



## UVOD: PROTOTIPSKI SATRI

*Što više učimo o prirodi, sve više nas užasava njena ponavljajuća besmislenost. A vrhunac užasa ne leži u srcu tame, nego u srcu prosvetljenog razumevanja prirode.*

Karl Kreber, *Ekološka književna kritika*

Najzanimljiviji književni aspekt Makartijeve proze jeste taj što je njegov narativni glas u sve većem neslaganju s njegovom narativnom vizijom. Makarti suprotstavlja visoko stilizovanu literarnu praksu, u celini ispisanu ljudskom rukom, ekopastoralnom univerzumu u nastanku, sve dok mu pat-pozicija između humanističkog diskursa i ideje posthumanizma ne zaodene prozu u narativnu melanholiju koja je, zapravo, veoma uobičajena u pastoralnoj prozi. Međutim, iz dijalektičke napetosti između narativnog glasa i narativne vizije rađa se verzija pastore bez premca u američkoj književnosti druge polovine dvadesetog veka. Predmet ove opširne studije biće evolucija Makartijevog dela: prelaz sa tradicionalne pastoralnosti u *Čuvaru voćnjaka* (1965) do okretanja divljini u *Detetu božjem* (1973), kao i prelaz sa antipastoralnosti *Tame najkrajnje* (1968) na negativni biocentrizam u *Krvavom meridianu* (1985) i, konačno, na ekopastoralnost u *Trilogiji o granici*.<sup>1</sup>

Studija<sup>2</sup> se zasniva na pretpostavci da je u čitavom stvaralaštvu Makartija na delu kompozicioni trougao. Jednu stranicu trougla čini sveprožimajući duh melanholije, iskorišćen – u skladu s tradicijom koja seže do baroka (ili čak biblijskih vremena) – kao književno sredstvo za stvaranje narativne distance. Na izvestan način, melanholija kao da sama po sebi pripoveda romane. Druga stranica trougla je alegoreza, učitavanje narativnog sadržaja u parabolične slike i zaplete u maniru basni. Na trećoj stranici trougla pronalazimo pastoralnu temu, shvaćenu kao najvažniju potragu za harmonijom u boljem svetu. Svi spomenuti romani određeni su interakcijom melanholičnog raspoloženja, alegorijskog stila i pastoralne teme.

Roman koji nije spomenut, *Satri* (1979), naizgled ne bi mogao da se uključi u pastoralni pregled Makartijevog stvaralaštva. On se razlikuje smeštenošću u gradski milje, pa stoga sadrži malo scena iz prirode kojima bi se potkrepilo pastoralno čitanje. On se, međutim, može iskoristiti kao savršeni uvod u Makartijev stil, pošto je njegov najduži i najsloženiji

<sup>1</sup> Ovde se ne raspravlja o dve Makartijeve pripovetke, „Bdenje za Suzan“ (1957) i „Utapanje“ (1958), ni o scenariju i televizijskoj drami *Baštovanov sin* (1977) i drami *Kamenorezac* (1998).

<sup>2</sup> Ovaj tekst je uvodno poglavlje knjige Georg Guillemin, *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, Texas A&M University Press, College Station, 2004, 3–17. (Prim. prev.)

roman. *Satri* označava vododelnicu u Makartijevoj prozi ne samo što je četvrti po redu objavljeni roman nego i što se njime završava ciklus južnjačkih romana. U pojedinim aspektima, *Satri* je možda njegovo najviše južnjačko delo (usled prisustva neverovatnih anegdota, ruganja i lokalnog kolorita), dok bi se za druge teško reklo da je to američka proza (zbog primene tehnike toka svesti i ikonografije iz Starog sveta).

Za *Satri* se, zapravo, pre može reći da je manje stožerno, a više prototipsko delo. Makarti je počeo da radi na njemu početkom šezdesetih godina (pre nego što je napisao *Čuvara voćnjaka*) i on se čita kao debitantski roman: gusti opisi smenjuju se s kratkim opisima radnje, brbljivi monolozii s idiomatskim dijalozima, izolovane epizode sa jedva linearnim sižeom, autobiografski nagoveštaji s intertekstualnim vezama. Potom se knjiga poziva na spisateljsko iskustvo tri gorepomenuta romana. Kao i u njima, prisutni su razotkrivajući prizori, scene nasilja i epizodne tangente koje opisuju duševno stanje protagonista.

U kontekstu rasprave o Makartijevom pastoralizmu, svojstvenost *Satrija* nije toliko izazovnosti koliko u njegovoj neočekivanosti. Kao prototipsko delo, roman sadrži sve kompozicione elemente koji će biti suštinski za individualna tumačenja romana. Selektivna rasprava o ovim elementima uveće nameravani kritički pristup ne prethodeći raspravi o širem kontekstu. Kritičarski čarobni štapić – uvršćivanje *Satrija* upravo u onu vrstu čitanja u kojoj nema mesta – poslužiće da se odrede tri kompoziciona pravca u Makartijevom delu: spomenuti elementi pastoralnog žanra, alegorijski stil i melanholična perspektiva. U svakom od Makartijevih romana, ovi elementi se prepliću stvarajući tripartitnu strukturu u kojoj je izložen autorov estetski poredak. Ta kombinacija ima smisla jer tema melanholičnog subjekta po pravilu favorizuje alegorijske parabole, ili kao samoosušivanje ili kao samoovlašćivanje, dok pastoralni narativi obično favorizuju utopijske parabole bekstva u bolji, jednostavniji svet. Iako priznaje uzaludnost svog eskapizma, pastoralni pripovedač ima sklonost da podlegne melanholiji.

