na koji način ne ugrožava već umesto toga produbljuje sugestivnu religioznost pasusa. Bara koja smrdi upućuje na propadanje, a paraklet ili tešitelj je sada nerazuman i napušten, pri čemu limbo čitaocu daje osećaj „tame najkrajnje“ kao metafore. To je mesto na kome nevino dete, figura običnog čoveka nesvesnog svog porekla, leži plačući, izolovano i samo. Otključavanje značenja ovih arhaizama otkriva dotad neviđen sloj koji uključuje jezik Makartijevog katoličkog vaspitanja, zajedno s pojačanim osećajem ljudske nemoralnosti, dekadencije, slabosti i podložnosti neznanim silama izvan sebe. Sve te teme su centralne u južnjačkoj groteski i južnjačkoj gotici kao i melvilovskom romanu, mada ove žanrovske kategorije nipošto ne pokrivaju filozofske teme romana, niti podrivaju njegovu originalnost i osobeni glas.

U *Tami najkrajnjoj* pripovest uključuje integraciju odvojenih a opet povezanih priča ujedinjenih motivom putovanja. Poglavlja su nenaslovljena i nenumerisana: dva u trećem licu svezajućem iz perspektiva Kale i Rinti, devet u trećem licu svezajućem iz Kaline perspektive, šest iz Rintine, jedno iz kazandžijine i šest vinjeta u kurzivu koje razdvajaju poglavlja, od kojih sve osim jedne uključuju trojstvo. Ova putovanja pokreću zaplet, a i Kalini i Rintini susreti s ljudima sasvim su različiti. Dok putuje, Kala traži posao i povremeno ga nalazi, sve vreme susrećući misteriozne figure koje ga uvlače u razgovore koji, posredno ali s namerom, upućuju na njegov greh i nevolju, naročito razgovor sa starcem u osmom poglavlju, slepim prorokom u zaključku i predvodnikom trojstva. Kalu putovanje zatiče u okruženjima ispunjenim tamom i propadanjem tipičnim za gotске romane. Rintin svet se razlikuje od ovoga samo u smislu da ona usput nailazi na saosećanje kod raznih ljudi, uklju-

čujući i ljubaznu porodicu koja je hrani i doktora koji je leči jer joj grudi i dalje proizvode mleko. Ipak, i brat i sestra se kreću naslepo kroz divljinu izolovanosti i egzistencijalnog straha. Oni beže od neodredive sile simbolično otelovljene u trojstvu, sile koja postaje ospoljena u njihovim ličnim konfliktima, u impulsima unutrašnjeg gotskog horora i psihološke težine greha i krivice. Sila nagoveštena trojstvom stoga je, u izvesnom smislu, neodredivi princip ravnoteže i pravde, izvan glavnih likova, ali sveprisutan u univerzumu, koji kao da zahteva osvetu.¹⁸

Uloga trojstva postaje delimično jasna Kali pri njegovom prvom susretu s njima. Nakon nesreće na brodu, on ih susreće na obali. Oni kao da ga poznaju i pozdravljaju ga s dozom lažne gostoljubivosti, pri čemu dvojica pilje u njega „predatorskom radoznalošću“ (170), nudeći mu „zacrnjeno“ meso koje „ima teksturu kožnog remena, posuto je pepelom, ima ukus sumpora“ (172). Bradati čovek iz trojstva prikazan je neobično dijabolično: „Na svetlu koje dopire odozgo pod nagibom, brada mu je sijala i usta su mu bila crvena, a oči zasenčene lunete u kojima nema baš ničega“ (171). Biblijske aluzije se nastavljaju jer Kala njima izgleda „poput nekog olujnog i razornog proroka“ (170). Nakon okolišanja u razgovoru o ulozi imena u dodeljivanju identiteta ljudima i stvarima, bradati čovek hladnom suptilnošću zahteva da mu Kala da par čizama koje je ukrao od vlastelina, farmera kog je trojstvo kasnije ubilo. Ovaj mali čin restitucije najavljuje zaključak romana, a dok trojstvo nestaje u tami, Kala posmatra vatru koja se gasi, „jedan jedini razdeljeni i žuti jezičak plamena koji stoji usred ugljena“ (181). U „tami najkrajnjoj“, u „kamarinskom“ „limbu“ Kalinog gotskog sveta, sve što on vidi jesu izlomljene simbolične konture njegove lične nemoralnosti, a avatari Satane, trojstvo, ironično predstavljaju figure kojima je predodređeno da ponovo uspostave privremenu ravnotežu u svetu koji je on iskrivio. Oni na kraju to i čine brutalno uništivši posledice njegovog greha. Incest, zemlja na koju se spušta mrak, osećaj strepnje i unutrašnja izopačenost koja pokreće Kalin prestup, sve su to elementi južnjačke gotike kako ju je definisala Elen Glasgou, a dalje usavršio Tenesi Vilijams. Radnja romana smeštena je na Jug, a roman sadrži žanrovske konvencije mnogih južnjačkih pisaca. Kao i u delima Foknera, Vilijamsa i O’Konorove, postoji mitski odjek koji odlikuje roman i pokreće njegove teme.

