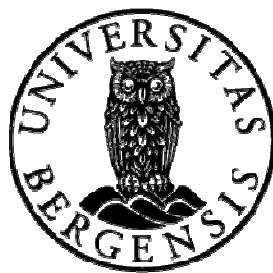


“Death is what the living carry with them”

*En analyse av dødstematikken
i tre romaner av Cormac McCarthy*

av Øyvind Lysebo Ekelund



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Bergen
Våren 2009

Takk til Erik Bjerck Hagen for veiledning,
til Torbjørn for tips,
og til alle som uten forutsetning for å uttale seg om oppgaven har sagt: "Det blir bra!".

How surely are the dead beyond death. Death is what the living carry with them. A state of dread, like some uncanny foretaste of a bitter memory. But the dead do not remember and nothingness is not a curse. Far from it.
(McCarthy, 1992: 153)

Innholdsfortegnelse

Oppsummering av oppgaven	5
Innledning	6
Dødstematikken	6
Forfatter og forfatterskap	7
McCarthy-forskningen	15
Oppgaven	18
Innledende refleksjoner – narrasjon og religiøse motiver	19
Døden og det transcendent	19
McCarthys narrative nivåer	21
Det hellige og det profane	25
Child of God	31
Tapet av de sikre basene	32
Gjenskapingen av de sikre basene	37
Døden og det seksuelle	40
Imitasjon av handlinger	44
Oppholdet i grottene: fra skjød til død til gjenfødelse	46
Suttree	55
Suttree og det transcendent	56
Identitetsproblemer	58
Dødssymbolikk	65
Død og gjenfødelse	73
Blood Meridian	79
Døden som den naturlige tilstand	80
Desakraliseringen av det religiøse	83
<i>The judge</i> og teoriene om døden	87
Død som liv og liv som død – destabiliseringen av døden	90
Den potensielle gjenfødselen	92
Avslutning	99
Litteraturliste	104

Oppsummering av oppgaven

Synopsis – norsk

”Death is what the living carry with them: En analyse av dødstematikken i tre romaner av Cormac McCarthy” tar for seg den utbredte destabiliseringen av døden som gjennomføres i forfatterens tre romaner *Child of God*, *Suttree* og *Blood Meridian*. Oppgaven fokuserer på hvordan forfatterskapet – til tross for sin grunnleggende pessimistiske tone – viser hvordan deres protagonister gjennom å hele tiden forholde seg til sin egen dødelighet til slutt aksepterer denne, og dermed finner den harmonien med tilværelsen som de gjennom romanene har søkt etter.

Synopsis – english

”Death is what the living carry with them: An analysis of the theme of death in three novels by Cormac McCarthy” concerns the destabilisation of death in three of the writers novels, *Child of God*, *Suttree* and *Blood Meridian*. The thesis focuses on how the authorship – in spite of its basic pessimistic tone – shows how its protagonists by constantly dealing with their own mortality at last comes to an acceptance with it, and thus reaches the harmony with existence that they have sought throughout the novels.

Innledning

Dødstematikken

Da Cormac McCarthy i 1992 ga et sjeldent intervju til *New York Times*, hevdet han at han ikke forstår forfattere som ikke ”deal with issues of life and death” (Woodward, 1992). Det er lett å se at dette også reflekteres i eget forfatterskap – et av de mest påfallende trekkene ved samtlige av hans ti romaner er de stadige dødsfallene blant hovedpersonenes nærmeste, etterfulgt av de etterlattes manglende evne til å konfrontere disse hendelsene.

Likevel virker protagonistenes løsning på disse problemene å være å omfavne nettopp døden. Etter å ha mistet sin egen far, forsøker *Child of Gods* hovedperson Lester Ballard å danne et eget samfunn som han befolker med døde kvinner, i et underjordisk grottesystem som minner om en grav. Mens *Blood Meridians the kid*, som av narrasjonen fremstilles som en drapsmann allerede gjennom morens død under fødselen, blir med i en gruppe med hodejegere som gjør det å drepe til et yrke; og romanen er således fylt til randen med død. Den mer eksplisitt filosoferende tittelkarakteren i *Suttree* projiserer på sin sine sin døde tvillingbror over på en slags alternativ identitet for seg selv, omtalt som *antisuttree* eller *othersuttree* – i tillegg til at han stadig oppsøker gatepredikanter, prester og smågale mystikere for å samtale om religion og døden. Religion virker forøvrig å være et gjennomgående tema i bøkene: de tre protagonistene synes alle å være på jakt etter kontakt med noe transcendent. Dette religiøse fokuset bidrar også narrasjonen selv til, gjennom et tidvis svært religiøst ladet vokabular.

Med tre protagonister som slik virker å både flykte fra og omfavne døden, står vi ovenfor en antitese som tyder på at forholdet mellom liv og død i romanene blir gjenstand for en utbredt destabilisering. Oppgavens tema vil være nettopp denne

destabiliseringen av døden som karakterene virker å foreta. Hva er det som gjør at protagonistene i *Child of God*, *Suttree* og *Blood Meridian* i sin flukt fra den hele tiden tilstedeværende døden vender seg mot, nettopp, døden?

Den følgende oppgaven startet som et forfatterskapsstudium, men det ble raskt klart at en tydeligere avgrensning var nødvendig. Valget av nettopp disse tre bøkene er først og fremst pragmatisk motivert: det er her døden er mest påtrengende – både gjennom de stadige dødsfallene og den utbredte filosoferingen omkring temaet.

Forfatter og forfatterskap

Skal vi tro den profilerte amerikanske litteraturprofessoren Harold Bloom, utgjør Cormac McCarthy sammen med Thomas Pynchon, Don DeLillo og Philip Roth en svært liten gruppe med nålevende amerikanske forfattere det er verdt å lese. (Bloom, 2003) I boka *How to Read and Why* innrømmer likevel Bloom at de overveldende voldsskildringene gav ham store problemer de første gangene han leste *Blood Meridian*, (Bloom, 2001: 255) boka som av mange – Bloom inkludert – regnes for å være McCarthys mesterverk. Blant annet skriver Bloom at "[s]o appalling are the continuous massacres and mutilations of *Blood Meridian* that one could be reading a United Nations report on the horrors of Kosovo in 1999" (Bloom, 2001: 255).

Og Blooms umiddelbare reaksjon i møte med forfatterskapet er høyst forståelig. Uten tilsynelatende betenkeligheter bedriver McCarthys karakterer både incest og nekrofil, behandler psykisk utviklingshemmede som hunder, dreper både kvinner og barn, og henger opp nakne barnelik i busker. Blant annet. Det er derfor heller ikke så rart at McCarthys bøker i bortimot 30 år aldri var noe mer enn kultromaner blant en liten, men dedikert tilhengerskare.

Men hva er det som tross alt gjør *Blood Meridian*, og forfatterskapet forøvrig, leseverdig? Ifølge Bloom ligger svaret i at "the book's magnificence – its language, landscape, persons, conceptions – at last transcends the violence, and convert goriness into terrifying art, an art comparable to Melville's and Faulkner's" (Bloom, 2001: 255).

Blooms forsvar av *Blood Meridian* er unektelig ganske vagt og svevende, men passer likevel godt som en innledende illustrasjon på McCarthy-resepsjonen, fordi den oppsummerer en del vanlige reaksjoner i møte med McCarthys bøker. Forfatterskapet har nesten konsekvent blitt hyllet for det stilistiske; for den sparsommelige tegnsettingen, landskapsbeskrivelsene, dialogene, og det karakteristiske, ofte arkaiske ordforrådet. Samtidig har mange anmeldere – og lesere, skal vi tro salgstallene – i likhet med Bloom hatt store problemer med å godta romanenes tidvis groteske innhold.

Det er også karakteristisk at Bloom trekker fram Faulkner for å beskrive McCarthys kvaliteter: det er nemlig lite som er så gjennomgående i McCarthy-resepsjonen som slike sammenlikninger med Faulkner, og både tematisk og stilistisk er likheten mellom de to påfallende. Blant annet har de begge både vokst opp i sørstatene og skrevet om livet der, og plasseres derfor ofte innen den relativt vide betegnelsen *southern writers*. Også andre sørstatsforfattere som Flannery O'Connor og Mark Twain nevnes ofte, i tillegg til Herman Melville. Denne hyppige name-droppingen i sekundærlitteraturen skyldes nok delvis at McCarthy er en *vanskelig forfatter*, og at det er lettere å forklare bøkene hans slik enn ved å skulle foreta helhetlige tolkninger av dem. Men samtidig kan alle forfatterreferansene også sies å være svært relevante: McCarthys bøker er nemlig i ekstrem grad et spindellev av

intertekstuelle referanser, noe blant annet Kenneth Lincoln kommenterer i sin bok *American Canticles. Cormac McCarthy* (2009):

Like Joyce or Dickens, Twain or Faulkner, McCarthy works off Scripture, the classics, and Shakespeare down to hillbilly riff, street rap, and soon-to-be-mastered southwest Spanish beside border ranching dialect. (Lincoln, 2009: 8)

Legger man til at flere av bøkene – deriblant *Child of God* og *Blood Meridian* – er løst basert på biografier og nyhetsartikler om faktiske hendelser, ender vi opp med en forfatter som både er svært belest, og som bruker store deler av både litteraturhistorien og generell historie aktivt i bøkene sine. Og da McCarthy i 1992 ga sitt første intervju noensinne, kunne han blant annet avsløre at han eier omlag 7000 bøker, og kommenterte videre: “The ugly fact is books are made out of books [...] The novel depends for its life on the novels that have been written.” (Woodward, 1992)

Historien om Cormac McCarthy starter altså 7000 bøker samt nesten 60 år tidligere, da han i 1933 ble født i den nordøstlige delstaten Rhode Island. Få år senere flyttet familien til Knoxville, Tennessee, der den fremtidige forfatteren tilbrakte resten av oppveksten sin. De to første skjønnlitterære tekstene hans – novellene ”A Drowning Incident” og ”Wake for Susan” – fikk han publisert i en skoleavis som student ved Universitetet i Tennessee. Så, i 1965, ble debutromanen *The Orchard Keeper* gitt ut, etterfulgt av *Outer Dark* i 1968.

Da *Child of God* kom ut i 1973, hadde McCarthy allerede blitt tildelt flere priser og stipender, dog uten å ha nådd ut til noe stort publikum. Og heller ikke *Child of God* kan sies å være noe publikumsfrieri. Romanens hovedperson er den foreldreløse Lester Ballard, som i bokas åpningsscene også blir hjemløs, når barndomshjemmet hans tvangsauksjoneres bort. Med det mister den ikke spesielt

sosialt begavede Ballard sitt siste faste holdepunkt i tilværelsen – han står igjen uten både familie, venner og et hjem. Den påfølgende handlingen viser Ballards forsøk på å gjenvinne disse tapte basene, men han opplever konsekvent at forsøkene mislykkes. I sin stadig økende desperasjon ender han derfor som drapsmann, og i sitt nye hjem i grottene utenfor byen samler han sine kvinnelige ofre og iscenesetter dem som levende deltakere i det som fremstår som et høyst pervertert mikrosamfunn.

Handlingen i den påfølgende romanen *Suttree*, gitt ut i 1979, kretser rundt den unge Cornelius Suttree og hans liv i Knoxville på begynnelsen av 1950-tallet. Suttree skiller seg fra McCarthys øvrige protagonister ved at han kommer fra et velstående hjem, og er i besittelse av intellektuelle evner langt utover det både Lester Ballard og *Blood Meridians* hovedperson *the kid* er. Likevel befinner også Suttree seg i hvert fall delvis utenfor det etablerte samfunnet – han har forlatt familien, og tilbringer fritiden sin sammen med Knoxvilles paria-klasse. Dessuten mangler også Suttree et tradisjonelt hjem; han bor nemlig i en husbåt.