Radnja *Satrija* smeštena je u Noksvil početkom pedesetih godina, ili preciznije, u urbanoj pustoši Mkanali Flesta, oronuloj gradskoj četvrti pored reke Tenesi koja je deo gradskog centra Noksvila. Obilje autentičnih detalja u romanu odraz je činjenice da je Makarti odrastao u tom gradu, u kome je i pohađao koledž.<sup>3</sup> Na početku romana pisac nam taj kraj predstavlja kao „svet unutar sveta“ (7),<sup>4</sup> mikrokosmos švercera alkohola, crnačkih stračara i splavova (u jednom od njih stanuje i junak romana Kornelijus Satri). Ovako ogoljena slika onoga što iz Satrijeve tačke gledišta izgleda kao *terra damnata* (359) podseća na književnu tradiciju aristokrate posmatrača koji se meša s najnižim slojevima društva.

Poreklom iz buržujске porodice, ovaj „prokazani izdanak ukletih saksonskih klanova“ (162) odriče se katoličke vere, društvenog statusa i karijere da bi postao ribar. Među Satri-

<sup>3</sup> Arnold piše da u *Satriju* ima preko sto pedeset likova čija su imena zasnovana na ličnostima koje su zaista postojale („Naming“, 57). Mkanali se, sasvim slučajno, spominje u *Čuvaru voćnjaka* kao krajnje odredište Sajlderovog viskija (29). Makartijev otac, advokat, bio je u upravnom odboru razvojne agencije Doline Tenesija (*Tennessee Valley Authority*) koju je osnovala federalna vlada, tako da subverzivne nijanse u romanu mogu da ukazuju na autobiografske motive. Isto tako, činjenica da je Satri, poput Makartija, proveo neko vreme na lokalnom univerzitetu objašnjava preopširnost glavnog junaka.

<sup>4</sup> Citati iz romana navedeni prema Makarti, Kormak. (2019). *Satri*. (Igor Cvijanović, prev.). Beograd: Kontrast izdavaštvo.

jevim prijateljima-parijama jeste i Džin Harogejt, jedan od Makartijevih simpatičnih i nespretnih pustolovnih junaka. Prilikom prvog susreta, Harogejt je zatočen zbog seksualnog iskorišćavanja lubenica. Svi njegovi planovi pokazuju sličan stepen zrelosti i snalažljivosti, poput onoga da postavi dinamit u trezor banke, što se na kraju završava eksplozijom u kanalizacionoj cevi. Uz svojstveno idiomatsko peckanje, razuzdanost i neverovatne ribolovačke priče, humor ovog pustolovnog pravca priče predstavlja kontradiktorski egzistencijalnoj turopnosti većeg dela romana. Posle dve propale ljubavne veze, hodočašća na Apalačke planine i pronalaska leša u vlastitom krevetu (sugerišući time da je preživeo vlastitu smrt), Satri konačno napušta grad i polazi na put. Roman se završava slikom koja podseća na „Drvo samoubica“ iz Dantegovog *Pakla*, gde crni psi zastrašuju duše.<sup>5</sup> Pripovedač se direktno obraća čitaocu, odričući se naizgled i urbane civilizacije i agrarne pastoralnosti:

*Ogroman usukan pas beše izašao s livade pokraj reke nalik psu iz dubina i njuškao je na mestu gde je Satri stajao.*

*Negde u svojoj šumi pokraj reke je lovac i u metričavom kukuruzu i u krunastom mnoštvu gradova. Njegovo delo pruža se posvuda i njegovi psi se ne umaraju. (548–549)*

Ovaj zaključak je u direktnoj vezi s odlomkom iz prologa u kojem se, analogno tome, za smrt kaže da je opkolila grad. Ovde se još jednom upućuje na Dantea, „Masku crvene smrti“ E. A. Poa i Melvilovog boga tkalca iz *Mobija Dika*:

*Grad je skolilo nešto nepoznato, a da li će doći iz šume ili s mora? Bedemđizije su zidom ogradile blede, kapije su zatvorene, ali gle ono unutra i reci kakvog je oblika? Gde ga drže ili šta je oblina njegova lika? Je li on tkalac, krvavi čunak lansiran kroz rupu u vremenu, onaj što grebe na duše dok svet drema? Ili lovac s psima ili da li skeletni konji vuku njegova mrtvačka kola ulicama i da li on svakom dovikuje šta mu je zanat? (7)*

Slobodno korišćenje intertekstualnosti ovde ne sugeriše postmoderni pastiš sa neodređenim značenjem nego pre služi da stvori odlomak koji se čita kao referenca tipična za alegorijsko pisanje u kojem je podrazumevana pretnja smrt.

Ukratko, *Satri* kombinuje pustolovnu potragu za opstankom s modernističkim traganjem za istinom, barokni stil s egzistencijalističkim očajem. Roman je upoređivan s Eliotovom *Pustom zemljom* (1922) i Kamijevim *Mitom o Sifuzu* (1942), Džojsovim *Uliksom* (1918) i *Poslednjim skretanjem za Bruklin* (*Last Exit to Brooklyn*, 1957) Hjuberta Selbija, Tvenovim *Haklberijem Finom* i Dantegovom *Božanstvenom komedijom*.<sup>6</sup> Ovaj roman priziva kako pomno iščitavanje njegove ikonografije tako i psihoanalizu. Ali uprkos svojoj složenosti, roman se jasno vidi kao jedinstvena kompozicija.

<sup>5</sup> *The Divine Comedy*, Canto XIII. Ovu paralelu je istakao Arnold („Naming“, 68, br. 21).

<sup>6</sup> O paralelama između *Satrije* i dela Kamija i Eliota, v. Šeltonov esej. O paralelama sa Dantecom, v. Arnoldov esej „Naming, Knowing and Nothingness“.