Ali kao što primećuje Robert Kouls, ova nemoralnost odražava moralne brige „strogog puritanizma“,¹⁹ a ta uputnica je indikativna kad se razmotri „kalvinistička sumornost“ koju Melvil, hvaleći Natanijela Hotorna, vezuje za „moć crnila“ koje prožima delo svakog istinski velikog pisca.²⁰ Ovo interesovanje za posledice ljudskog greha u univerzumu definisanom silom koja je obavijena misterijom, opet se konfigurira kroz trojstvo, a njihova prikrivena svrha dolazi do potpunog ispunjenja na kraju. Posle jednog upečatljivog događaja (koji aludira na priču iz *Novog zaveta*), kada grupa pastira izgubi stado svinja preko litice, Kala

¹⁸ Videti: Arnold, „Naming, Knowing, and Nothingness: McCarthy’s Moral Parables“.

¹⁹ Coles, „The Empty Road“, 137.

²⁰ Herman Melville, „Hawthorne and His Mosses“, u: *Moby-Dick*, ur. Hershel Parker i Harrison Hayford, 2. izd., 517–32 (New York: Norton, 2002).

se, pošto im je umakao jer krive njega za nesrećnu smrt jednog od svojih drugova, nađe u situaciji da sa trojstvom sedi oko vatre. Kazandžija, koji je brutalno odbio da Rinti vrati dete, visi mrtav na drvetu, kao užasna groteska koju su uništile Mojre lično, a Kala čeka na turbobnu i neizbežnu ruku osvete a da ne zna kakva mu je konačna sudbina. On vidi tri čoveka i čini se da su „obdareni viškom iz nekog sna. Kao prikaze koje se ponovo pojavljuju u predelima opustošenim groznicom: sablasni, opipljivi kao kamen“ (231). Dete koje sada imaju opisano je u maniru književne groteske: stvarno je i prepoznatljivo, ali je i izopačeno i izobličeno, čime se ukazuje na samu perversnost koja je „plakanje“ donela na svet: „Imalo je zalečenu opekotinu celom dužinom jedne strane tela a koža mu je bila kao od papira i izborana kao u starca“ (231). Dok dete gleda oca, Kala vidi „jednu praznu i besnu crvenu očnu duplju kao vrata na peći koja vode do mozga u plamenu“ (231–232). Čovek s bradom deluje kao vidovnjak dok optužuje Kalu da je sestri napravio dete, a Kala se opire, odbacujući optužbe kao i bilo kakvu brigu za dečaka. Ali njegove reči samo su maska, jer on preklinje za detetov život i pokušava da ih ubedi da će se Rinti starati o detetu. Čovek s bradom razmišlja o identitetu onih u paklu, ideji da oni nemaju imena, i ovo tragično podseća na činjenicu da je, uprkos Rintinoj očajničkoj želji, Kala odbio da dečaku dâ ime. U jednom kratkom trenutku koji je još jeziviji zbog svoje nedorečenosti, čovek s bradom stavlja detetu nož pod grlo. Groteskni horor te scene, međutim, mora se sagledati u kontekstu Kaline dramatične mada ublaženo prikazane transformacije. Dete koje je uzeo od sestre i ostavio u šumi da umre, on sada očajnički pokušava da joj vrati. Kao Petar sa Hristom, on odbacuje dete rečima: „Ono meni nije ništa“ (233), ali njegovo preklinjanje da se detetu poštedi život proračunato je i jasno: „Moja sestra će ga uzeti. [...] Tog malog. Možemo da je nađemo i ona će ga uzeti“ (236). U ovoj paklenoj sceni ubistva i osvete ironično definisanoj demonskim trojstvom, Kala konačno počinje ne samo da razumeva prirodu svog greha već i da želi da greškom začeto dete koje je bezdušno napustio bude bezbedno. Nakon ubistva dečaka trojstvo nestaje, ali oni ostavljaju Kalu u životu, verovatno da bi razmišljao o posledicama svojih dela, što on i čini kroz susret sa slepim čovekom.