På samme måte som med Ballard, synes dessuten Suttrees tilværelse å være sterkt preget av dødsfall i den nærmeste familien. Der Ballards relasjon til døden primært var knyttet til faren, synes Suttree å være tilsvarende preget av sin tvillingbrors død under fødselen. Broren fungerer for Suttree som en konstant tilstedeværende dobbeltgjenger for ham selv, og således er han allerede ved romanens begynnelse iscenesatt i en tilstand som i like stor grad er beslektet med død som med liv. Utover i romanen opplever Suttree stadig nye dødsfall som bidrar ytterligere til å destabilisere dette forholdet, og ved romanens slutt er det ikke engang mulig å fastslå om Suttree selv er død eller levende.

Seks år etter *Suttree*, i 1985, kom *Blood Meridian* ut. Handlingen her er sentrert rundt karakteren *the kid*, også omtalt som *the child* og *the man*, alt etter hvor i

historien vi befinner oss. *The kid*, som i likhet med Ballard og Suttree i praksis er foreldreløs, rømmer i bokas åpningsscene hjemmefra og slår seg sammen med *the Glanton gang*, en gruppe hodejegere som på oppdrag fra den mexicanske regjeringen dreper apache-indianere og samler skalpene deres. Det tar imidlertid ikke lang tid før gruppen går ut over sitt mandat; de dreper, plyndrer og legger bortimot samtlige landsbyer de er innom i ruiner, i en lite sjarmerende jakt på stadig mer vold, penger og sprit.

Personen som leder an i denne jakten, er den demoniske Judge Holden – ofte bare omtalt som *the judge*. På den ene siden er han kulminasjonen av de foregående bøkernes fokus på vold, lovløshet og mennesker med manglende moralske skruper. Men samtidig står han også som en sterk kontrast til de øvrige, stort sett mentalt utviklede karakterene; og de mange filosofiske talene hans om blant annet historie, metafysikk og hans hårreisende krav om verdensherredømme tilfører romanen et filosofisk og eksistensielt lag som gjør den til den mest ambisiøse og betydningstunge av McCarthys romaner. Sann sett er forøvrig *Blood Meridian* en naturlig etterfølger til *Suttree* – også den en høyst filosofisk roman.

Fra og med *Blood Meridian* finner vi forøvrig en regional forflytning i McCarthys forfatterskap, fra sørstatene til grenseområdene mellom Mexico og Texas i vest. Mens *Child of God* og *Suttree* er satt til 1900-tallets Tennessee, henholdsvis Sevier County og Knoxville, foregår nemlig *Blood Meridian* i det amerikanske og meksikanske *ville vesten*, hovedsaklig i perioden 1848-50. Denne forflytningen danner grunnlaget for en todeling av McCarthys bøker som virker å være allment etablert innen McCarthy-forskningen; de tradisjonelle, ordnede sørstatsverdiene fra de tidligere bøkene forlates til fordel for vestens usiviliserte landskap – kultur mot natur, *southern fiction* mot *western*. Man kan delvis gjenfinne dette skillet hos

hovedpersonene i bøkene denne oppgaven handler om; Lester Ballard i *Child of God* forsøker desperat å komme inn i det ordnede samfunnet, mens *the kid* og hans kolleger i *the Glanton gang* gjennomgående flykter fra slike verdier. Men samtidig handler også *Suttree*, som altså er den siste sørstatsromanen, om tittelkarakterens flukt fra de ordnede sørstatsverdiene. Dermed kan vi foreløpig slå fast at en slik inndeling i beste fall delvis er rett. Vi kan forøvrig også finne en tilsvarende forflytning i McCarthys eget liv – mot slutten av 70-tallet flyttet han nemlig fra Tennessee til El Paso, Texas, der han fremdeles bor.

Etter voldseposet *Blood Meridian* virker det imidlertid som om McCarthy har valgt å tone ned de påfølgende bøkene litt – både tematisk og stilistisk. Den litt glattere utgaven av McCarthy har også vært lettere å godta for et større, lesende publikum, noe oppfølgeren *All the Pretty Horses* (1992) viste til fulle. Mens *Blood Meridian* ikke solgte mer enn 1.500 innbundne eksemplarer, nådde *All the Pretty Horses* imponerende 500.000 solgte eksemplarer innen to år av utgivelsen. (Jarrett, 1997: xiv) I tillegg virker skepsisen blant anmelderne å ha blitt lagt til side, og hyllesten blant disse har vært så godt som enstemmig.

Grunnene til dette uventede gjennombruddet, nesten 30 år etter romandebuten, er nok likevel flere. Blant annet ga den notorisk medieskye McCarthy et sjeldent intervju til *New York Times* i forkant av utgivelsen. I tillegg hevder Edwin Arnold og Dianne Luce i introduksjonen til antologien *Perspectives on Cormac McCarthy* (1999) at forlagsbyttet fra Random House til Knopf kan ha vært en medvirkende årsak, fordi sistnevnte er ”known for the selectivity of its publications and the high-profile publicity given them” (Arnold & Luce, 1999b: 8). For McCarthy var nok imidlertid byttet hovedsaklig motivert av pensjoneringen til Albert Erskine, som hadde vært redaktøren hans helt siden debuten i 1965. Erskine var forøvrig også

redaktør for William Faulkner frem til sistnevntes død i 1962 – og for Erskine ble dermed McCarthys forfatterskap i høyeste grad også i rent praktisk forstand en forlengelse av Faulkner sitt.

All the Pretty Horses var første del av den bebudede *The Border Trilogy*, og oppfølgerne *The Crossing* (1994) og *Cities of the Plain* (1998) fulgte langt på vei opp suksessen til sin forgjenger. Med førsteopplag på 200.000 eksemplarer hver (Arnold & Luce, 1999b: 10-12) var det tydelig at forlaget hadde stor tro på McCarthy, og på samme måte som i *All the Pretty Horses*' tilfelle var også anmeldernes reaksjon svært entusiastisk.

Etter å ha fullført trilogien tok imidlertid McCarthy en karakteristisk lang publiseringspause, før det dukket opp to nye romaner i løpet av kort tid; *No Country for Old Men* i 2005, og *The Road* i 2007. Disse har bidratt til å for alvor konsolidere McCarthys litterære posisjon, og har oppnådd både høye salgstall og jevnt over svært gode anmeldelser. *The Road* har sågar også innbrakt ham en Pulitzerpris. Det er likevel vanskelig å ikke legge merke til at McCarthy, som oppi all skrivingen har rukket å bli en gammel mann, tydeligvis har myknet opp ikke så rent lite de siste årene. Et tydelig bilde på dette er at *The Road* våren 2007 ble valgt til månedens bok i Oprah Winfreys bokklubb, hvorpå McCarthy også stilte opp til et intervju på Winfreys talkshow. Veien fra døde babyer hengende i trær til lettfordøyelig, amerikansk formiddagsunderholdning er lang, og definitivt ikke rettlinjet, og – med fare for å virke pretensiøs – det føles unektelig også som om noe av den litterære verdien har forsvunnet underveis. McCarthys fem publikumssuksesser er riktignok, som alltid fra forfatteren, stilistisk fremragende – om enn ikke særlig nyskapende. Men samtidig er handlingen etter undertegnedes mening langt plattere og mer klisjéfyllt enn det tilfellet er i første halvdel av forfatterskapet. Dette synes riktignok

ikke å være noen generell oppfatning innenfor resepsjonen, men blant annet har også Jay Ellis formulert en liknende tanke i sin bok *No Place for Home* (2006), med referanse til *The Crossing*, *Cities of the Plain* og *No Country for Old Men*:

[E]ven if the grim deathward fall, the lack of humor, the drying of the language, were to somehow be reversed, the falling arc of the last third of these nine novels will remain. (Ellis 2006: 293)

Dette er imidlertid noe regissørbrødrene Joel og Ethan Coen neppe vil være enig i. Sammen har de nemlig skaffet McCarthy ytterligere oppmerksomhet ved å filmatisere *No Country for Old Men*, en film som både i Amerika og Europa har oppnådd både høye besøkstall og gode kritikker, samt vunnet fire Oscarstatuetter. Også *All the Pretty Horses* ble forøvrig filmatisert i sin tid, men regissør Billy Bob Thorntons versjon kan ikke sies å være spesielt vellykket, og slo ikke an verken blant publikum eller kritikere. Likevel er det fremdeles håp for de som måtte ønske flere gode filmatiseringer av McCarthys bøker, da det i skrivende stund er i gang filmprosjekter for ikke mindre enn tre av de øvrige romanene hans: *Blood Meridian*, *Cities of the Plain* og *The Road*. Etter å lenge ha vært en såkalt *writer's writer*, virker det altså som om McCarthy de siste årene ikke bare har blitt en velkjent forfatter – men også et viktig navn innen amerikansk populærkultur generelt.

Innimellom utgivelsene av sine ti romaner har McCarthy også rukket å bidra innen film selv, ved å skrive manuset til *The Gardener's Son* (1977), en frittstående episode av BBC-serien *Visions*. I tillegg har han skrevet to skuespill; *The Stonemason* (1994) og *The Sunset Limited* (2006).

Det er også verdt å si noen ord om den uvanlig dedikerte tilhengerskaren til McCarthy. I 1993 startet disse opp *The Cormac McCarthy Society*, som jevnlig arrangerer McCarthy-konferanser i både USA og Europa. Store deler av den

tilgjengelige McCarthy-litteraturen har sitt utspring fra disse konferansene og fra *The Cormac McCarthy Journal*, som foreningen gir ut årlig. I tillegg driver de nettsiden cormacmccarthy.com, som blant annet inneholder et diskusjonsforum der McCarthys verk diskuteres med et imponerende høyt aktivitetsnivå.

McCarthy-forskningen

Det er ikke bare kommersielt at McCarthys gjennombrudd lot vente på seg. I lang tid ble litteraturen om McCarthy utgjort av enkelte anmeldelser og artikler, i hovedsak i regionale tidsskrift som *Southern Quarterly* og *The Southern Review*. Ikke før i 1988 kom den første boka om McCarthy – essay- og artikkelsamlingen *The Achievement of Cormac McCarthy*, redigert av Vereen Bell. En stor del av den tidlige McCarthy-forskningen utgjøres av slike antologier, ofte uten noe annet samlende tema enn en forkjærlighet for McCarthys bøker. Dermed er det selvfølgelig ikke sagt at denne første perioden av McCarthy-resepsjonen er fri for innsikter i forfatterskapet, men mangelen på virkelig fokuserte lesninger, som både favner bredere og går grundigere inn i tekstene, virker åpenbar.

Imidlertid er dette noe også McCarthy-forskningen selv tydeligvis har tatt til seg etter hvert. I introduksjonen til antologien *Myth, Legend, Dust* (2000) skriver den fremtredende McCarthy-forskeren Rick Wallach at "it is surely high time for ideologically unified or thematically specialized interrogations of McCarthy's work" (Wallach, 2000b: xv). Noen år senere, i forordet til David Holloways *The Late Modernism of Cormac McCarthy* (2002), utdyper han hva han mener at i for stor grad har preget den tidlige McCarthy-forskningen:

Because earlier McCarthy critics had first to establish that their subject merited their (and their readers') attention, the unstated theme of many previous studies – whatever the putative topic – was something like "why Cormac McCarthy is so good." We

might call this phase in the canonization of any literary figure the period of justification by stylistic analysis. (Wallach, 2002: xi)

At bøkernes litterære kvaliteter har vært et dominerende tema for flere av disse tidlige studiene, slik Wallach poengterer, er hevet over tvil. Ifølge Wallachs analyse er imidlertid McCarthy-forskningen på vei vekk fra denne perioden, og over i en ny og mer moden fase. (Wallach, 2002: xi) Denne påstanden har definitivt noe for seg, og grovt sett kan vi si at en slik utvikling har gått i to retninger:

På den ene siden har vi de tradisjonelle, hermeneutiske lesningene – altså lesninger som hovedsaklig tolker bøkene immanent – og som fremdeles er den retningen som dominerer forskningen. Utviklingen ser vi her ved at de løst komponerte antologiene stort sett er byttet ut med monografier dedikert til noen få, tydelig avgrensede områder av forfatterskapet. Det mest åpenbare ved disse er at de, naturlig nok, er langt mer omfattende og grundigere enn antologitekstene. Et eksempel på dette er Jay Ellis' nevnte *No Place for Home*, som tar utgangspunkt i hvordan romanene fremstiller og tematiserer *rom*; andre eksempler er George Guillemins *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy* (2004) og Wallis R. Sanborns *Animals in the Fiction of Cormac McCarthy* (2006) – titlene taler vel her for seg.