U raspravi o Makartijevoj estetici od suštinske važnosti je zapaziti da melanholija koja prožima pripovedački proces ne potiče iz pastoralne nostalgije. Upravo suprotno, pastoralna tema gubitka kao da je odabrana da bude pogodna za artikulaciju melanholije kao takve. Melanholija se pojavljuje u Makartijevim delima u obliku opsednutosti smrću ili smrtnošću, kao i u doslednom održavanju narativne distance. Takvo melanholično distanciranje, shvaćeno kao drevno književno sredstvo, potiče iz biblijske slike izmučenog proroka na vrhu brda, koji posmatra svet izdaleka kako srlja u propast. U romanu o kojem govorimo, ova poetska slika se koristi, na primer, kada Satri povezuje ruševine duž reke, „sav taj krš skliznuo [...] iz grada na brdu“ (479), sa simbolom koji koriste puritanci da prizovu odobrenje od Boga svoje misije. Ovde se pripovedačka melanholija prevodi u malodušnost glavnog junaka, kao i u njegovu nesposobnost ili nevoljnost da preuzme bilo koji oblik građanske odgovornosti.

Satrijev samoizabrani status prognanika nikada se ne objašnjava dokraja, izvan duboko usađene ogorčenosti malograđanskim obrascima kućevnog života, prosperiteta i moralnosti. On je napustio svoju suprugu, ali je i dalje traumatizovan time što je najpre izgubio nju, a kasnije i dete, „grčajući od tuge kakvu nikad pre spoznao nije“ (181). Ipak, u središtu njegovog primitivnog života nema ničega i ta besmislenost ga podjednako užasava. U sceni koja podseća na poludelog kralja Lira u pustopoljini, njegova potraga za smislom poprima samoubilački zaokret:

*Satri je stajao među kričavim lišćem i prizivao munju. Sevala je i tutnjala okolo, a on je pokazivao na potamnelo srce u sebi i molio za svetlo. Ako ima ikakvog umeća u vremenskim prilikama ove planete. Ili sažeži ove kosti u ugalj. Ako možeš, ako možeš. Pocrnela krpa na kiši. (427)*

Budući da su zaplet i ekspozicija organizovani oko potrage za smislom života i smrti, Satri pronalazi paralelu u delu iz Foknerovog romana *Buka i bes* (1929) koji pripoveda Kventin Kompson. Oba junaka su akademski obrazovana, i obojicu proganja prošlost vlastitih porodica. Kod njih se suicidalne neuroze artikulišu u opsesije vremenom i kjaroskurom svetla.<sup>7</sup> Među relevantnim odlomcima ubraja se i sećanje iz detinjstva na konjsku trku, u kojoj Satrijev deda nudi

*to jednostavno poređenje rotacionih pokreta i u oratorskom maniru kojem sklon beše [reče] da su svedočili nečemu što vreme neće pregaziti.*

*Mislilo je o nečemu čega će se sećati, ali mladi apostat nalakćen kraj ograde već je bio počeo da se gnuša sporog curenja života. Video je oblik lobanje kroz starčevu kožu. Čuo pesak u satu. Životi su proticali poput čega prljavog, kao noćne izlučevine iz kanalizacione cevi, odmereno kapajući u mraku. Kazaljke su obišle krug, konj je obišao krug, i šta je izmerilo šta? (161–162)*

---

<sup>7</sup> Intertekstualnost je još eksplicitnija u sceni u kojoj Satri sanja da zastaje ispred časovničarske radnje i posmatra kako pred njim staju satovi (528). Činjenica da se Kventin udavio prolazi smislenu analogiju u Satrijevom strahu od utapanja i njegovoj obamrlosti kada prisustvujući izvlačenju samoubice iz reke primeti da „sat mrtvacu još uvek radi“ (13).

Na ličnom nivou pak roman se čita kao psihološki profil glavnog junaka. Među propovedima evangelista, Satri bira jeremijade, porodični foto-album podseća na „slikovnicu unesrećenih“ (155), zmiji ispod kamenja se kliče kao „maloj sestri smrti sa kvarcnim kozjim očima“ (333), ujak pijandura ima „slatki miris smrti na rubovima“ (20). Satrijev čulni spektar je fino izoštren prema aspektima smrtnosti. On provocira iskustva koja ugrožavaju život kao da traži smrt, uleće u kavge, oboljeva od tifusa, teško se povređuje, izgladnjuje se dok pešači kroz Gatlinburške planine. Sa sakupljačem krpa koji živi kao pustinjač razgovara o Bogu i umiranju. Krpar priznaje: „Vazda sam znao da ima Boga [...] Samo mi se nikada nije sviđô“ (174), a i Satri oseća isto. Njegov skepticizam prema smrti i žudnja za njom potkrepljuju Satrijevu ideju da je „smrt ono što živi nose sa sobom. Stanje zebnje, kao neki jeziv nagoveštaj gorkog sećanja. Ali mrtvi se ne sećaju, ništavilo nije prokletstvo. Daleko od toga“ (181).