Mnogo godina je prošlo, mada roman ostaje izvan vremena, i Kala putuje još jednim putem bez imena. On susreće slepog čoveka, koji je „u ritama“ i „spokojan“, i slepi čovek ga pozdravlja govoreći da ga je već video. Ova figura lutajućeg proroka prema Kali se odnosi sa srdačnošću koju je retko sretao i njihov kratki razgovor prelazi direktno na pitanje božanskog i prirode ljudske sudbine. Slepilo se pojavljuje kao indikativan motiv koji se spaja sa sveprisutnom metaforom o „tami najkrajnjoj“, ali sada je tama koja obavija vid starog čoveka tama unutrašnjeg svetla. On pita Kalu da li mu treba nešto i pitanje propraća tvrdnjom da je on „na Božjem zadatku“ (240). Kala pita da li je on propovednik, ali slepi čovek odgovara: „Ne propovednik. Šta tu ima da se propoveda?“ (240). Starčevo spokojstvo očigledno je posledica tame koja ga okružuje dok sam putuje putem nudeći da dâ ono što nema, zaključujući da će svi doći njemu kroz molitvu. Ono što vidi kristalno jasno jeste neumoljiva sudbina koja ograničava svako putovanje, a kada ga Kala pita zašto ne izmoli povratak vida, on odgovara: „Šta će čoveku da gleda put kad je tamo svakako poslat?“ (241). Slep čovek je izgubio samo ono što bi mu se ukazalo na svetlu: vašljivi arhetipski predeo divljine i propadanja, „pustu zemlju“ koja je u neku ruku ospoljavanje Kalinog uma, „mrtva

zemlja gde se ništa nije pomeralo osim vetrom nošenih nanosa pepela koji su se dizali žalosni i opet zamirali niz zacrnjene prolaze“ (242). Upravo ovde „tama najkrajnja“ iz naslova romana, tako sjajno izvučena iz *Jevanđelja po Mateju*, postaje mesto gde iskupljenje postaje moguće, pošto Kala susreće dobrotu i priznanje, ruku same bespomoćnosti koja nudi pomoć. Tračak mogućnosti nagovešten je istom sugestivnom religioznom terminologijom naslova, kad u prethodnom poglavlju Rinti hoda posred ugljenisanih ruševina logora trojstva „u krhkoj agoniji milosti“ (237). Roman se završava tako što je Kala i dalje izgubljen i luta, kao sva ljudska bića svesna misterije svog porekla, ali sada bar razmišlja o svojoj obavezi da pomogne slepom čoveku, da ga odvede dalje od močvare koju ne može da vidi. Detalji Kalinih misli su skriveni, ali on na kraju pokazuje brigu, empatiju i impuls da se nađe nekome koga ne poznaje ali instinktivno prepoznaje kao srodnu dušu. Kroz biblijske aluzije i izmeštenost iz vremena, kao i sugestivnu upotrebu lika kao simbola, roman postaje složena parabola koja istražuje posledice ljudskog slepila. To je priča koja prikazuje način na koji čovekova dela i njihove posledice transformišu unutrašnje „prolaze“ čovekove duše, nekad zarad dobrog, konačno odjekujući i odzvanjajući u nepoznatim svetovima.

Dete božje (1974)

U svom trećem romanu, Makarti oživljava područja ljudske degradacije, upečatljiva i retko prisutna čak i u delima savremenih američkih autora kao što su Tomas Pinčon, Toni Morison, Filip Rot i Truman Kapoti. Na početku romana, on se neposredno obraća čitaocu, time što glavnog lika Lestera Balarda enigmatično opisuje kao „božje dete, možda umnogome slično vama“ (5).²¹ Makarti poziva na direktno mada oprezno poistovećivanje sa svojim likom: degradiranim, grotesknim i monstuoznim izopačenjem ljudskosti, koje u toku romana prekoračuje najsvetije moralne granice i koje će sporim i neizbežnim pokretom pasti u užasan psihološki zaborav. Kao što je slučaj s Kalom Houmom, unutrašnjost Lesterovog uma ostaje u senci, a čitaoci se pozivaju da razmišljaju o njegovom osnovnom identitetu i okolnostima koje ubrzavaju njegov pad. On je autsajder, kao dete prognan iz porodice i zajednice. U kontekstu sveta koji se menja, on je izgubio dom i preživljava kradomice, pomoću obmana i onoga što može da napabirči veštijim baratanjem puškom. Ali njegovi surovi postupci nagovešteni su nasilničkim ponašanjem iz vremena kad je bio dečak i čini se da je zloćudnost crta njegovog suštinskog karaktera. Okružuje ga bogato prikazan prirodni pejzaž ruralnog Tenesija, a opisana priroda je istovremeno slikovita i uzvišena, lepa i konstantno surova ili ravnodušna. Upravo usred ovog „haosa“ Lester Balard mora da preživi i pronađe svrhu, a u svekolikoj nemoralnosti i divljačkoj izopačenosti, on traži vezu s ljudskom zajednicom. Makarti opet nastavlja svoj rizični eksperiment u domenu karakterizacije, eksperiment koji se, i pored sve uočene sličnosti s Foknerom, udaljava od svog književnog prethodnika, jer u mnogim Makartijevim romanima umovi likova osta-