At de hermeneutiske lesningene har blitt grundigere, ser vi også gjennom det økende antallet studier som innholdsmessig begrenser seg til noen få av romanene, snarere enn hele forfatterskapet. De fleste av disse analysene fokuserer på bøkene i *The Border Trilogy*, men også *Blood Meridian* har fått to slike bidrag gjennom John Emil Sepichs *Notes on Blood Meridian* (1993) og Shane Schimpfs *A Reader's Guide to Blood Meridian* (2006).

Også på dette området kan man forøvrig merke McCarthys økende popularitet: både Sepich og Schimpfs bøker har i løpet av 2008 blitt trykt opp på nytt

– Sepichs etter å ha vært utilgjengelig i over ti år. Dette viser hvordan forlagene åpenbart merker økende interesse ikke bare fra den gjennomsnittlige leser, men også fra det akademiske miljøet; noe som er tydelig også i hvordan mengden med McCarthy-litteratur har eksplodert de siste årene, i kjølvannet av utgivelsene av *No Country for Old Men* og *The Road*.

På den andre siden har vi det vi kan kalle en litteratursosiologisk retning innen McCarthy-forskningen. Dette er lesninger som ikke i like stor grad leser tekstene autonomt, men også kobler inn utenomtekstlige faktorer som samfunn og historie. Her finner vi blant annet boka Wallach siktet mer konkret til, *The Late Modernism of Cormac McCarthy*, der David Holloway foretar en neo-marxistisk lesning av McCarthys forfatterskap, inspirert av blant annet Fredric Jameson og Georg Lukács; og John Cants *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (2008), som fokuserer på hvordan McCarthy angriper og dekonstruerer mytene om Amerikas overlegenhet. Også i den omtalte *Myth, Legend, Dust* er det enkelte artikler som hører hjemme her – blant annet en feministisk inspirert McCarthy-lesning av Nell Sullivan, og en analyse av markedsøkonomien i romanene, foretatt av Christine Chollier.

Den norske McCarthy-forskningen utgjøres primært av to hovedoppgaver; Ståle Karlsens "*Another kind of clay*": en tematisk lesning av Cormac McCarthys forfatterskap, og Thomas Alvørs *I grenseland: en lesning av Cormac McCarthys The Border Trilogy* – begge skrevet ved Universitet i Bergen, og ferdigstilt henholdsvis i 2002 og 2003. Foreløpig er seks av McCarthys romaner oversatt til norsk, nemlig *Child of God* (*Et guds barn*), *The Border Trilogy* (*Grensetrilogien: Alle de vakre hestene, Over grensen og Byene på høysletten*), *No Country for Old Men* (*Ikke et land for gamle menn*) og *The Road* (*Veien*).

Oppgaven

Jeg vil innledningsvis rette fokus mot enkelte trekk som går igjen i hele forfatterskapet, før jeg går videre til en nærlesning av hver enkelt bok. Denne oppgaven er ment å være nettopp dette – en *nærlesning* – og således kan den regnes som et tilskudd til den hermeneutiske retningen av McCarthy-forskningen. Det finnes imidlertid ikke noe tidligere, lengre arbeid som på denne måten har satt fokus på dødstematikken, og således kan denne oppgaven forhåpentligvis bidra til å samle noen tråder av den tidligere forskningen, og forhåpentligvis også komme med enkelte nye innsikter. Siden dødstematikken er så dominerende i forfatterskapet, er imidlertid mesteparten av den eksisterende sekundærlitteraturen innom temaet i større eller mindre grad, og således har jeg valgt en relativt pragmatisk tilnærming til sekundærlitteraturen: heller enn å fokusere på og diskutere noen få, enkeltstående analyser i dybden, har jeg plukket relevante passasjer om temaet der de måtte finnes, og således har jeg også valgt å nedprioritere å skulle *kritisere* den eksisterende forskningen om forfatterskapet – selv om dette definitivt ville vært mulig. Sist men ikke minst er det denne nærlesningen som sammen med de mange, små innsiktene om dødstematikken i allerede utgitt McCarthy-resepsjon er grunnen til at jeg har valgt å trekke inn relativt lite generell litterær teori – slik jeg ser det ville et motsatt grep heller virket unødig forstyrrende enn å bidra til fokuseringen av analysen.

Innledende refleksjoner – narrasjon og religiøse motiver

Døden og det transcendent

Sentralt i alle McCarthys romaner er spørsmålet om hvorvidt døden innebærer noe transcendent. Tematiseringen av døden blir dermed også et spørsmål om religion; og dette er noe som gjenspeiler seg både blant bøkens protagonister, og hos narrasjonen selv. Med dette er vi dessuten over på en diskusjon om de grunnleggende verdiene i bøkene, noe som til en viss grad også er diskutert i den eksisterende McCarthy-resepsjonen. Blant annet skriver Matthew Guinn i artikkelen "Ruder forms survive: Cormac McCarthy's atavistic vision" at "[a]lthough transcendence is rigorously questioned in all of McCarthy's work, the individual's struggle to achieve form and order is not" (Guinn, 2000, 112). Guinns begrepsbruk er imidlertid heller vag, men argumentet kan utdypes ved hjelp av uenighetene mellom Vereen Bell og Edwin Arnold. Jay Ellis skriver om disse:

[T]he weight of death, the regularity of it, and the degree to which McCarthy lavishes his most exquisite prose, led Vereen Bell to his view that McCarthy's work is ultimately nihilistic. Since Bell's excellent readings, however, we have found increasing evidence to complicate (as it were) that view. Edwin Arnold's regular tracings of Christian morality in the novels, even where we would least expect to find it, provide one example. (Ellis, 2006, 305-306)

I motsetning til Bell virker altså ikke Arnold å mene at dødens ekstreme tilstedeværelse gjør romanene nihilistiske. I stedet fokuserer han i artikkelen "Naming, Knowing and Nothingness: McCarthy's Moral Parables" ikke helt ulikt Guinn på hvordan det blant bøkens karakterer virker å eksistere et behov for tilstedeværelse av moral og religion:

While I recognize and appreciate the postmodern celebration of McCarthy's exuberant violence, his astonishing approximation of chaos, his grand evocation of

the mystery of the world, there is also evident in his work a profound belief in the need for moral order, a conviction that is essentially religious. (Arnold, 1999: 46)

Guinn og Arnold virker altså å være enige om at McCarthys karakterer jakter en form for fast holdepunkt i en verden der dette er vanskelig å oppnå. Der Guinn fremstår som grunnleggende skeptisk til om det i det hele tatt finnes noe transcendent i disse universene, har imidlertid Arnold en noe annerledes forklaring:

[I]t is not that he says there is no mystery. Quite the opposite. The mystery McCarthy propounds is that we are blind to the mystery that is the very stuff of our existence. (Arnold, 1999: 66)

At det transcendent i liten grad åpenbarer seg for karakterene betyr altså ikke for Arnold at det nødvendigvis ikke finnes – bare at dette mystiske er utilgjengelig for oss. Dette minner om en påstand fra Madison Smartt Bell, skjønnlitterær forfatter og stor McCarthy-fan, om verdiene vi finner i McCarthys bøker. I artikkelen ”A Writer’s View of Cormac McCarthy” sammenlikner han forfatteren med Faulkner, og hevder at forskjellen ligger i at Faulkner er humanist, noe McCarthy ikke er. Videre skriver han:

Nor is he an anarchist, nor a nihilist, as I think he has sometimes been called. There is order in his universe but that order doesn’t have much to do with us. [...] On the universal scale, we do not matter. [...] The order in the universe does not require our survival. (Smartt Bell, 2000: 10)

For Smartt Bell finnes det altså noe som minner om en slags *naturorden* i McCarthys univers – det er bare det at denne eksisterer helt uavhengig av oss. Dermed har vi i hvert fall tre forskjellige påstander å gå ut fra når det gjelder bøkernes holdning. Er de nihilistiske, uttrykker de religiøse verdier, eller kanskje bare en slags naturorden som vi ikke har noen innflytelse på? Min lesning vil ta utgangspunkt i at det faktisk finnes flere tegn på orden og moral – både i et kosmisk og et humanistisk perspektiv – og at

dette, slik Arnold har antydnet, ofte kommer til uttrykk i forbindelse med døden og søken etter det transcendent. Nettopp dette at karakterenes forsøk på å finne en grunnleggende orden i livet er feilslåtte – det at denne ordenen er utilgjengelig for dem – fører til at de heller vender seg mot døden; og gjennom å destabilisere og koble sammen elementer ved dikotomien liv/død forsøker de å skape et nytt organiserende prinsipp for tilværelsen.

McCarthys narrative nivåer

Et karakteristisk trekk ved McCarthys bøker er den autorale tredjepersonsfortelleren som tilbyr svært lite innblikk i karakterenes indre. Når vi likevel kan hevde at protagonistene opptas av død, har det mye å gjøre med hvordan den samme narrative stemmen ofte er svært aktiv og betydningsladet.

Dette stilistiske aspektet er blant annet den nevnte Madison Smartt Bell innom. Som antydnet er han opptatt av det litterære slektskapet mellom McCarthy og Faulkner, og i det følgende eksempelet trekker han også linjer mellom de to når det gjelder det stilistiske:

[...] McCarthy takes two very different styles, both of which were explored by Faulkner, and combines them in much the same way as Faulkner did. The vernacular voice used mostly for dialogue or first person inserts, with its precisely rendered nuances of dialect and its strong southern accent, is embedded in a much denser voice pitched at a higher level of rhetoric – an oratorical, even vatic voice, reserved for pronouncements on the order of what Job heard through the whirlwind. [...] McCarthy's high style uses the same devices: the long, rolling run-on sentences, the repetition of conjunctions, the tendency to use linked independent clauses rather than subordinate clauses, the demanding vocabulary, the sonorous tone. Even the archaic diction of which McCarthy is so fond of occurs (though to a lesser extent) in Faulkner. Moreover McCarthy's combination of this very, very literate language with passages in the vernacular voice seems directly derived from Faulkner. (Smartt Bell, 2000: 4-5)

Smartt Bell virker altså å skille mellom to stilistiske nivåer – et nøytralt og et betydningsladet. Det første, nøytrale nivået er i hans fremstilling forbeholdt

passasjene med dialog og innskutte førstepersonsfortellere, som gjengis med troverdig sørstatsdialekt, gjerne også fonetisk. Med andre ord: denne realistiske stilen hører hjemme på det diegetiske nivået, snarere enn på det ekstradiegetiske, der den autorale fortelleren holder til. Disse delene er gjennomført med en imponerende stilistisk presisjon, men bidrar i liten grad til bøkens tematisering av døden. Det er derfor ikke her oppgavens fokus vil ligge, men snarere på det andre narrative nivået – det som i høyeste grad er betydningsladet.

Som Smartt Bell antyder har dette andre nivået altså et nærmest bibelsk vokabular. Sammen med det bibelske vokabularet finner vi imidlertid også et annet kjennetegn, som Smartt Bell synes å overse – nemlig bruken av similer. Ofte er det i disse at det religiøst ladede språket opptrer – det andre leddet i similen referer nemlig så godt som alltid til noe arkaisk eller religiøst.