Pri pažljivijem pregledu, melanholija prisutna i kod Satrija i kod pripovedača *Satrija* gubi izvesne turobne aspekte, štaviše, lišena je bilo kakve emocije. Njena intrinzična prirodna je stanje katatonije opisano u predavanju Vilijama Džejmsa o „bolesnoj duši“.<sup>8</sup> To što Džejms kaže o Tolstoju moglo bi se primeniti i na Satrija, naime, da uočena besmislenost života „beše poput prvih nelagoda bolesnog čoveka, na koje on slabo pažnju obraća dok se ne sliju u neprestanu patnju, i tada on shvati da ono što je prolaznom nelagodnom smatrao predstavlja za njega nešto najsudbonosnije, predstavlja njegovu smrt“. Džejms sugeriše da sentimentali tako emocionalno umrtvljene melanholije ne potiču iz fizičke ili društvene stvarnosti subjekta, nego da „imaju svoj izvor u sasvim drugoj sferi egzistencije, u životinjskoj i duhovnoj regiji bića subjekta. Zamislite sebe, ako možete, kao da ste iznenada lišeni svih emocije kojima vas sada nadahnjuje vaš svet, i pokušajte da zamislite *kao da on postoji*, isključivo za sebe, bez vaših povoljnih ili nepovoljnih, optimističkih ili zabrinutih komentara. Skoro bi bilo nemoguće da shvatite takvo stanje negativnosti i mrtvila“. Stanje uma koje opisuje Džejms suštinski oslikava ne samo besmisao koji uzrujava Satrija nego i pripovedačku perspektivu koja generalno upravlja Makartijevim stvaralaštvom. Upravo ova melanholična staloženost uslovljava Makartijevu pastoralnu viziju. Ako bismo je tumačili optimistički, njena pesimistička ravnodušnost daruje egalitaran egzistencijalni status svim zemaljskim fenomenima. Ovakav zaključak podupiru Džejmsove reči kroz sledeće: „Nijedan deo univerzuma tada ne bi imao važnost izvan nekog drugog, i čitav zbir njegovih stvari i niz događaja bili bi bez značenja, karaktera, izraza ili perspektive.“

Stoga, ono što je najvažnije u usredsređenosti *Satrija* na smrt jeste to što ona poprima funkciju izjednačavanja. Pripovedni oblik prenošenja egalitarnog aspekta smrti zapravo simulira folklorni simbol personifikovane Smrti koja dolazi po svakoga bez obzira na status. U relevantnim slikama spominju se snovi s pokojnicima: „U snu sam hodio sa svojim dedom pokraj mračnog jezera, a starčeva priča beše ispunjena nesigurnošću. Video sam kako sve

<sup>8</sup> Makartijevo poznavanje Džejmsa spominje se u problematičnom, ali ipak korisnom članku: Garry Wallace, „Meeting McCarty“, 138. Ova informacija sugeriše da Makarti pre brižljivo odmerava narativni efekat na melanholiju pripovedača nego što se poziva na bilo koji lični osećaj razočaranosti.

lažno otpada sa mrtvih. Pričali smo opušteno i bio sam skrušeno počastvovan što zalazim duboko s njim u taj svet gde je on bio čovek kao i svi ljudi“ (17). Pri kraju *Satrija*, pošto mu je „divljina podarila uzvišenu ravnodušnost“ (Longley, 87) i pošto nije podlegao tifusu, melanholija ustupa mesto afirmativnom uvidu: „Znam da su sve duše jedno i da su sve duše samotne“ (534). Ovo zapažanje se na drugom mestu parafrazira na način koji priziva transcendentalnost poezije Volta Vitmana:<sup>9</sup> „Nisu samo u mraku smrti sve duše jedna duša“ (482). U istom monologu Satri dolazi do toga da se odriče svoje modernističke potrage za stabilnim smislom sopstva, iako se još uvek ne otkrivaju posthumanističke implikacije: „Govorio sam gorko o svom životu i rekao da bih se suprotstavio kleveti zaborava i njegovoj čudovišnoj bezličnosti i da bih posadio kamen u tu istu prazninu gde bi svi mogli da pročitaju moje ime. Te se taštine posve odričem“ (482).<sup>10</sup> Na nivou zapleta u tekstu, ovaj trenutak epifanije donosi romanu temu samoubistva, sa „rešenjem istog onog problema koji ima centralno mesto u *Mitu o Sizifu*, s elementima upadljivo zajedničkim s tim delom. Iako su mnogi čitaoci *Satrija* imali osećaj da se roman jednostavno zaustavlja, on postiže razrešenje, i to na isti način kao i Kamijevo delo: činom volje, umesto činom racionalnog razmišljanja“ (Shelton, 72).

Na metanarativnom nivou, međutim, uzrok i razrešenje Satrijeve krize manje su važni od činjenice da njegova fiksiranost na smrt stvara protagonistu sa melanholičnom tačkom gledišta. Među Makartijevim romanima, *Satri* je jedini koji za junaka ima intelektualno aktivnog protagonistu, dok se u svim njegovim romanima pripovedačka perspektiva podudara sa tačkama gledišta protagonista. Na prototipski način, *Satri* pokazuje kako je melanholija protagoniste neodvojiva od melanholije narativne svesti. Drugim rečima, iako su junak i pripovedač različiti entiteti, oni praktično dele istu tačku gledišta. Pošto on kanališe pripovednu perspektivu, Satrijeva fokusiranost na smrt stvara kognitivni uslov da sve ono što je viđeno i rečeno potčini viziji melanholičnog pripovedača, u čijem je središtu smrt. Analogno tome, protagonisti svih ostalih romana funkcionišu kao otelotvorenje narativnog pogleda, čak i kada pripovedači ostaju bezlični, čak i ako se većina Makartijevih figura dojmim čudno beživotnim. Iz knjige u knjigu, ti nomadi neskloni refleksiji predstavljaju melanholiju koja nije sadržana unutar njih samih.

Uzrok nelagodne recepcije s kojom su se ponekad susretala Makartijeva dela možda nije toliko u autorovoj sklonosti ka nasilnim postupcima koliko u njegovoj retorici i ikonografiji. Makarti je pripovedač u paraboličnom smislu. Tajna njegovog simbolizma je u tome što on deluje ne samo simbolički već i alegorično, u doba kada je alegorija tek počela da ponovo poprima poštovanje kao književni modus. Njena semantička jednostranost čini

<sup>9</sup> Satrijeve uvide da „da postoji jedan i samo jedan Satri“ (537) i „jedan čovek je svaki čovek“ (491) Bel upoređuje sa Vitmenom u: Bell, “Walt Whitman speaking in a new idiom and time”, *Achievement*, 110.