²¹ Citati iz romana preuzeti su iz: Makarti, Kormak. (2017). *Dete božje*. (Nikola Matić, prev.). Beograd: Kontrast izdavaštvo. Brojevi u zagradi odnose se na stranice iz ovog izdanja. (Prim. prev.)

ju u velikoj meri zaklonjeni, dok im se motivi razotkrivaju prvenstveno kroz njihove reči i dela. Užas Lestera Balarda postaje univerzalni užas ljudskog potencijala za koji je anonimni prikazivač u *Atlantic Monthly*-ju rekao da „nije neljudski, samo na najudaljenijem kraju kontinuuma na kom živimo“.²²

Osnovna situacija romana *Dete božje* navodno se zasniva na stvarnom slučaju ubistva u okrugu Sevijer, u Tenesiju, mada nema čvrstih dokaza da ovo potvrde, a glavni lik podseća na više popularnih filmova iz tog perioda, uključujući i *Psiho* Alfreda Hičkoka.²³ Lester Balard ima dvadeset sedam godina. Majka ga je napustila dok je bio dete, a otac mu je izvršio samoubistvo. Roman počinje njegovim pokušajem da prekine aukciju na kojoj će porodična farma biti prodana. Na toj aukciji, Lester biva brutalno pretučen ušicama sekire i odnesen. Naći će se u situaciji da živi u napuštenoj kolibi u blizini svoje stare kuće, gde provodi vreme lutajući seoskim područjem koje je u Makartijevoj obradi nadrealan spoj prirodne lepote i ljudskog otpada s kanjonima prekrivenim gustom šumom, napuštenim kamenolomima i nasumično razasutim deponijama. Lester povremeno svraća u zajednicu u okolini, pojavljujući se nakratko u prodavnicama i crkvama, susrećući različite ljude koji se prema njemu odnose s različitim stepenom opreza i prezira. Kako vreme prolazi, on postaje stranac i usamljenik, posmatrač i voajer. Jednog dana pronalazi mladića i devojkicu mrtve i nage u automobilu. Seksualno opšti sa ženom i uzima novac iz mladićevog novčanika. Ova odluka pokreće niz ubistava u kojima nekrofil Lester ponire dublje u fizičku i emotivnu izolaciju, sve više izluđen onim što ga okružuje, dok ga nekontrolisano privlače sve brutalniji i bizarniji činovi nasilja i izopačenosti.

O romanu je napisan veliki broj prikaza i, poput *Tame najkrajnje*, prizvao je žestoke i prilično pomešane reakcije. Uznemirujuća i kontroverzna tema izazvala je tek poneki komentar i mali broj primedbi. Isti anonimni prikazivač iz *Atlantic Monthly*-ja ide tako daleko da usputno brani sadržaj romana rečima da se „reč nekrofilija odnosi na stvarne stvari u svetu. Nema razloga zašto ne bi mogla da bude tema književne fikcije“.²⁴ Oni koji su prikazivali roman s manje oduševljenja češće su prigovarali onome što su videli kao loše osmišljenu karakterizaciju. U *Newsweek*-u Piter S. Preskot piše da „umeće Kormaka Makartija kao pisca nije podržano ovladavanjem naracijom u celini“, opisujući Lestera kao „u potpunosti obamrlog čoveka“. Preskot ima ambivalentan stav prema samoj prozi, koju smatra krajnje umešno napisanom i rafiniranom, „destilovanom na način vredan divljenja“, ali s koje je „sva emocija sljuštena“.²⁵ Preskotova procena prepoznaje karakteristike tona i stila romana koji ga odvajaju od Makartijeva prethodna dva romana. Mada sadrži malo radnje u konvencionalnom smislu, *Dete božje* karakteriše brz tempo i minimalistički stil, s manje arhaičama i ogoljenijom sintaksom. Poglavlja su srazmerno kratka, a Lesterovo izopačenje str-

²² Anon., „Depraved“, *Atlantic Monthly*, maj 1974, 128.