Gjennom denne bruken av similer setter McCarthy scener som i utgangspunktet fremstår som realistiske og trivielle i forbindelse med noe mystisk og symboltungt, og ofte er det også ved hjelp av dette grepet at destabiliseringen av døden foregår. Dermed danner denne høyst betydningsladede narrasjonen også et generelt verdensbilde selv, som i aller høyeste grad tematiserer døden. Det er altså ikke bare de tre protagonistene som opptas av død – men også narrasjonen selv.

Et eksempel på dette finner vi når det i åpningsscenen av *Suttree* oppdages et flytende lik i elven. Beskrivelsen av liket som hentes opp av vannet lyder slik:

They lifted him onto the deck where he lay in his wet seersucker suit and his lemoncolored socks, leering walleyed up at the workers with the hook in his face like some gross water homunculus taken in trolling that the light of God's day had stricken dead instanter. (McCarthy, 1992: 9)

Det er tydelig at narrasjonen gjennom det arkaiske og mangetydige vokabularet tilskriver scenen mening utover det som nøytralt kan observeres. Gjennom bruken av

verbet ”leer” – som kan oversettes med ”å kaste lystige blikk” – får vi et tilfelle av prosopopeia; den døde mannen tilskrives evnen til å se, og fremstår dermed som levende. I tillegg kobles hans døde tilstand sammen med det seksuelle, gjennom det vellystige blikket. Denne sammenkoblingen av døden og det seksuelle er som vi vil se et mye brukt grep i McCarthys forfatterskap. Eksempelet inneholder dessuten en simile, som sammenlikner den avdøde med noe ”the light of God’s day had stricken dead instanter”. Igjen trekker dermed narrasjonen inn det religiøse og transcendentale i forbindelse med døden – om enn på en ikke særlig betryggende måte.

Romanen der vi i aller størst grad finner dette betydningsladede narrative nivået, er likevel *Blood Meridian*. Dette ser vi blant annet når *the judge* og hans tilbakestående følgesvenn *the idiot* kommer gående over slettelandskapet i ørkenen, i en scene som i og for seg ikke er forbundet med død, men som svært tydelig illustrerer hvordan narrasjonen lader handlingen med mening:

[T]hey neared through the desert dawn like beings of a mode little more than tangential to the world at large, their figures now quick with clarity and now fugitive on the strangeness of that same light. Like things whose portent renders them ambiguous. Like things so charged with meaning that their forms are dimmed. (McCarthy, 1990: 281-282)

Vi kan enkelt se for oss denne scenen presentert gjennom en nøytral narrasjon, som kort ville beskrevet hvordan to menn kommer gående i ørkenen. Her ser vi imidlertid at det i løpet av tre setninger forekommer hele tre similer, som beskriver karakterene som ”ambiguous”, ”so charged with meaning that their forms are dimmed”, og på samme tid både ”quick with clarity” og ”fugitive”. Narrasjonen legger altså klare føringer på tolkningen av scenen, og bidrar til at en i utgangspunktet realistisk scene i høyeste grad fremstår mystisk og ladet med mening – dog uten å utdype hva denne meningen er. Det er altså ikke *motivet i seg selv* som gjør at det slik fremstår som ladet, men *måten det beskrives på* – og fortellerstemmen gis dermed avgjørende

betydning for hvordan scenen fremstår. Denne ikke-spesifiserte meningsladningen er forøvrig svært karakteristisk for McCarthys bøker, og kan ses i lys av Arnolds omtalte påstand om ordenen i bøkens univers: "The mystery McCarthy propounds is that we are blind to the mystery that is the very stuff of our existence." (Arnold, 1999: 66) Det mystiske finnes, men vi makter altså ikke skue det.

Vi kan altså slå fast at den nøytrale narrative stilen synes å være koblet til bøkens diegetiske nivå, mens den betydningsladede stilen tilsvarende synes koblet til det ekstradiegetiske nivået, hos den autorale fortelleren. Men selv om dette skillet er et av de mest fremtredende trekkene ved McCarthys bøker, er det nødvendig å utfordre det på enkelte punkter.

For det første ligger fortellerens perspektiv, til tross for at den er aural, tidvis svært nær protagonistene. Denne frie, indirekte diskursen opptrer først og fremst i *Suttree*, der vi gjennom en rekke stream-of-consciousness-aktige passasjer får flere innblikk i tittelkarakterens tanker. Men ikke overraskende bidrar disse passasjene primært til å bekrefte det man ellers mistenker: at tankene hans i stor grad kretser rundt temaet død.

For det andre synes narrasjonen, til tross for at den aktivt kommenterer handlingen, å ofte fullstendig være uten evnen til å fortolke scenene den presenterer. Dette ser vi blant annet i *Child of God* når Ballard stjeler høner fra sitt barndomshjem, som nå er overtatt av en mann ved navn Greer. "You son of a bitch," uttaler Ballard, hvorpå fortelleren legger til: "to the chicken or Greer or both" (McCarthy, 1993: 137). Narrasjonen kan ikke kalles helt nøytral, siden den tross alt stiller opp tre alternativer for utsagnets mottaker; men i og med at scenen i utgangspunktet er såpass triviell, og narrasjonen ikke gir noen indikasjon på hvilken av de tre betydningene Ballard sikter til, bidrar denne tilleggsinformasjonen kun til å gjøre scenen vanskeligere tilgjengelig

for leseren, samt å distansere oss fra Ballards tanker. Narrasjonens perspektiv er dermed ikke lenger knyttet til protagonisten; den narrative distansen virker snarere å være total, og fortelleren kan bare løst spekulere i motivet bak Ballards utsagn.

Det er også interessant å merke seg hvordan den betydningsladede stilen nærmest kontinuerlig skifter mellom disse to nivåene av innsikt. Kun én side før scenen der *the judge* og *the idiot* kommer gående gjennom ørkenen blir ladet med mening, finner vi denne beskrivelsen av to indianere som blir skutt av *the kid*:

At the second fire one of the savages fell over and lay without moving. The next shot spun another one around and he sat down and then rose and took a few steps and sat down again. (McCarthy, 1990: 280)

Som leser har vi ikke noe problem med å forstå hva som skjer i denne scenen: Trolig dør førstemann umiddelbart, mens andremann i første omgang kun skades, og derfor klarer å reise seg og ta et par skritt før han igjen faller om. Fortellerstemmen hjelper oss imidlertid ikke med noen slik tolkning – det vi får er i stedet en fullstendig nøytral beskrivelse av en mann som setter seg ned, reiser seg opp, og setter seg ned igjen.

Det hellige og det profane

Vi ser altså at narrasjonen kan være aktiv, men likevel kun skaper narrativ distanse og fravær av mening. Ytterligere et viktig moment er hvordan også scener som *burde* være ladet med mening – scener som i utgangspunktet har et åpenbart symbolsk potensial – fremstår som blottet for symbolsk mening.

Et eksempel på dette finner vi blant annet i *Blood Meridians* mange desakraliseringer av kirker:

There were no pews in the church and the stone floor was heaped with the scalped and naked and partly eaten bodies of some forty souls who'd barricaded themselves in this house of God against the heathen. The savages had hacked holes in the roof and shot them down from above and the floor was littered with arrowshafts where they'd

snapped them off to get the clothes from their bodies. The altars had been hauled down and the tabernacle looted and the great sleeping God of the Mexicans routed from his golden cup. The primitive painted saints in their frames hung cocked on the walls as if an earthquake had visited and a dead Christ in a glass bier lay broken on the chancel floor. (McCarthy, 1990: 60)

Siden vi befinner oss i en kirke, er settingen i utgangspunktet åpenbart betydningsladet og symboltung. Dessuten benytter narrasjonen i hvert fall tidvis et ladet språk. Vi ser for eksempel bruken av similen ”as if an earthquake had visited”, samtidig som kirken omtales som et ”house of God”. Gjennom dette kommenterer altså narrasjonen selv settingen aktivt, på samme måte som det andre, betydningsladede narrative nivået. Men likevel er det meningsfraværet, det livløse og det desakraliserte som er det fremtredende ved scenen. Alteret har blitt velte, tabernaklet stjålet, og figurene og bildene av både Gud, helgenene og Jesus er ødelagt. I tillegg har menneskene som har søkt tilflukt i kirken blitt drept, kledd nakne og delvis spist. På denne måten har det hellige ved kirken blitt fullstendig utradert, og den fremstår totalt desakralisert – noe som også understrekes av at Gud omtales som sovende.

Det synes altså tydelig at bøkens handling varierer fra å på den ene siden fremstå som forbundet med noe transcendent og mystisk, til å på den andre siden være grunnleggende av-mystifisert. For å forklare dette nærmere, er det nærliggende å se på den rumenske religionsviteren Mircea Eliades teorier i *Det hellige og det profane*. For Eliade er nemlig et slikt skille mellom to vidt forskjellige verdensoppfatninger grunnleggende for hele den menneskelige tilværelsen: der den hellige først og fremst kjennetegnes av at rommet vi eksisterer i ikke oppfattes som homogent, men snarere ”inneholder områder som er kvalitativt forskjellige fra resten” (Eliade, 2003: 17). Dette i kontrast til den profane virkelighetsoppfatningen, der rommet oppfattes som markørløst og uten noen form for kvalitative skiller.

Eliade kobler videre opplevelsen av det hellige opp mot *hierofanien*, som han definerer som at ”noe hellig viser seg for oss” (Eliade, 2003: 10-11), eller, mer detaljert, at det er at ”[n]oe «helt annerledesartet», en realitet som ikke tilhører vår verden, manifesterer seg i gjenstander som er integrerte bestanddeler av vår «naturlige», «profane» verden” (Eliade, 2003: 11). Den betydningsladende narrasjonen til McCarthy er sterkt beslektet med denne hellige verdensoppfatningen og hierofanien – og både i scenene som McCarthys narrasjon lader med betydning, og i Eliades hellige verdensoppfatning gjelder det at det i liten grad er tingen i seg selv som gjør at den fremstår som unik, men altså snarere *selve fremstillingen*.

Dette blir tydelig hvis vi ser nærmere på en scene fra *Blood Meridian* som fremstår som en slik hierofani. *The kid* kommer en periode bort fra resten av *the Glanton gang*, og beveger seg opp i høyden. Her heter det:

The stars burned with lidless fixity and they drew nearer in the night until toward dawn he was stumbling among the whinstones of the uttermost ridge to heaven, a barren range of rock so enfolded in that gaudy house that stars lay awash at his feet and migratory spalls of burning matter crossed constantly about him on their chartless reckonings. In the predawn light he made his way out upon a promontory and there received first of any creature in that country the warmth of the sun's ascending. (McCarthy, 1990: 213)

Naturen i dette eksempelet er i høyeste grad helliggjort; *the kid* vandrer ikke i et dødt fjellandskap, men derimot ”among the whinstones of the uttermost ridge to heaven”, der stjernene brenner med ”lidless fixity” og deretter ligger ”awash at his feet”. Naturen er ladet med symbolsk betydning, og i denne passasjen virker narrasjonen å sterkt antyde at det finnes noe transcendent i *Blood Meridians* univers – og når solen til slutt står opp, oppfattes ikke varmen fra solen som noe dagligdags, men nærmest som et tegn fra gud.