<sup>10</sup> Citat je veza sa *Pustom zemljom* u kojoj Eliot govori o „ovim fragmentima kojima sam podupro svoje ruševine“ (510). Intertekstualnost potvrđuje da je Satrijeva potraga za smislom i sopstvom više prožeta modernističkom krizom značenja nego postmodernističkim osporavanjem svih hegemonističkih struktura značenja.

alegoriju stranom romantičnoj, realističkoj ili modernističkoj školi književnosti. U nekim postmodernističkim delima, alegoreza se rehabilituje kroz upotrebu parabole, a njena tipološka struktura kroz intertekstualnost. Ali teško da bismo Makartija mogli smatrati postmodernističkim autorom. Bilo kakva decentrirana intencionalnost koju on možda deli s postmodernistima manje duguje uticaju pomodne teorije, a više subverzivnoj energiji groteske. Njegov alegorijski udeo u realizmu i ikonografiji Mihail Bahtin je definisao kao karnevalski. To dokazuju Satrijeve halucinacije tokom potrage kroz divljinu, koje podsećaju na Šekspirov *San letnje noći*, drugi deo Geteovog *Fausta* ili prizore sa slika Hijeronimusa Boša. Primena grotesknog je tipična za Makartijev stil kao manirizam spojenih rečenica: „A po puteljcima na kiši i pod munjama naiđe trupa otrcanih veseljaka noseći viverna u kavezu na motkama prebačenim preko ramena i drugu alhemičarsku divljač, himere i kakodemone nabijene na koplja za lov na veprove i farmakopeju paklenih začina što ukrašava nekakav stalak i koju tegle trolovi s prastarim gnomom kao barjaktarom čija usta izvikuju gnusne kletve i frulašem koji zviždi u frulu od zviždavkine koske i nosi na boku staklenu bočicu nekog goriva što se dimi i bučka u viskozitetu poput vodenog srebra“ (337–338). Problem alegorijskog diskursa je u tome što on usporava vlastito tumačenje. On ne uspeva da označi ništa drugo izvan svog konačnog značenja koje prenosi kroz parabolu ili simboliku. Sledeći simbol se lako prevodi u motiv Ofelije, ali šta na osnovu toga možemo zaključiti? „U staro vreme dedova balada se odvijala tu, neka ljubav pošla po zlu i devojka s garavim pletenicama utopljena u ledenozelenu dubinu gde su je našli s kosom prosutom poput mastila po hladnom i kamenitom rečnom dnu“ (332). Nije dat kontekst, slika se predstavlja bez pripreme i komentara i potom se napušta. Obilje je ovakvih simbola u *Satriju* i, uopšte, svim Makartijevim romanima. Umetanje ovakvih simbola mora izgledati proizvoljno ako tekstu pristupamo s realističkim kriterijumima, te kritičari s takvim pristupom imaju sklonost da u tekst učitavaju svoj bes.<sup>11</sup>

A majstorstvo Makartija je zapravo u tome da ništa ne prepušta slučaju, niti mu išta izmiče pripovedačkoj kontroli, čak i ako se njegovi romani ne odlikuju stavljanjem u prvi plan zapleta i raspleta ili razvojem ličnosti protagonista. Zaplet teče, a protagonisti se razvijaju u onoj meri u kojoj to može poslužiti da se akumuliraju delovi jedne priče, umesto da se poređaju u jednom nizu – što više podseća na kompletiranje mozaika od slika, umesto njihovog linearnog prikazivanja, kao na filmskoj traci. Makartijevi tekstovi stoga ponavljaju intratekstualne priče ili simbole i vezuju se za druge priče koje su on ili drugi pisci ispričevali. Oni često ostavljaju dojam prepričavanja, što je svojstvo usmene književnosti, bez obaziranja na probleme dramske strukture i mimetske ekspozicije. Da ne bi na kraju završile s dijagnozom strukturalne oskudnosti, kritičkim studijama o Makartiju dobro

---

<sup>11</sup> Primer toga je Salivanova kritika *Satrija*: „Oblik romana je amorfan, čak i za Makartija, kome dramska struktura nikada nije bila jača strana. Stiče se utisak da Makarti ide kroz svet puneći mozak i svojim i tuđim iskustvima, i onda se baca na posao i sve to stavlja na papir, scenu po scenu, i svaki protagonista potom gleda svoja posla“ (Sullivan, „Citizens“, 341).



bi poslužilo da se fokusiraju na alegorijsku kompoziciju u kojoj su simboli, duhovite anegdote, (ribo)lovačke priče i monotona sintaksa stopljeni u jedinstvenu estetiku.