²³ Ovu potencijalnu vezu sa filmskim izvorima prva je primetila i istražila Dianne C. Luce u: *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*.

²⁴ Anon., „Depraved“, 128.

²⁵ Peter S. Prescott, „Dangerous Witness“, *Newsweek*, 7. januar 1974, 63–67.

movito i od početka naizgled neizbežno. Više kritički nastrojeni prikazi često su skretali pažnju na ovaj očigledan nedostatak emocionalne snage. U *New York Times Book Review*-u, Ričard Brikner, govoreći o momentima u romanu u kojima se opisuju Lesterovi postupci, tvrdi da „takvi momenti, mada se čine autentičnim, ne pomažu mnogo romanu tako lišeni ljudskog zamaha ili svrhe“. On dalje tvrdi da je *Dete božje* „u suštini sentimentalni roman koji, koliko god nepokolebljivo teži da bude tragičan, nikada nije ništa više do sumoran“.²⁶

Dok su se mnogi kritičari bavili onim što su videli kao ograničenja u stilu romana i karakterizaciji, neki su ove aspekte smatrali za rezultat svesnog umetničkog izbora. U *New Yorker*-u, Robert Kouls, koji je s oduševljenjem napisao prikaz *Tame najkrajnje*, razmišlja o Makartijevoj budućnosti kao autora: „Počinjete da se pitate da li on do mnogih Amerikana mora da dođe dugim, zaobilaznim putem kojim je Fokner išao: ovde priznat u ograničenom krugu, sve snažnije reakcije Evropljana na njegove čudne i mračnim mislima ophrvane romane i tek kasnije šire priznanje njegovih zemljaka.“²⁷ Imajući u vidu da će proći gotovo dvadeset godina pre nego što je Makarti stekao široku čitalačku publiku i Nacionalnu književnu nagradu za roman *Svi ti lepi konji*, ima nečeg indikativnog i proročkog u Koulsovoj spekulaciji. U istom prikazu, on razmatra zašto autor bira da ostavi Lestera Balarda obavijenog misterijom, ne sasvim razumljivog i možda donekle tanko ocrtanog. Kouls tvrdi: „On prosto piše romane koji nam govore da ne možemo shvatiti zagonetke ljudske osobenosti, uticaj pukih mogućnosti ili slučajnosti na naše živote. On je romansijer religioznih osećanja, koji deluje da se ne obavezuje nijednoj veri, ali koji ne može da prestane da se na najvatreniji i najpošteniji način pita šta životu daje značenje.“²⁸ Ovo prepoznavanje Makartijevo „religioznog osećanja“, na koje najjasnije ukazuje njegov izbor naslova u drugom i trećem romanu (kao i kasnije u *Gradovima u ravnici*), svakako osvetljava autorovu motivaciju da evocira ono nedokučivo u karakteru Lestera Balarda i da uzroke koji ocrtavaju njegovu prirodu ostavi u slabo osvetljenoj i jedva razaznatljivoj prošlosti. U *New Republic*-u, za razliku od Briknera, Doris Grambah iznosi tezu da Makarti u *Detetu božjem* uspešno izaziva duboki osećaj tragičnog i ističe da „opet kao Foknerovo dete, Makarti je u stanju da ponudi crnu, razumnu komediju u srcu svoje tragedije“.²⁹ Ona dalje tvrdi da je ovo tragično osećanje univerzalno po opsegu. Autor „nam je dopustio neposredno opštenje s ovom posebnom vrstom haosa“, budući da roman nudi kratak pogled na „veliku tamu ludila i nasilja i neizbežne smrti koja nas sve okružuje“.³⁰ Ipak, pored sveg njenog oduševljenja, ostaje senka Foknera, a malo je prikazivača koji ne spomenu to ime. U *Times Literary Supplement*-u, u prikazu *Deteta božjeg*, pažnje vredna je pohvala Makartiju iz pera Roja Fostera. On piše da je „američki Jug pronašao moćan novi glas“ u kom je „osobeni kvalitet

²⁶ Richard P. Brickner, "A Hero Cast Out, Even by Tragedy", *New York Times Book Review*, 13. januar 1974, 6–7.