Denne tilstedeværelsen av hierofanier gjelder for alle tre romanene, og det finnes også en del gjennomgående hierofanimotiver. Et av disse er den rituelle

renselsen, i form av dåp og gjenfødelse. I *Blood Meridian* heter det for eksempel at *the kid*, morgenen etter å ha angrepet flere menn i en bar, ”waded out into the river like some wholly wretched baptismal candidate” (McCarthy, 1990: 27). Når Lester Ballard under en vårflom vandrer ut i elven, virker det på sin side å være forbundet både med en potensiell gjenfødelse, og en selvdestruktivitet som fort kan føre til hans død:

When it reached his waist he began to curse aloud. A vitriolic invocation for the receding of the waters. Anyone watching him would have seen he would not turn back if the creek swallowed him under. It did. (McCarthy, 1993: 155)

Ifølge narrasjonen er altså Ballards handling en henvendelse til en overnaturlig makt om å få vannet til å vike unna. I en verden der Ballard er totalt isolert fra samfunnet, vender han seg altså mot naturen for en respons. Vil floden drukne ham, eller vil han overleve? Ved å på denne måten langt på vei legge livet sitt i naturkreftenes hender, virker han å mer eller mindre bevisst søke en hierofani – noe narrasjonen understreker også i det følgende:

He could not swim, but how would you drown him? His wrath seemed to buoy him up. Some halt in the way of things seems to work here. [...] [W]hy will not these waters take him? (McCarthy, 1993: 156)

Til tross for at han ikke kan svømme kommer Ballard seg opp på land – og selv om narrasjonen igjen er ute av stand til å gi noen konkret forklaring av scenen, antyder den blant annet gjennom påstanden om at ”[s]ome halt in the way of things seems to work here” at en form for intervensjon fra noe transcendent muligens ligger bak. Hvorvidt Ballards bevisste eller ubevisste forsøk på å gjenfødelse gjennom denne dåpsscenen er vellykket eller ikke, er imidlertid vanskelig å si – og generelt kan det sies at gjenfødselene i bøkene, i motsetning til i tilfellet med sin arketype Jesus, i liten grad bringer med seg noen renselse.

Scenen bidrar imidlertid uansett til å vise hvordan den potensielle koblingen til det hinsidige er et viktig motiv i bøkene. Men også koblingen til underverdenen blir flere ganger tematisert – blant annet antydnet i *Suttree*, når tittelkarakterens kamerat Harrogate en periode oppholder seg i de underjordiske gangene under Knoxville. Her heter det at "[h]e began to suspect some dimensional displacement in these descents to the underworld, some disparity unaccountable between the above and the below" (McCarthy, 1992: 262). Oppholdet under jorden – ikke ulikt Lester Ballards tilværelse i *Child of God* – gir altså Harrogate en følelse av at forholdet mellom over- og underverdenen på en eller annen måte er ustabil.

Et annet opplagt eksempel er når *Blood Meridians* Tobin, ofte omtalt som *the expriest*, forteller *the kid* om en gang *the Glanton gang* vandret langs en vulkan:

Clamberin over those old caved and rimpled plates you could see well enough how things had gone in that place, rocks melted and set up all wrinkled like a pudding, the earth stove through to the molten core of her. Where for aught any man knows lies the locality of hell. For the earth is a globe in the void and truth there's no up nor down to it and there's men in this company besides myself seen little cloven hoofprints in the stone clever as a little doe in her going but what little doe ever trod melted rock? I'd not go behind scripture but it may be that there has been sinners so notorious evil that the fires coughed em up again and I could well see in the long ago how it was little devils with their pitchforks had traversed that fiery vomit for to salvage back those souls that had by misadventure been spewed up from their damnation onto the outer shelves of the world. Aye. It's a notion, no more. But someplace in the scheme of things this world must touch the other. And somethin put them little hooflet markings in the lava flow for I seen them there myself. (McCarthy, 1990: 130)

I *the expriests* tolkning er det altså muligheter for å bevege seg mellom disse to nivåene. Selv om tolkningen hans ikke bør brukes som noen autoritet her, er det likevel naturlig å koble historien til *the judge*, som vi senere får vite har veldig små føtter, og blant annet bruker "gray kid boots" (McCarthy, 1990: 169). Og selv om det vil være drøyt å hevde at *the judge* virkelig stammer fra flammene nede i vulkanen, skapes det definitivt en kobling her – og dette djevleske ved *the judge* er noe som

også går igjen i en rekke scener. Blant annet virker han å være koblet til flammene – på et tidspunkt heter det nemlig at ”[t]he judge like a great ponderous djin stepped through the fire and the flames delivered him up as if he were in some way native to their element” (McCarthy, 1990: 96). *The judge* virker dermed å altså *i seg selv* representere en slik åpning mellom de tre kosmiske planene.

For Eliade er også scener som disse hierofanier, og slik han ser det er dermed hierofanien i stand til å åpne en kobling mellom tre kosmiske plan:

Der hvor en hierofani har skapt et gjennombrudd mellom ulike plan, er det samtidig oppstått en «åpning» oppover (til gudenes verden) og nedover (til de nedre regioner, de dødes verden). De tre kosmiske plan – jord, himmel og underverden – er satt i forbindelse med hverandre. (Eliade, 2003: 28)

Disse hierofaniene og åpningene mellom de kosmiske planene virker altså å føre til en destabilisering av forholdet mellom liv og død. De er ikke lenger klare dikotomier, men glir over i hverandre – et gjennomgående motiv hos McCarthy. Samtidig er de hele tiden forbundet med den betydningsladede narrasjonen forfatterskapet er preget av; også narrasjonen selv fører dermed til at døden gjennomgående tematiseres.

Child of God

What's your plans now? said the sheriff.
Go home, said Ballard. (McCarthy, 1993: 56)

Da Cormac McCarthy i 1973 gav ut *Child of God* om Lester Ballard som dreper og deretter forgriper seg på flere av jentene i landsbyen Sevier County, førte det til en rekke kritiske reaksjoner. Også den foregående romanen *Outer Dark* har riktignok sine mørke sider – etter et incestuøst forhold mellom hovedpersonene og søsknene Culla og Rinthy Holme føder Rinthy en sønn, som Culla deretter setter ut i skogen for å dø. Men *Child of God* er likevel verre – der for eksempel det incestuøse forholdet i *Outer Dark* ligger utenfor romandiskursen og således aldri nevnes eksplisitt, er Ballards overgrep i *Child of God* en relativt integrert del av diskursen, selv om leseren skånes for de mest intime detaljene. Blant kritikerne som mente at det brutale innholdet ikke lar seg rettferdiggjøre, finner vi *New York Times'* Richard P. Brickner, som under overskriften "A Hero Cast Out, Even by Tragedy" blant annet skrev følgende:

[T]he carefully cold, sour diction of this book – whose hostility toward the reader surpasses even that of the world toward Lester – does not often let us see beyond its nasty "writing" into moments we can see for themselves, rendered. And such moments, authentic though they may feel, do not much help a novel so lacking in human momentum or point. (Brickner, 1974)

Brickner mener altså at boka mangler et mer humant nivå under alt det groteske. Lesningen virker imidlertid å i beste fall være slurvete, noe som blir tydelig når han skriver følgende:

All we know of his past is that his mother ran off when he was a boy and that his father hanged himself and that Lester was a childhood bully. Neither psychologically nor metaphorically does it make sufficient motivated sense that he be a murdering necrophiliac. (Brickner, 1974)

Denne påstanden virker å se bort fra at all handlingen som fører fram til Ballards første overgrep i bunn og grunn er en svært lang og grundig presentasjon av motivene og årsakene til at Ballard handler som han gjør. I Brickners lesning er det tydeligvis bare analepsene vi får gjennom bokas mange innskutte førstepersonsfortellere som kan bidra til å forklare Ballards handlinger – men dette er definitivt bare en del av sannheten. Dette vil jeg vise ved å trekke frem noen sentrale scener fra bokas første del, som viser at Ballard forsøker å forhindre at han mister sin plass innenfor samfunnet, og deretter forsøker delvis å gjenvinne sin plass innenfor samfunnet, delvis å danne et nytt mikrosamfunn. Videre vil jeg også trekke frem en rekke sammenvevde scener som viser at Ballards nekrofile handlinger langt på vei skyldes at døden for ham knyttes sammen med den kvinnelige seksualiteten. Sist men ikke minst virker Ballards handlinger å være forsøk på å imitere andre menneskers handlinger. Ute av stand til å selv gripe fatt i problemene sine, imiterer han nemlig metodene menneskene rundt ham bruker for å beherske tilværelsen.

Tapet av de sikre basene

Allerede i *Child of Gods* åpningsscene ser vi at Ballard er i ferd med å miste sin plass innenfor samfunnet i Sevier County. Her følger nemlig narrasjonen en gruppe mennesker som inntar gårdsplassen til barndomshjemmet hans for å tvangsauksjonere bort gården. Det er først senere at vi blir gjort oppmerksom på at Ballard står og kikker på det som utspiller seg – og gjennom narrasjonens fokus på auksjonsfølget snarere enn Ballard etableres allerede her rollen hans som en typisk outsider.

Som så mange andre av Ballards handlinger, mislykkes det påfølgende forsøket på å stoppe auksjonen, og scenen ender dermed med at han mister

barndomshjemmet. Som vi skal se, er Ballards videre handlinger i stor grad basert rundt det å etablere et hjem, et argument også Jay Ellis trekker frem:

My argument on *Child of God* is that whatever the mental insufficiencies and psychological deformities of Lester Ballard, the plot is launched by this action of unhousing; every subsequent action of Lester Ballard – including necrophilia – follows from that initial scene. (Ellis, 2006: 70)

Slik Ellis virker å være enig i, er det altså denne hendelsen i åpningsscenen som plasserer Ballard i en situasjon han i stadig mindre grad besitter redskap for å komme ut av, og som dermed gjør at han tyr til stadig mer desperate grep for å løse.

Men hvorfor opplever Ballard dette tapet av barndomshjemmet som så fundamentalt? Min påstand er at det skyldes at han gjennom scenen mister en hel rekke av de sikre basene han baserer livet sitt på. At barndomshjemmet er en slik sikker base, virker opplagt. Og selv om Ballard ikke synes å være noen eksplisitt religiøs karakter, er det likevel nærliggende å se tapet som forbundet med en hellig verdensoppfatning. Slik Eliade ser det, er det nemlig uunngåelig at rommet blir gitt en kvalitativ inndeling også for det profane menneske – en grunnleggende profan virkelighetsoppfatningen er i praksis ikke mulig:

Det finnes stadig vekk privilegerte steder som er kvalitativt forskjellige fra de andre: barndommens landskap, stedet hvor man opplevde sin første kjærlighet, eller en gate eller plass i den by i utlandet man først besøkte i ungdommen. (Eliade, 2003: 19)

Barndomshjemmet passer åpenbart sammen med disse – og tapet forsterkes også av at det samtidig er et tap av de gamle sørstatsverdiene Ballard etablerer livet sitt på. Auksjonen representerer nemlig inntredenen til et moderne, kapitalistisk verdssystem; noe som også gjør at Ballard på en helt ny måte må forholde seg til tidens gange. Slik blant annet John M. Grammer argumenterer for i artikkelen ”A Thing Against Which Time Will Not Prevail: Pastoral and History in Cormac McCarthy’s *South*”,

representerer nemlig sørstatsverdiene tradisjonelt sett en tidløs tilstand utenfor historien:

[T]he South has from the very first represented itself as a refuge from all the ills to which European culture was heir – from politics, commerce, corruption, war and, ultimately, from time itself. [...] The south, guided by pastoral and republican imperatives, has persistently attempted to portray itself as a region somehow outside of time and change, a permanent refuge of order in a chaotic world. (Grammer, 1999: 31)

At Ballard med dette tvinges til å forholde seg til tiden på en helt ny måte gjør at også dødens unngåelighet blir mer presserende – og som vi vil se er denne tidens gange noe han gjennom store deler av romanen forsøker å unnsnippe, i et forsøk på å flykte fra døden.