Teško se mogu zanemariti efekti alegoreze u *Satriju*. Prolog romana je sav u paraboli, eksplicitno ustanovljavajući tekstualni okvir kao pozornicu. Barokna ideja da svet prestavlja pozornicu iza koje se krije viši oblik bivstvovanja, te da isto tako, obrnuto, tekst i pozornica predstavljaju svet u mikrokosmosu, osnovna je pretpostavka Makartijeve estetike:

*Preostalo je zaista muk. Počela je kiša. Blaga letnja kiša, vidiš je kako ukoso pada pod gradskim svetlima. Reka počiva u gralu spokoja. Odozgo s mosta svet izgleda kao dar jednostavnosti. Čudnovat, više ne. [...] Zavesa se diže iznad zapadnog sveta. Fina kiša od čađi, mrtvih buba, anonimnih koščica. Publika sedi pod paukovim mrežama i prašinom. Unutar poharanih duplji besednikove lobanje spava pauk, a uzglobljene ruine obešene lude mlataraju s binskog tornja, klatno od kostiju u kostimu lakrdijaša. Četvoronožne konture hode tamo-amo po daskama. Primitivnije forme opstaju. (7–8)*

Osim alegorijskog kvaliteta, odlomak sadrži i simbolične aluzije na melanholiju (lobanja, publika u prašini, posmatrač s mosta) i nadu u opstanak. Pripovedna tenzija između opisa gradske prljavštine u prologu i završnog simbola nije izgleda dovoljna da bi se dikensovski pejzaž prozeo ironijom. Pre bi se reklo da je ovo stavljanje u tipološki niz dve slike sveta – jedne koja ga opisuje kao azil za kužne i druge koja ga opisuje kao pozornicu. Upravo ova druga se krije u odlomku iz *Makbeta*, po kojem je Fokner dao naslov svom romanu *Buka i bes*.<sup>12</sup> Poznatij slici dodaje se pozorište koje deluje napušteno, kao da ga je pregazilo vreme, dok „preživljavaju grublji oblici“ od pozorišta, glumaca i sagovornika, odnosno manje prefinjena stvorenja. Pojam survivalizma – iako proističe iz retrospektivne melanholije teksta – podrazumeva pripovedačku ravnodušnost prema ovim kulturnim artefaktima. Istovremeno, on oblicima života dodeljuje egzistencijalne privilegije koje se ne dele u visokoj drami života. Otuda isplivava osećaj rivalstva između tragičnog i komičnog pogleda na život, i taj nas odnos uvodi u suštinu Makartijeve pastoralne vizije.

Ono malo pastoralnih aspekata koji se pronalaze u *Satriju* uspeva da prenese čitavu skalu američkog pastoralizma. Kao prvo, *Satri* opisuje ruiniranu palatu „koja kao da je preuzeta sa stranica bilo kojeg južnjačkog pastoralnog lamenta“, pri čemu je roman i dalje lišen pastoralne nostalgije. Uzalud će čitalac tragati za „velikom temom ‘prošlosti u sadašnjosti’, za bremenom južnjačke istorije [...] sukobom između tradicije i modernosti“ (Grammer, 30). Scena sanjarenja dok Satri hoda kroz oronule hodnike palate i kroz „propalo dvorište“ sadrži reči „tu je proteklo nešto više od vremena“ (162). Ova scena očigledno upućuje na južnjački pastoralizam kroz simbole oronule palate i propalog dvorišta kao češćeg toliko anahronog da su prestali da budu predmeti nostalgije. U tom smislu, literarne reference u ovoj sceni, poput one na Satpenovu palatu u Foknerovom romanu *Avesalome, Avesalome!* (1936), svedene su na funkciju pozorišnih kulisa, čime se obeshrabruje bilo kakvo elegijsko

<sup>12</sup> Magbetove reči: „život je samo senka koja hoda, / kukavni glumac što na pozornici / sat-dva se pući i razbacuje / a potom zuba ne obeli više / život je priča koju idiot priča / puna buke i besa / – a ne znači ništa“ (čin V, scena 5). Ovi stihovi su toliko prepoznatljivi da je Makarti teško mogao stvoriti sliku bez namere da uplete čitaoca u intertekstualnost i prateću melanholiju.



ili tragično čitanje romana. Podjednak promašaj bi bio i da se čita u antipastoralnom smislu, jer je pastoralni eskapizam kao životni izbor Satriju i dalje nadohvat ruke, što jasno pokazuje njegov izlet u divljinu. Palata stoga funkcionira kao kulisa koja reprezentuje anahronu pastoralnu nostalgiju i pomaže stvaranju konteksta naspram koga se određuje nova pastoralnost. Ista pripovedna funkcija upisana je u sledećoj refleksiji o verziji pastoralnog eskapizma u stilu romana *Na zapad!*:<sup>13</sup>

*...a iza se valjaju polja ka jugu i planinama. Gde su lovci i drvoseče negda spavali u čizmama pored zamiruće svetlosti hiljadu svojih vatri i produžavali dalje, stari tevtonski preci s očima užarenim od vizionarskog svetla beskrajne lakomosti, talas za talasom nasilnika i ludaka, čije umove podjariše analogoni svega što beše bez ijednog traga, vitki arijevc i njihova prokazana semitska knjižica s prepričanim dramama i alegorijama u sebi i bezumni i bleđi od žudnje koju ništa sem potpune obnove mraka ne mogaše utažiti. (7)*

Ovaj odlomak aludira na ideje o misiji koju Puritanci imaju u divljini, doktrini njihove predodređenosti da se rašire po severnoameričkom kontinentu i belačkoj supremaciji. Ovo zaveštanje se razaznaje ne samo kao zastarelo nego i kao patogeno.

Ono što se predstavlja u odgovoru na tradicionalne verzije pastore i kao suprotnost gnostičkom materijalizmu grada, nije jedinstvena ekopastoralna alternativa. Jedan od nekoliko alternativnih pristupa sugerira Satrijevo uranjanje u prirodu, i ovaj pristup sledi trag transcendentalizma, čak i u pogledu Satrijevog neuspeha da postane jedno sa kosmosom: umesto sublimnog, on doživljava trivijalno i groteskno. Oličenje drugog pristupa je američki Indijanac Majkl, ribar poput Satrija, koji njemu deli savete o hrani, tajnim mamcima i talismanima. „Ispostavlja se da je Satri – koliko god tome težio – nesposoban da postigne jedinstvo s rekam koje je Majkl dostigao“ (Young, 105). U izvesnom smislu, Satrijeva mistifikacija Majkla i njegovih učenja odražava gledište američkih urođenika na ekološku uto-piju. Treća alternativa tradicionalnoj pastoralnoj viziji sugerira se kroz tretman divljine, i u tu ekopastoralnu viziju su uključene prethodne dve.