²⁷ Robert Coles, "The Stranger", 87–90.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Doris Grumbach, "Practitioner of Ghastliness", *New Republic*, 9. februar 1974, 26–28.

³⁰ *Ibid.*

života na južnjačkim brdima destilovan kao retko kad pre“ s „osećanjem tragičnog [koje je] skoro nepogrešivo“. Ali on ograničava ovu pohvalu dodajući da „tu i fali nešto, što je Fokner unosio: univerzalna vizija“.³¹

Mada je percepcija Makartijeve vrednosti u ovoj tački u njegovoj karijeri ostala oštećena stalnim podređivanjem Fokneru, okruženje, stil i tematika pozivaju na to poređenje. *Dete božje* svakako je napisano u tradiciji južnjačke gotike, pri čemu Lester Balard izranja kao ekstremna savremena verzija gotskog zlikovca, prikaz karaktera iz koga je odstranjeno svako zaostalo osećanje umetničke pristojnosti koja je možda prethodila Makartiju u južnjačkoj tradiciji. Balardova izopačenost i elementi južnjačke groteske koji prate njegovo ponašanje i okruženje uobičajeni su motivi i estetski postupci u južnjačkoj književnosti i oni nastavljaju da prizivaju tradiciju romanse devetnaestog veka. Struktura romana je nekonvencionalna, organizovana u tri glavna dela. Prvi počinje Lesterovim pokušajem da prekine aukciju i zadrži svoju zemlju i nastavlja se dok se on neodlučno prilagođava okolnostima kao putujući skitnica u ruralnoj zajednici. Prvi deo prelazi sa poglavlja pripovedanih u trećem licu (koja se tiču Lesterovih aktivnosti) na poglavlja u anonimnom prvom licu u kojima se razmatra Lesterov karakter posle ubistava. Te priče u prvom licu izražene su u dijalektu i pomalo odražavaju neke aspekte lovačke priče i tradicije humorističke priče američkog jugozapada, koja je započela na Jugu romanom *Prizori iz Džordžije* (*Georgia Scenes*, 1835) Ogastasa Boldvina Longstrita. Drugi deo sadrži niz poglavlja u trećem licu koja mapiraju Lesterov pad u izopačenost, počevši od momenta kada pronalazi ugušena tela mladog para na planini Frog. Treći deo, takođe u trećem licu, oscilira između istrage šerifa Fejt Ternera i konačnog pada i otkrivanja Lesterovih postupaka.

Celim tokom ovih isprepletanih narativnih niti, Makarti se najviše bavi samim Balardom: izvorom njegove zle ćudi, njenim dometom i potencijalom i mogućnošću pronalaženja značenja i svrhe u svetu u kom je Lesteru dopušteno, makar na neko vreme, da sprovodi nasilje. Makarti komplikuje ova pitanja spajajući Lesterovu nemoralnost s neporecivim saosećanjem zbog njegove otuđenosti i gubitka zemlje, što je obojeno brutalnošću i neukošću svih onih koje sreće. Donekle epigramski ključ za shvatanje Lesterovog karaktera i mesto gde se čitaoci ohrabruju da se poistovete s njim jeste momenat kada on razmišlja o svom okruženju: „Haos u šumi, drveće oboreno, neophodne nove staze. Kada bi dobio odgovornost, Balard bi učinio stvari daleko uređenijim, i u šumi i u ljudskim dušama“ (113). Lester Balard je većim delom vođen nagonom, nekontrolisanom, iskonskom i izobličenom seksualnošću. Taj motiv ga vodi na planinu Frog da udovolji svom voajerstvu i vodi ga gotovo istovremeno do pada u nekrofiliju. On je personifikacija i mračno psihološko otelovljenje onog istog haosa na koji se navodno žali. Ali on je i majstor metoda, preživeli koji neko vreme sam sebi krči put i planira svoje pohode precizno mada ne uvek uspešno. Snažna ironija izranja nakon njegove smrti, kada ostaci njegovih žrtava budu otkriveni u pećini precizno i „uređeno“ razmešteni, u „prostorij[i]“ u kojoj su tela nekoliko ljudi bila po-

³¹ Roy Foster, „Downhill-billy“, *Times Literary Supplement*, 25. april 1975, 445.

ložena na kamene ispuste, postavljena kao da se odmaraju“ (164). Aspekt romana koji najviše uznemiruje možda nije sama nekrofilija već groteskno uvezivanje ubistva, opšte zlobe, mržnje i seksualne perversnosti s urođenom željom čoveka da se odupre očiglednom haosu prividnih formi i da iz same smrti izgradi nekakav poredak i zajednicu.