Barndomshjemmet og sørstatsverdiene er imidlertid ikke de eneste sikre basene Ballard har mistet. Han er nemlig også foreldreløs; vi får etter hvert vite at moren stakk av og faren begikk selvmord da Ballard fremdeles var en liten gutt. Det er nærliggende å tro at tapet av faren er det som påvirker Ballard sterkest, i og med at han ikke bare er fraværende, men faktisk død – noe som ytterligere forsterkes når vi gjennom nok en anonym førstepersonsforteller får vite at det var Ballard selv som fant liket av faren:

They say he never was right after his daddy killed hisself. They was just the one boy. The mother had run off, I don't know where to nor who with. [...] He come in the store and told it like you'd tell it was rainin out. We went up there and walked in the barn and I seen his feet hangin. We just cut him down, let him fall in the floor. Just like cuttin down meat. He stood there and watched, never said nothin. He was about nine or ten years old at the time. (McCarthy, 1993: 21)

En hendelse som dette setter åpenbart dype spor i et ungt barnesinn, og Ballard er heller ikke en person som virker å være i stand til å snakke om og bearbeide slike hendelser. Dessuten virker farens død å på grotesk vis fremdeles være tilstede i Ballards liv – under auksjonsfølgets ankomst under åpningsscenen står nemlig Ballard

i dørråpningen til låven sin, og vi får vite at "[b]ehind him there is a rope hanging from the loft" (McCarthy, 1993: 4). Det er naturlig å anta at repet som henger bak Ballard er samme rep som faren brukte da han hengte seg, og på denne måten må Ballard kontinuerlig forholde seg til farens død – noe det er nærliggende å tro at han i hvert fall delvis gjør frivillig, i og med at han altså ikke har fjernet repet selv flere år senere. Gjennom fraværet av foreldrene blir også tapet av barndomshjemmet desto mer dramatisk; det blir også et tap av hans siste kobling til familien. Ballard er altså etter romanens åpningsscene både hjemløs og foreldreløs.

Samtidig medfører auksjoneringen av barndomshjemmet også en mer symbolsk utstøting av samfunnet for Ballard. I et forsøk på å stoppe auksjonen ved å dra frem geværet sitt og true auksjonariusen, blir han nemlig slått i hodet med en øks, igjen formidlet gjennom en anonym førstepersonpassasje:

I didn't see Buster hit him but I seen him layin on the ground. I was with the sheriff. He was layin flat on the ground looking up at everybody with his eyes crossed and this awful pumpknot on his head. He just laid there and was bleedin from the ears. Buster was still standin there holdin the axe. They took him on in the county car and C B went on with the auction like nothing never had happent [...] (McCarthy, 1993: 9)

Selve slaget med øksen er en ting – men det er nærliggende å tro at den tilsynelatende mangelen på hjelp fra den øvrige forsamlingen er vel så ille for Ballard. At han ligger og kikker opp på de øvrige tilstedeværende impliserer jo at disse ikke er særlig behjelpelige, og heller ikke sheriffens tilstedeværelse er i stand til å beskytte Ballard – selv om mannen som angriper Ballard riktignok føres bort. Auksjonen fortsetter dessuten som om ingenting har skjedd – Ballards helse er tydeligvis ikke verdt å ta hensyn til innenfor det nye, moderne verdisystemet. Også Jay Ellis trekker frem dette slaget som et viktig motiv for den kommende handlingen i romanen:

[T]he severity of his problems is exacerbated by two events presented in the novel's opening: he is driven from his home, and he is (if not for the first time, not for the last) hit in the head. He is thus doubly unhoused, or deranged, by the auction [...] (Ellis, 2006: 72)

Det er imidlertid ikke bare økseslaget som fungerer som en slik symbolsk utstøting for Ballard. På et senere tidspunkt blir han nemlig uskyldig beskyldt for voldtekt, og hentes inn til politistasjonen. Her blir han nok en gang angrepet, denne gangen av kvinnen som beskylder ham for voldtekten, og de to havner i et basketak på gulvet sammen med politiassistenten:

The deputy had one knee in the small of Ballard's back. The woman had risen. She cocked her elbows and drew back her foot and kicked Ballard in the side of the head. / Here now, said the deputy. She kicked again. He grabbed her by the foot and she sat down in the floor. Goddamn it Sheriff, he said, get her or him one, will ye? / You sons of bitches, said Ballard. He was almost crying. Goddamn all of ye. (McCarthy, 1993: 52)

Det skal nevnes at Ballard også tyr til vold tilbake, men uansett kan politiets forsøk på å hindre volden mot ham i beste fall sies å være halvhjertet. Dessuten: på samme måte som i scenen med økseslaget, er det nærliggende å tro at det i seg selv oppleves som en avvisning at politiet ikke makter å skjerme ham fra angrep fra det øvrige samfunnet. Denne gangen er dessuten effekten ytterligere forsterket av at scenen utspiller seg på selve politistasjonen; det ene stedet man burde ha grunn til å føle seg trygg. Sånn sett kan scenen også minne om de omtalte drapene i kirken i *Blood Meridian* – de er begge høyst kaosfiserende gjennom å fjerne autoriteten til henholdsvis ordensmaktene og det religiøse. Dermed kan også disse scenene sies å representere tap av slike sikre baser.

Etter slåsskampen tilbringer Ballard ni dager i en fengselscelle på politistasjonen. Når han til slutt løslates, tyder det imidlertid på at han verken er frifunnet eller har sonet ferdig – grunnen virker derimot å være at politiet ikke har

klart å gjenoppdrive kvinnen som beskyldte ham for voldtekten. Således henger beskyldningene fremdeles over Ballard, selv om han er en fri mann. En slik mistenkeliggjøring virker forøvrig å være nærmest kronisk i forbindelse med Ballard. Når han igjen er fri og står utenfor politistasjonen, kommer nemlig sheriffen bort til ham og beskylder ham for å planlegge nye forbrytelser:

What sort of meanness have you got laid out for next.

I ain't got any laid out.

I figure you ought to give us a clue. Make it more fair. Let's see: failure to comply with a court order, public disturbance, assault and battery, public drunk, rape. I guess murder is next on your list ain't it? Or what things is it you've done that we ain't found out yet.

I ain't done nothin, Ballard said. You just got it in for me. (McCarthy, 1993: 56)

Ballard virker å allerede være forhåndsdømt, og som vi senere skal se har sheriffen rett når han hevder at Ballard snart vil begå sitt første drap. Men om dette er noe Ballard allerede har planlagt er høyst tvilsomt – og det er derfor betimelig også å sette spørsmålsteget ved om det er Ballard selv som alene må ta ansvaret for sine kommende handlinger; eller om sheriffen og det øvrige samfunnets kronisk mistroiske og lettere respektløse behandling av ham i vel så stor grad driver ham til dem. Dette understrekes også av hvordan sheriffen på et tidspunkt forteller til Ballard at han "are either going to have to find some other way to live or some other place in the world to do it in" (McCarthy 1993: 123). Uten at sheriffen er klar over rekkevidden av hva han ber Ballard om, er det i hvert fall ikke tvil om at Ballard tar ham på ordet – han følger ikke bare ett av rådene, men begge.

Gjenskapingen av de sikre basene

I strid med de mange påstandene om fravær av moral og orden i McCarthys bøker, er altså Ballards isolerte tilstand noe han føler et dypt ubehag ved; og dette fører til at han gjør flere forsøk på å opparbeide seg et nytt sosialt nettverk. Blant

annet besøker han en gammel bekjent, *the dumpkeeper*, og familien hans – en familie som fremstår som en særdeles dysfunksjonell samling individer. Etter å ha feilet i å finne noen plass innenfor det etablerte samfunnet, virker altså Ballard å vende seg mot samfunnets randsoner; han søker seg til den laveste graden av den sosiale rangstigen, menneskene som befinner seg kun noen få hakk over ham. Men verken besøkene hos *the dumpkeeper*, eller hos en annen bekjent ved navn Ralph, kan sies å være særlig sosialt stimulerende, utover de enkelte mislykkede fremstøtene han gjør mot døtrene til de to.

Ballard gjør imidlertid flere grep for å reetablere en posisjon innenfor samfunnet, og vender seg blant annet mot det religiøse. Men heller ikke i kirken finner han noen naturlig plass:

The congregation at Sixmile Church would turn all together like a cast of puppets at the opening of the door behind them any time after services had started. When Ballard came in with his hat in his hand and shut the door and sat alone on the rear bench they turned back more slowly. (McCarthy, 1993: 31)

Også her er han altså alene og nærmest utstøtt, og hans ukomfortable posisjon understrekes også gjennom hvordan han hoster under hele gudstjenesten. Ballard forstår dessuten lite av hva som foregår – prestens tale oppfatter han nemlig som ”a biblical babbling” (McCarthy, 1993: 31).

Den mest åpenbare utfordringen til Ballard blir likevel å skaffe seg et nytt hjem, og det tar heller ikke langt tid før han flytter inn i en forfallen hytte i fjellene utenfor landsbyen. En åpenbar forskjell mellom dette hjemmet og hans forrige hjem, er at det i vel så stor grad representerer natur som det gjør kultur. I tillegg til å ligge i skogen, understrekes det nemlig svært innstendig hvordan han nå, selv inne i hjemmet sitt, er omgitt av dyr snarere enn mennesker – både fluer, mygg, veps, edderkopper, fugler, hunder og slanger; døde så vel som levende. Mer enn å forsøke å tre inn i det

eksisterende samfunnet, blir altså denne handlingen et forsøk på å konstruere nye samfunnsstrukturer. Vi ser dette også utover sommeren, når Ballard stadig blir en mer integrert del av naturverdenen, og vi blant annet kan lese følgende:

He watched a cornpicker go snarling through the fields and in the evening he and the doves went husbanding among the chewed and broken stalks and he gathered several sackfuls and carried them to the cabin before dark. (McCarthy, 1993: 40)

Ballards naturlige posisjon virker å være sammen med duene heller enn med bonden, og interaksjonen hans med omverdenen forholder seg nå i liten grad til samfunnet og kulturen, men heller til naturen.

Koblingen mellom Ballard og kulturen opprettholdes likevel delvis gjennom at han tross alt bor i en hytte. Også dette båndet brytes imidlertid etter en stund, når hytten brenner opp:

He woke in the night with some ill premonition of ill fate. [...] Thick ribbons of white smoke were seeping down between the boards in the ceiling and he could hear a light crackling noise overhead like something feeding. Long before morning the house that had kept Ballard from the elements was only a blackened chimney with a pile of smoldering boards at its feet. Ballard crossed the soggy ground and climbed onto the hearth and sat there like an owl. (McCarthy, 1993: 105)

Ballard mister altså det ene holdepunktet som har skilt ham fra naturen – noe vi her får svært eksplisitt uttrykt. Han er nå et rent naturvesen, uten noen reell tilknytning til kulturen, og utviklingen som startet i begynnelsen av boka virker dermed å være gjennomført. Dessuten har han ikke bare mistet et nytt hjem – men også nok en form for familiær tilknytning. Inne i huset lå nemlig en allerede død kvinne, som fungerte som et familiesubstitutt for ham. Ved hjelp av en rekke sammenvevde scener har nemlig en svært utbredt destabilisering av forholdet mellom den kvinnelige seksualiteten og døden allerede tatt til inne i Ballards hode.

Døden og det seksuelle

En av flere scener som veves sammen i Ballards bevissthet, og som fører til at han i stadig større grad forbinder den kvinnelige seksualiteten med døden, utspiller seg når han en dag finner en sovende kvinne i skogen:

One cold morning on the Frog Mountain turnaround he found a lady sleeping under the trees in a white gown. He watched her for a while to see if she were dead. (McCarthy, 1993: 41)

I denne passasjen får vi et uvanlig direkte innblikk i Ballards tanker, som viser at han tilsynelatende anser kvinnens naturlige tilstand for å være som død, snarere enn sovende. Dessuten regner han åpenbart kvinnen – den samme som senere beskylder ham for voldtekt – for å samtidig være et seksuelt objekt:

He could see her heavy breasts sprawled under the thin stuff of her nightdress and he could see the dark thatch of hair under her belly. He knelt and touched her. (McCarthy, 1993: 41)

Ved Ballards berøring våkner kvinnen, hvorpå hun skjeller ham ut og kaster en stein mot brystet hans. Ballard reagerer med å rive av henne klærne, og la henne bli igjen ute i skogen, naken. Og uavhengig av om Ballards opprinnelige intensjoner er gode eller dårlige, har scenen etablert et grunnleggende faktum: for ham er kvinnens fiendtlige oppførsel forbundet med at hun våkner opp – og således foretrekker han henne i den første, tilsynelatende livløse tilstanden, framfor når hun våkner opp.