Makartijev pastoralizam je ekopastoralan ne samo stoga što poštuje ekološku jednakost svih stvorenja i daje prednost neukroćenoj prirodi nad poljoprivrednim zemljištem, nego i zato što izjednačava spoljašnju divljinu prirode sa društvenom divljinom grada i unutrašnjom divljinom ljudskog uma. Ignorišući različitost koja se često uspostavlja između tih sfera, Makartijevi tekstovi funkcioniraju kao pripovedačka divljina slika, scena i refleksija. U tom smislu, postavljanjem u interakciju nekoliko modusa divljine, takođe je moguće i povesti raspravu o *Satriju* kao da je on zapravo pastoralni roman.

Štaviše, izjednačavanjem nekoliko modusa divljine u tekstu, pikareskno se integriše u pastoralno. Bez izuzetka, Makartijevi romani sadrže pikareskne figure, odnosno protagoniste iščupane iz svog prirodnog okruženja, koji su više zaokupljeni preživljavanjem nego potragom za uzvišenim ciljevima, obdarene komikom i dovtljivošću. Harogejt očigledno razotkriva osobine varalica kod pikaresknog junaka, a to isto čini i Satri, na manje komičan način. No, ovde je manje važna njihova identifikacija sa generičkim uzorima od činjenice da je taj tip pikaresknog junaka alegorijski konstruisan (za razliku od realističkih protago-

<sup>13</sup> *Westward-Ho!*, knjiga engleskog autora Čarlsa Kingslija (*Charles Kingsley*, 1819–1875). (Prim. prev.)

nista), da je pikareskni žanr komičan (za razliku od tragičnog žanra), i da je Satrijeva potraga za opstankom u stranom gradu paralelna njegovoj potrazi za preživljavanjem u Apalačkim planinama. Oba okruženja predstavljaju divljinu, njemu nije stalo do toga da dominira ni u jednom od njih, a preživljavanje je podjednako teško u oba. Kao da je Satri bio deo „Prokletog Haka“ (“Doomed Huck”, Charyn, 14), delimično podjednako hvalisav kao i Vitman, ekopastoralnost romana i njegovi pikarski aspekti deo su istog etosa divljine.

Egalitaristički tretman društva i prirode u Satriju kontroverzan je u meri da sve što Satriju na početku izgleda besmisleno i strano kasnije poprima značenje i postaje deo njega. Kao da time priziva kliše o napola praznoj čaši koja postaje napola puna, u završnoj sceni dečak anđeo nudi Satriju čašu vode. Taj trenutak je u pozitivnom kontrastu sa Satrijevom ranijom, grotesknom vizijom svojih saksonskih predaka koji „čekaju da vodonoša dođe, ali on ne dolazi, i ne dolazi“ (162). Srodnost sa zemljom Satri potvrđuje kada ga je „pogodila [...] odanost te zemlje koju je naseljavao i [on] oseti ka njoj iznenadnu ljubav“ (414).<sup>14</sup> Pozitivni osećaj sopstva i mesta koji on iznova stiče očigledno je trenutak njegovog integrisanja u ljudsko okruženje svojih prijatelja, što traumu individualizovane smrti kvalifikuje izgledima kolektivnog preživljavanja. Tako Verin Bel iznosi u pogledu „zajedničkog cilja suprotstavljanja pravilu smrti“ u Satriju, „ovo zajedničko unutarne svojstvo, koje može biti da proističe iz univerzalnosti patnje, jeste *quid pro quo* u ljudskom životu, koje ironično oživljava sama smrt“ (Bell, *Achievement*, 110).

Na izvestan način, preokretanje Satrijevog pogleda na život na kraju romana sugerišu potrebu za novom interpretacijom grotesknih slika u romanu, zato što i groteskno takođe poseduje egalitaristički kvalitet, u meri u kojoj se ono konstruiše tako da sravnjuje svaku hijerarhiju i spoji nespojive aspekte, te postaje, iznad svega, beskonačno, obezličeno i dinamično. Satrijev diktum „sve se zauvek kreće“ (537) oslikava anarhično strujanje u srcu groteske. Groteskna slika u Satriju postaje simbol one vrste survivalizma koji Bahtin identifikuje u grotesknom realizmu renesanse:

*Poslednje što bi se moglo reći o pravoj grotesci jeste da je statična; upravo suprotno, ona nastoji da uključi u svoju sliku sâm čin postajanja i rasta, večito nekompletnu nedovršenu prirodu bića. Njene slike simultano predstavljaju dva pola postajanja: onaj koji se povlači i umire i onaj koji se rađa; oni pokazuju dva tela u jednom, pupljenje i deljenje žive ćelije. U susretu groteske i folklornog realizma, kao kod smrti jednoćelijskog organizma, ne ostaje nijedno mrtvo telo. (Bahtin, *Rabelais*, 52)*

Makartijev ekopastoralizam odaje pogled na svet čiji egalitaristički temelji logički nadilaze sklonost pastoralne imaginacije prema prirodnom okruženju. On obuhvata različite moduse narativnog diskursa, od uzvišene apstrakcije do idioma proletera. Filozofske meditacije on smešta uz najsvetovnije detalje. Ako je čovek u srodstvu sa svim živim bićima i