Ovi primeri ironije i paradoksa orkestrirani su kroz niz kratkih ali indikativnih interakcija među likovima, kao i kroz reči i spajanje komplementarnih umetničkih motiva. Makartijev jezik je izuzetno podesan za karnevalsko, što postaje eksplicitno kada Lester ukrašava svoje pećinsko stanište monstruoznim prepariranim životinjama osvojenim puškom na vašarskim štandovima za gađanje. Ali karnevalsko se češće pojavljuje u autorovim dužim opisima, gde obuhvata mračne i upečatljive slike kostima čudnih šara, kao i okruženja koja naglašavaju senzualno uživanje, podrazumevajući i nejasno slaveći prelaženje moralnih ograničenja. U prvom poglavlju, Lestera okružuju ovakve slike kada stoji na verandi gde „ose proleću kroz lestvičastu svetlost koja se probija između dasaka ambara u nizu treptanja, zlatne i drhtave između crnog i crnog, poput svitaca u zbijenoj pomračini iznad“ (5). Ovaj motiv postaje direktniji kada on posećuje sam vašar, gde vatrometi eksplodiraju kao „ogromna mračna meduza“ (53–54), a devojčica se pojavljuje u odblescima veštačkog svetla „sa ušećerenom jabukom u ustima i široko otvorenim očima“ (54). Njena kompromitovana nevinost i pretpostavljeni prestup postaju očigledni jer „njena bleđa kosa mirisala je na sapun, devojčice iz nekog drugog vremena, ushićeno pod sumpornim sjajem i čađavom svetlošću nekog srednjovekovnog vašara“ (54). Ove slike prate Lesterov pad i odražavaju sumorno mučenje i dezorijentisanost koji ga ophrvavaju. Kada nakratko dospe u zatvor pošto je optužen za silovanje, upoznaje jednog crnca i oni u razgovoru razmatraju svrhu etike imajući u vidu ono što se čini kao beskorisnost moralnog delanja. Crnac priznaje da je „odsekao [...] jednoj govnačini glavu pererezom“ i tvrdi da je „begunac [...] od ovog i ovakvog sveta“. On dalje jadikuje nad prokletstvom same savesti i možda moralnih zakona koji se kristališu u stanju budnosti rečima: „Bio bih begunac i od sopstvenog uma, samo da imam malo belog“ (43). U središtu njihovog razgovora nalazi se borbeno spreman instinkt za ispravno delovanje koji stoji u nategnutim odnosima s impulsom što ih nagoni na besmislene postupke iskonske požude, perversnosti i bezumnog nasilja. Koliko god nesigurno, Lester se drži nejasne ideje o moralnom poretku tražeći bar neki uzrok za svoje greške i tvrdeći: „Sve nevolje u koje sam ikada upao [...] izazvali su ili viski ili žene, ili oboje“ (43). Ali crnac je odavno napustio svaki osećaj etičke dužnosti, te on ne smišlja izgovore i ne vidi nikakvu svrhu u svetu definisanom „haosom“ koji Lester slabašno poriče. Crnac odgovara odlučno: „Sve nevolje u koje sam ikada upao izazvalo je to što su me uhvatili“ (43). Ova kratka razmena reči osvetljava sukob koji se pojavljuje u Lesterovim malobrojnim racionalnim trenucima kada traži princip poretka po kojem bi sudio o svojim gubicima i definisao granice koje omeđuju njegove najosnovnije nagone. Ovaj aspekt Lesterovog karaktera pojavljuje se u unutrašnjem „glasu“ koji ispušta „neko staro odbačeno ja, koje se i dalje vraćalo s vremena na vreme, u ime razuma, kako bi ga nežno povuklo sa ivice kata-

strofalnog gneva“ (129). On žudi za vezom s ljudima, čak intimnošću, ali kada je nakratko pronade kod crnca, ona govori iz ponora nasilja, prestupa i samog haosa.