Stedet Ballard finner den sovende kvinnen, er også samme sted som han allerede har begynt å utøve en ny fritidsaktivitet – å se på par som har sex inne i bilene sine, på det som åpenbart er stedet å dra for unge par som vil ha litt tid for seg selv uten å bli oppdaget:

He was watching a parked car through the sparse pale of leaning weeds that rimmed the Frog Mountain turnaround. [...] The car began to rock gently. [...] A pair of

white legs sprawled embracing a shade, a dark incubus in a dream of slaverous lust. [...] Ballard, unbuttoned, spent himself on the fender. (McCarthy, 1993: 19-20)

Ballard finner tilsynelatende paret ved en tilfeldighet, men stopper uansett opp og kikker på det som utspiller seg inne i bilen. Som vanlig inntar han dermed rollen som den som står utenfor og kikker inn – og i denne scenen er det også naturlig å lese skillet innenfor/utenfor bilen som metaforisk for innenfor/utenfor samfunnet. Paret avslutter samleiet samtidig som Ballard selv onanerer, og dermed blir scenen for den stadig mer ensomme Ballard også koblet opp mot egen seksualitet. Imidlertid blir han til slutt oppdaget; og reaksjonen til det unge paret er den samme som reaksjonen til kvinnen han senere finner sovende samme plass – de jager ham av gårde.

Disse to scenene foregår altså på samme sted, er begge forbundet med det seksuelle, og ender med at Ballard jages bort. Dermed er det naturlig å anta at de er nært forbundet for ham. Og litt senere inntreffer enda en liknende scene på det samme stedet. Igjen finner Ballard en bil med motoren i gang og med radioen på; med et ungt, halvnakent par inni bilen. Noe viser seg imidlertid å være annerledes:

When he passed the side of the automobile he looked in. The front seat empty but in the back were two people half naked sprawled together. A bare thigh. An arm upflung. A hairy pair of buttocks. Ballard had kept on walking. Then he stopped. A pair of eyes staring with lidless fixity. (McCarthy, 1993: 86)

Mens det var Ballard som overrasket det første paret under samleie, har det for dette andre paret tilsynelatende vært kullosen fra bilen som har vært overraskelsen, og som er grunnen til at de to har dødd under eller like etter samleie. Likevel er det de mange likhetene med de to tidligere scenene som er mest påfallende. For det første minner denne jenta om den sovende kvinnen, gjennom at Ballard først opplever begge som døde. Dermed kan man anta at det for Ballard er naturlig at hun skal ”våkne til liv”, på samme måte som den første jenta.

Samtidig minner hun åpenbart om jenta i den første bilen, siden de to scenene er identiske utover at det andre paret ikke lenger er i live. Og selv om Ballard slår fast at paret er "deader'n hell" (McCarthy, 1993: 87), fremstiller den her svært betydningsladede narrasjonen gutten som om han fremdeles er levende og seksuelt aktiv, gjennom at kjønnsorganet hans "was pointing at [Ballard] rigidly" (McCarthy, 1993: 88), og beskrives som "erect" (McCarthy, 1993: 89). Det er dermed naturlig å anta at Ballard opplever paret som like mye levende som døde: i likhet med den sovende jenta kan denne jenta våkne opp når som helst, og i likhet med den levende jenta i den første bilen er hun aktiv seksuelt. Med bakgrunn i disse sammenvevde scenene oppfatter altså Ballard jenta ikke nødvendigvis som livløs, men potensielt levende; i tillegg til å fremdeles være et seksuelt vesen.

Dette er en lesning også Jay Ellis er inne på. Han skriver: "What Ballard wants at this point in the novel is a living woman, but he is already outside the boundaries of normative society." (Ellis, 2006: 79) Også Ellis mener altså at det er slike sikre baser Ballard er ute etter, i dette tilfellet i form av en kvinnelig kjæreste. Slik de mislykkede framstøtene mot de særdeles promiskuøse døtrene til *the dumpkeeper* har vist, er dette imidlertid utenfor rekkevidde, og Ballard blir dermed nødt til å ty til nye løsninger. Derfor er heller ikke de påfølgende handlingene hans nødvendigvis uttrykk for en nekrofil legning, men like mye et forsøk på å bearbeide sin totale isolasjon fra resten av sivilisasjonen:

He could see one of the girl's breasts. Her blouse was open and her brassiere was pushed up around her neck. Ballard stared for a long time. Finally he reached across the dead man's back and touched the breast. It was soft and cool. He stroked the full brown nipple with the ball of his thumb. (McCarthy, 1993: 87)

Ballard nøler, men ender med å forgripe seg på jenta, i en scene som igjen understreker at hun for ham er like mye levende som død:

A crazed gymnast laboring over a cold corpse. He poured into that waxen ear everything he'd ever thought of saying to a woman. Who could say she did not hear him? (McCarthy, 1993: 88-89)

Igjen ser vi altså at narrasjonen bryter sitt sedvanlige perspektiv, ved å legge seg nært opptil Ballard. Utsagnet "[w]ho could say that she did not hear him?" er det naturlig å tilskrive Ballard, og viser at han i sin tilstand av desperasjon gir jenta egenskaper som levende. Som den lyttende mottakeren til Ballards tidligere utsagte ord, er hun dermed like mye et sosialt objekt som et seksuelt.

Etter overgrepet tar Ballard med seg jenta til hytta der hun senere brenner opp. Igjen ser vi at Ballard, selv når han blir gitt et valg, har vanskelig for å fri seg fra den betraktende posisjonen utenfor – etter å ha kledd av jenta går han nemlig utenfor og betrakter henne gjennom vinduet. Og hans påfølgende behandling av henne er Ballards lettere patetiske, og dypt perverterte forsøk på å iscenesette et kjæresteforhold: "When he came back in he unbuckled his trousers and stepped out of them and laid next to her. He pulled the blanket over them." (McCarthy, 1993: 92) Dermed virker det altså som om Ballards interesse for jenta bunner i et forsøk på å på ny etablere sikre baser å navigere tilværelsen ut fra. Ellis skriver:

[...] McCarthy challenges us to recognize that the natural longings of any lonely person are present here: the desire for home, companionship, romance – and only then, sex. The moment is obscene, yet the words he finds for it are merely desperate, indicating not insanity so much as a desperate loneliness. (Ellis, 2006: 87)

Ballards handlinger baserer seg altså på å iscenesette et i så stor grad som mulig realistisk forhold, noe han gjør ved å late som om jenta er levende. I motsetning til de virkelig levende kvinnene har hun imidlertid ikke muligheten til å avvise ham. Samtidig representerer hun en potensiell flukt fra problemet som har meldt seg for Ballard gjennom inntreden til det nye, moderne verdssystemet – nemlig tidens

uunngåelige gange; noe også Ellis kommenterer: "Because they are dead, these victims are frozen in time for Ballard. [...] By finding a dead couple, Ballard's scopophilia is perfectly satisfied because the moment 'will never decay.'" (Ellis, 2006: 84) Ballard ønsker altså å unngå døden, men siden dette kun kan skje ved at man også unngår tidens gange, må han paradoksalt nok tre inn i et samfunn med døde for å nå sitt mål. Handlingene hans fremstår dermed som et forsøk på en omorganisering av de to tilstandenes egenskaper – han forsøker å føye til dødens egenskap av å være frosset i tid til sin egen tilstand som levende.

Imitasjon av handlinger

Dette første kvinnelige offeret i Ballards sosiale rekonstruksjonsprosjekt er altså allerede død når han finner henne. Senere tar imidlertid Ballard også steget til å selv bli drapsmann, men for å forstå bakgrunnen for dette, må vi også ta med i vurderingen en hendelse som inntreffer første gang romanens protagonist besøker den nevnte Ralph. I denne scenen har han med seg en fugl til familiens tilbakestående sønn, kalt *the idiot child*:

Ballard caught the bird and handed it down. The child took it in fat gray hands. / He'll kill it, the girl said. / Ballard grinned at her. It's hisn to kill if he wants to, he said. (McCarthy, 1993: 77)

Spådommene til *the girl*, datteren i familien, viser seg etter hvert å ikke være langt fra sannheten, når narrasjonen etter en stund vender tilbake til *the idiot child* og fuglen:

It sat as before, a gross tottertoy in a gray small shirt. Its mouth was stained with blood and it was chewing. Ballard went on through the door into the room and reachd down to get the bird. It fluttered on the floor and fell over. He picked it up. Small red nubs worked in the soft down. Ballard set the bird down quickly. (McCarthy, 1993: 79)

The idiot child har bitt av beina til fuglen, og Ballard slår fast at "[h]e wanted it to where it couldn't run off" (McCarthy, 1993: 79). Dette er åpenbart en følelse han kan kjenne seg igjen i, ettersom det er det samme ønsket han selv har når det gjelder kvinner; og samtidig noe han allerede har opplevd både med sin egen mor og kvinnene han har gjort tilnærmelser til tidligere. Det er dermed naturlig å se de fremtidige drapshandlingene hans som en form for imitasjon av *the idiot child's* metode, noe også Jay Ellis har argumentert for:

By eating the legs of the bird, the child constrains the bird so 'it couldn't run off [...]' [...] What is interesting [...] is that Ballard adopts – like a rogue animal – hunting habits learned by accident. (Ellis, 2006: 90)

Når Ballard senere dreper flere kvinner og tar de med ned i grottene utenfor Sevier County, er dette nettopp fordi han på samme måte som *the idiot child* ønsker dem et sted og i en tilstand der de ikke kan "run off".

Ballards nye metode for å holde på kvinnene han ønsker ser vi blant annet neste gang han besøker familien til Ralph. I denne scenen er det kun *the idiot child* og *the daughter* som er hjemme, og Ballard gjør åpenbare tilnærmelser mot datteren. Igjen virker det altså tydelig at Ballard egentlig foretrekker levende jenter, men som så ofte ellers blir han også denne gangen avvist. Dermed går han i stedet ut og henter geværet sitt, før han inntar sin vante positur, stående utenfor og kikke inn:

He watched her for a while and then he raised the rifle and cocked it and laid the sights on her head. He had just done this when suddenly she rose from the sofa and turned facing the window. Ballard fired. (McCarthy, 1993: 118)

Ballard, stående utenfor i naturen mens han kikker inn på jenta som befinner seg innenfor kulturen, blir altså nødt til å drepe jenta for å få henne. Det er også verdt å merke seg hvordan Ballard allerede har antydning at jenta er den egentlige moren til det tilbakestående barnet (McCarthy, 1993: 116), og tatt Ballards identifisering med *the*

idiot child i betraktning, blir jenta også en personifikasjon av Ballards egen mor, som jo allerede har forlatt ham. Ved å drepe jenta gjør han dermed det han ikke maktet å gjøre den gangen – å hindre henne i å dra av gårde.

Også Ballards påfølgende handling er en ny imitasjon av en tidligere scene han har feilet i – han tenner nemlig på huset, men tar med seg den nå avdøde jenta. Dermed iscenesetter han en ny utgave av den første brannen, men med en variasjon – denne gangen er han nemlig i stand til å redde jenta som befinner seg inne i bygningen.

På samme måte som Ballard virker å bearbeide morens flukt ved å imitere situasjonen der hun dro av gårde, lager han ved et tilfelle på svært grotesk vis også en form for imitasjon av farens henging, fortalt av en tredjepersonsforteller:

He had this old cow to balk on him, couldn't get her to do nothin. He pushed and pulled and beat on her till she'd wore him out. He went and borry'd Squire Helton's tractor and went back over there and thowed a rope over the old cow's head and took off on the tractor hard as he could go. When it took up the slack it like of jerked her head plumb off. Broke her neck and killed her where she stood. (McCarthy, 1993: 35)

Om denne imitasjonen er bevisst fra Ballards side er vel heller tvilsomt, men den inngår likevel i et mønster det er umulig å ikke forholde seg til. Ballards nekrofilie og drap virker dermed å for ham langt på vei være en imitasjon av tidligere hendelser han har store problemer med å forholde seg til, men som han med dette har funnet en metode for å re-iscenesette slik han selv ønsker dem.