---

<sup>14</sup> Kontekst predstavlja Satrijeva ljubavna veza sa Vandom. Njegov osećaj kosmičke harmonije priziva *Vlati trave*, u kojima Vitmen piše: „I znam [...] da su svi ljudi koji su se ikada rodili moja braća [...] a žene sestre i ljubavnice, / i da je kobilica brodu što i ljubav stvaranju“ (31).

s njima je u istoj egzistencijalnoj ravni, civilizacija tada predstavlja jedan od mnogih ekosistema, među kojima je i književni diskurs. U tom smislu, svaka epizoda i svaki opis u *Satriju* postaju brižljivo proračunati deo kosmologije romana. Kada se jednom ovlada razumevanjem Makartijevog estetičkog poretka, svi drugi aspekti počinju da se uklapaju u svoje mesto. Prema takvom gledištu, svi Makartijevi romani su intrinzički ekopastoralni, uključujući i *Satrija*, i prizivaju ekokritičko tumačenje.

Makartijev pastoralizam prkosi tradicionalnim pastoralnim pristupima jer oni imaju težnju da pastoralnu temu svedu na površinsku funkciju naspram koje se odvijaju ostale teme. Makartijev pastoralizam, međutim, jeste sveobuhvatan i holistički. U kasnijem odlomku iz *Satrija*, recimo, nalazimo motiv mašine-u-vrtu, ali na način koji simbol samog nadirućeg kapitalizma podvrgava razaranju, kao da sugerise zajedničku tendenciju ka entropiji, dok istovremeno u sebe integriše dominantnu temu prirodne lepote:

*Za dva minuta ceo vagon je goreo. Otrčo sam do vrata i otvorio ih. Penjali smo se uz ovakav uspon kroz planine pod snegom i mesečinom i sve je bilo plavo i mrtva tišina na sve strane i samo su stari crni borovi fjukali pored. Skočio sam i pao u hrpu snega i misličeš da je čudno ovo što ću ti reći, ali istina je božja. Bilo je to devetsto triest prve i ako poživim sto godina mislim da nikad više neću videti ništa tako lepo ko taj voz što se penjo uz planinu i savio iza krivine i kako je taj plamen obasjavo sneg, drveće i noć. (214–215).*

Blago premeštanje fokusa (s vagona na vrata, pa na sneg pod mesečinom i borove, i opet na voz koji odlazi) koje se postiže ne kroz diferencijaciju već nabrojanjem za rezultat ima nehijerarhijsku strukturu koja ne ističe ništa posebno osim činjenice da ništa nije istaknuto. Čovek, mašina i priroda izgledaju kao da su u savršenoj harmoniji u estetici koja se zasniva na povezanosti stvari, a ne na nezgrapnosti položaja mašine-u-vrtu. Nigde u ovom odlomku voz ne označava industrijskog uljeza, niti je u kontrastu s okruženjem. Umesto toga, čitava scena postaje simbol paradoksalne harmonije razaranja koja prožima prizore divljine u *Tami najkrajnjoj* i *Krvavom meridijanu*, kao i u Lesterovom snu o poslednjoj vožnji u *Detetu božjem* (170–171), ili u „čudu uništenja“ za kojim traga Mormon u *Prelazu* (142).

Parabola voza sugerise pastoralnu istinu koja ide izvan sfere prirode, obuhvatajući čovečanstvo u smrtnosti koju s njim deli. Zauzimajući mesto romantične uzvišenosti, ova vizija uvodi metafizičku komponentu u Makartijev ekopastoralizam. Terminom „misticizam prirode“ mogao bi se opisati ovaj osećaj dublje istine u prirodi i integrativna funkcija tog misticizma za osećaj pastoralnosti u tekstu. Šta god da je mistično u Makartijevom ekopastoralizmu, trebalo bi ga razumeti kao upućivanje na iskustvo egalitarne suštine univerzuma, kakvo je opisao Vitman u zbirci eseja i kratkih zapisa *Specimen Days*:

*...intuiciju apsolutne ravnoteže, u vremenu i prostoru, celine ovog raznolikog, ludog haosa prevare, površnosti, proždrljivosti – ove razuzdane gomile ludaka, i neverovatne tobožnje i opšte nesređenosti koju zovemo svetom; prizor duša pred božanskom zagonetkom i nevidljivom niti koja drži hrpu stvari, svu istoriju i vreme, i sve događaje, koliko god trivijalne i trenutne, poput hrta na povocu u rukama lovca (894).*

Vitmanovo poređenje sa lovcem i psom ukazuje na potrebu za figurativnim jezikom koji bi opisao suštinski neizreciva zapažanja. Značenje termina *animizam* u ovoj studiji – bilo da se koristi da opiše ekopastoralni etos u Makartijevim romanima – pratilac je reduktivnog koncepta mističnog opažanja i trebalo bi ga, zauzvrat, razumeti kao uverenje da sve stvari, žive i nežive, dele egzistencijalnu jednakost. Ukratko, do njega se pre stiže putem misticizma prirode nego ekološkim argumentom.

U kritici o Makartiju, uvrščivanje ekokritičkog ugla posmatranja postalo je ustaljena praksa. U sledećim poglavljima otići će se korak dalje,<sup>15</sup> pomnim čitanjem će se pokazati da je Makartijevo delo kao celina sazdano u skladu sa objedinjenom ekopastoralnom estetikom. Sami Makartijevi romani, s naglaskom na višestrukosti strukture i semantičkoj međupovezanosti, podražavaju složenost ekosistema. Svaki tekstualni aspekt isprepletan je sa brojnim drugim aspektima, tako da i analiza njihovog egalitarizma postaje najpreči i najkorisniji zadatak Makartijevog kritičara.

*(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)*

---

<sup>15</sup> Videti fusnotu br. 2. (*Prim. prev.*)