Kako roman odmiče, „glas“ koji ga približava „razumu“ slabi do nečujnog šapata, a užas Lesterovog ponašanja postaje još više uznemirujući nakon ubistava kada se on oblači u odeću svojih žrtava konačno se pojavljujući kao vašarska figura dovedena do najgrotesknijeg ekstrema, „gotička lutka u haljini koja joj je ružno stajala, sa nakarminisanim ustima, koja su plovila kroz beli pejzaž, jarka i odvojena“ (116). Na snažan melvilovski način, unutrašnjost Lesterovog grozničavog uma simbolički se oblikuje u njegovom spoljašnjem sopstvu. Ležeći u pećini, on promišlja misteriju svog porekla, opet tražeći smisao mesta dok posmatra „horde razbacanih hladnih zvezda kroz otvor“ i pita se „od čega su one sačinjene, ili od čega je sačinjen on“ (117). Nekrofil postaje samosvesna karikatura, on traži odmazdu napadajući iz zasede čoveka koji je kupio njegovu farmu. Pojavljuje se noseći žensku odeću i osušeni skalp skinut s jedne od svojih žrtava i u razmeni vatre gubi ruku i budi se u bolničkom krevetu. Progonjen ruljom, vraća se u svoju pećinu, a njegova izopačenost se sada ogleda u gotskom maniru, simbolično, u udubljenjima njegovog „grota“ (*grotto*, latinska reč od koje etimološki nastaje „groteska“). Makarti ga tu opisuje da „frfljajući“ ispušta „zvuk koji nije baš bio plač“, kao „saosećajno mrmljanje čopora majmuna“ (130). Ova simijanska slika izdvaja se skoro fotografski, pri čemu se Lester razotkriva kao redukovani i izopačeni portret uniženog čovečanstva, a pripovest se završava dramatičnim spajanjem jedinstvenih događaja. Kako se majmunoliko „dete božje“ pojavljuje iz zemlje, nastaje upečatljivi trenutak situacione ironije dok se on kreće od stanja bestijalne izolovanosti do kratke i prolazne konekcije s drugim ljudskim bićem. Dok čuči u korovu pored puta, on vidi sebe u licu dečaka u prozoru crkvenog autobusa.

Makarti otvoreno pokušava da kod čitalaca podstakne saosećanje. Pre nego što Lester krene da se sprema da izvrši odmazdu nad vlasnikom farme koju je nekada posedovala njegova porodica, on sedi sam i posmatra lepotu prirode koja ga okružuje i vidi „kako, udaljenošću umanjene, sve stvari u dolini napreduju [...] lagane zelene zastore koje je drveće širilo“ (140). Do očaja ga dovodi hladna ravnodušnost sveta: „Čučeci tu, pustio je da mu glava padne među kolena i počeo da plače“ (140). Nešto više od izolovanosti i otuđenosti od ljudske sfere prouzrokuje njegovu jadikovku. To je ono što se čini kao nedostatak značenja, nagovešteno prirodom koju ne može da pročita, poretkom i svrhom koje ne može da nađe. U neobično antiklimatičnom razrešenju zapleta, nakon bekstva od rulje, on se vraća u bolnicu i biva smešten u psihijatrijsku ustanovu gde na kraju umire. Roman se završava kategorično, a čitaoci su prinuđeni da u sećanju zadrže sugestivnu sliku transcencije koju Lester doživljava s dečakom na putu. Ali ovaj blesak svetlosti uravnotežen je senkom kada se Lesterovo telo secira na medicinskom fakultetu i biva rastureno među ostalim leševima, čime njegova izopačena želja za povezivanjem pronalazi zadovoljenje tek u grotesknom zajedništvu s mrtvima. „Stavljen je na metalnu ploču i odran, rasporen i diseciran“, a njegovi različiti delovi su „izvučeni i razvučeni“, dok su se studenti naginjali „nad njime, kao drevni haruspeksi“ (163). Sumorna ironija je da poredak koji Lester traži, on

otelovljuje u smrti. Upravo ovde Makarti predstavlja fascinantnan izazov za čitaoce, koji moraju da primene jedinstvenu interpretativnu praksu u čitanju Makartijeve upotrebe opskurnog i arhaičnog rečnika. Roman se završava Lesterom, koji kao gomila materijalnih delova, u kojima izgleda nema duha, ukazuje na strogi filozofski materijalizam, čak antitranscendentalnu i antireligioznu perspektivu. Kao lekari na praksi, studenti pokušavaju da shvate prirodu fizičkog sistema, njegove mehanizme i procese funkcionisanja. Ali metaforički, oni su i „haruspeksi“, drevni rimski vračevi i proroci etrurskog porekla, koji čitaju mistične tajne u utrobama mrtvih. Konačno, on je konfiguracija mesa, odran i sistematizovan, a istovremeno je i sveti tekst, koji, kada se čita naglas, šapatom prenosi nedokučivu misteriju.

*(S engleskog prevela **Bojana Aćamović**)*