Oppholdet i grottene: fra skjød til død til gjengfødsel

Etter at Ballard har mistet sitt andre hjem, forflytter han seg ned i grottene utenfor Sevier County. Grottene fremstår her som organiske og livgivende, både gjennom hvordan Ballard ser dyrespor, og gjennom de mange kildene som renner der inne – men aller viktigst gjennom selve narrasjonens fremstilling:

Here the walls with their softlooking convolutions, slavered over as they were with wet and bloodred mud, had an organic look to them, like the innards of some great beast. Here in the bowels of the mountain Ballard turned his light on ledges or pallets of stone where dead people lay like saints. (McCarthy, 1993: 135)

Det som egentlig er steinvegger i en underjordisk grotte beskrives som "bloodred" og med "an organic look", og sammenliknes ved hjelp av en simile med "the innards of some great beast". De døde kvinnene fremstilles heller ikke som illeluktende, råtnende lik – noe det i realiteten er nærliggende å tro at de er; men snarere "like saints". Bruken av similer, samt et betydningsladet, tidvis bibelsk vokabular, bidrar altså til at grottene fremstår som et kvinnelig skjød, og som vi skal se kompliseres dette ytterligere ved at de samme grottene senere fremstår nærmest som en grav. Dermed viskes også skillet mellom liv og død ytterligere ut; ikke bare på figurnivå, men også i Ballards hode. Perspektivet til narrasjonen ligger nemlig her svært nær Ballard, og det er nærliggende å tro at han også selv på denne måten oppfatter grottene som noe livgivende – til tross for at han bringer med seg en rekke lik dit. En slik påstand virker også Jay Ellis å være enig i:

Both dead and alive, the space created by the static place of a living cave through which moves a necrophiliac carrying dead people to a sacred place collapses into both tour and map, both generative personified space and dead static space. Indeed, the cave is more alive than are the people in it, and the narration's description further suggests a womb-like space that has been perverted to the intestinal, fecal place; it is wet and bloodred like a menstruating uterus (or a womb in miscarriage), yet these are the 'bowels of the mountain.' (Ellis, 2006: 99-100)

Ballards grotte er altså både levende, organisk skjød og spontanaborterende skjød; og samtidig også forbundet med tarmer og avføring. Men samtidig fremstår grottene, som vi vil se, også tidvis som en underjordisk grav. Dermed kan vi trygt si at de på svært komplekst vis er knyttet til både liv og død.

En liknende dobbelthet kan vi også se i en scene i *Suttree*, der Suttrees kamerat Harrogate inntar grottesystemet under Knoxville for å spreng seg inn i en bank. Beskrivelsen av disse grottene minner på mange måter om grottene i *Child of God*: "Everywhere a liquid dripping, something gone awry in the earth's organs to which this measured bleeding clocked a constantly eluded doom." (McCarthy, 1992: 261) Grottene fremstår som et levende organ, men på samme tid er det også blødende, og den dryppende lyden markerer tidens gange mot den uunngåelige døden. På samme måte som i Ballards tilfelle virker altså tidens gange mot døden å være et fremtredende tema, og klokkemotivet er som vi vil se svært sentralt i *Suttree*.

Der grottene for Ballard lenge fungerer som en flukt fra tiden, ser vi derimot at de ikke er i stand til å bidra til en slik flukt i Harrogates tilfelle. Og heller ikke i *Child of God* kan denne tilstanden sies å vedvare. Det blir etter hvert umulig for Ballard å stenge ute det øvrige samfunnet, og med det også tiden. Etter hvert finner nemlig Ballard fotspor i skogen i nærheten, og disse sporene omtales som "the tracks which he already was trailing to the end of his life" (McCarthy, 1993: 132). Med et perspektiv som fremdeles ligger nær Ballard får vi se at han altså frykter å bli avslørt, og skuespillet hans i grottene tvinges dermed til å igjen forholde seg til omverdenen:

You'd try it, wouldn't ye? he wailed at the tracks in the snow. His voice beneath the arches of the bridge came back hollow and alien and Ballard listened to the echo of it with his head tilted like a dog and then he climbed the bank and started back up the road. (McCarthy, 1993: 132)

En begynnende innsikt i prosjektets håpløshet er i ferd med å melde seg, men at Ballards fremdeles er på jakt etter en form for orden å etablere tilværelsen sin på er uomtvistelig. Også Robert Jarrett argumenter i boka *Cormac McCarthy* for at handlingene på denne måten primært er forbundet med et ordensønske:

His unerring aim with the rifle, his unthinking violence [...] are fascistic, stemming from a drive to impose a willed order on those persons who thwart his desire. Yet it is his own chaotic life that Ballard wills to order through a violence projected on others. (Jarrett, 1997: 41)

Dette ordensønsket ligger implisitt gjennom store deler av handlingen, men blir også eksplisitt gjennom det som må sies å være en av romanens viktigste passasjer:

Coming up the mountain through the blue winter twilight among great boulders and the ruins of giant trees prone in the forest he wondered at such upheaval. Disorder in the woods, trees down, new paths needed. Given charge Ballard would have made things more orderly in the woods and in men's souls. (McCarthy, 1993: 136)

Ballards desperasjon er altså forbundet med innsikten om at verken samfunnet innenfor kulturen som han kommer fra, eller samfunnet innen naturen som han selv har konstruert, er i stand til å fri ham fra tiden – og dermed heller ikke fra døden. Med innsikten om det håpløse ved sitt prosjekt følger også en forståelse av at det kun er i kulturens samfunn han kan fungere som sosialt objekt – den fremmede stemmen ekkoet kaster tilbake mot ham, viser at han i løpet av handlingen også virker å ha blitt fremmed for seg selv.

Dermed fremstår heller ikke den stadige jakten hans på nye kvinner som styrt av det samme behovet for sosial kontakt, men snarere som en desperat og sykkelig besettelse. I nok en scene der han finner et par i en bil, skyter han selv paret, før han tar med seg jenta tilbake til grottene. I denne siste omtalte drapsscenen i romanen omtales han som "a crazed mountain troll" (McCarthy, 1993: 152), og deretter, sammen med den døde jenta:

Scuttling down the mountain with the thing on his back he looked like a man beset by some ghastly succubus, the dead girl riding him with legs bowed akimbo like a monstrous frog. (McCarthy, 1993: 153)

Igjen er narrasjonen preget av similer: Ballard er ”like a man beset by some ghastly succubus”, og den døde jenta er som ”a monstrous frog” som rir på ham. Narrasjonen vender altså opp/ned på scenen – det er ikke lenger Ballard som er den syndige. Snarere er det den døde jenta som har besatt *ham*.

Dette må imidlertid ses som et siste, desperat forsøk på å få det nye mikrosamfunnet hans i grottene til å fungere, for Ballard virker på dette tidspunktet å i stadig økende grad innse sin egen dødelighet, blant annet i forbindelse med hvordan årstidene markerer tidens gange:

He watched the diminutive progress of all things in the valley, the gray fields coming up black and corded under the plow, the slow green occlusion that the trees were spreading. Squatting there he let his head drop between his knees and he began to cry. (McCarthy, 1993: 170)

Der naturens årlige gjenfødelse på den ene siden står for en form for syklisk, evig liv, bidrar den også til å markere den uunngåelige foranderligheten ved menneskelivet, og dermed også menneskets uunngåelige aldringsprosess og medfølgende død. At denne scenen gir Ballard en form for innsikt i at livet hans uunngåelig beveger seg mot en slutt, ser vi også når han den kommende natten drømmer at han rir mot sin egen død:

He dreamt that night that he rode through woods on a low ridge. [...] Each leaf that brushed his face deepened his sadness and dread. Each leaf he passed he'd never pass again. [...] He had resolved himself to ride on for he could not turn back and the world that day was as lovely as any day that ever was and he was riding to his death. (McCarthy, 1993: 171)

Ballard innser at rideturen, som et bilde på livet og tidens gange, ikke kan stoppes – og at veien derfor går uunngåelig mot døden.

At Ballard på dette tidspunktet begynner å lengte tilbake til kulturen, ser vi også gjennom de mangfoldige turene hans tilbake til områdene omkring barndomshjemmet sitt. Disse besøkene kulminerer i at han forsøker å skyte den nye

huseieren Greer, men ender i stedet opp med at han selv blir skutt i det han forsøker å entre huset, i en scene som fungerer som en oppsummering av hele bokens handling:

He looked like something come against the end of a springloaded tether or some slapstick contrivance of the filmcutter's art, swallowed up in the door and discharged from it again almost simultaneously, ejected in an immense concussion backwards, spinning, one arm flying out in a peculiar limber gesture [...] (McCarthy, 1993: 173)

I både konkret og metaforisk forstand er altså Ballard ute av stand til å entre sitt gamle hjem – han er dømt til å oppholde seg utenfor barndomshjemmet, og utenfor samfunnet.

Etter å ha blitt skutt havner Ballard på sykehuset, der han må amputere den ene armen. Imidlertid blir han bortført av en gruppe med landsbybeboere som på dette tidspunktet har gjennomskuet Ballard, og føres deretter tilbake til grottene slik at han skal vise hvor han har gjort av likene. Ballard klarer imidlertid å rømme fra kidnapperne, men det nye oppholdet i grottene opplever han som fundamentalt annerledes enn det første. Etter å ha krabbet gjennom grottene ankommer han til slutt et siste oppholdssted, og det heter at han "scrabbled like a rat up a long slick mudslide and entered a long room filled with bones" (McCarthy, 1993: 188). Benrestene i rommet blir et konkret bilde på hvordan grottene også fremstår som gravplass, og vi får vite at "Ballard lay listening in the dark but the only sound he heard was his heart" (McCarthy, 1993: 188). Der det tidligere har vært grottene som oppfattes som livgivende, kommer altså nå det eneste livstegnet fra ham selv; og grottene fremtrer således heller som en trussel om død: "He heard the mice scurry in the dark. Perhaps they'd nest in his skull, spawn their tiny bald and mewling whelps in the lobed caverns where his brain had been." (McCarthy, 1993: 189) Skillet mellom liv og død er igjen reversert, og samtidig som grottenes fremtoning forandrer seg for ham, virker

han også å i stadig økende grad innse sin egen dødelighet. Og når grottene snarere fremstår som en grav, må han som Ellis har argumentert for fris fra disse:

Because the womb-grave is both generative and degenerative, he must either be born from its space, or die within its place. Its spatial possibilities are about to collapse, unless Ballard escapes them. (Ellis, 2006: 106)

Med innsikten om at han dypest sett er et sosialt vesen, velger Ballard det første av disse to alternativene – han vil heller gjenfødtes tilbake til kulturen enn å dø i grottene som et naturvesen. Dette ser vi når det heter om Ballard at "[h]e'd cause to wish and he did wish for some brute midwife to scald him from his rocky keep" (McCarthy, 1993: 189). Han ønsker altså å forløses, å komme seg ut av det livløse skjødnet, og dermed fremstår den påfølgende flukten som en form for fødsel:

Climbing up again he set to work, hammering now at actual stone, stratified layers of it that flaked off, Ballard using the larger chunks to pry and dig with. Before dark fell he raised his head up through the earth and looked out. (McCarthy, 1993: 190)

Stigende opp fra grottene står han dermed opp fra de døde, samtidig som han også fødes på nytt i et selviscenesatt rituale, slik også Kenneth Lincoln har argumentert for:

From the bottom of the ancient ossuary, the miraculous dwarf is selfborn by way of a fist-scraped hole that opens through rocks into a cow pasture. He goes right back to the country hospital, a one-armed ogre swaddled in red-mud-caked overalls. (Lincoln, 2009: 57)

Tilbake i det siviliserte samfunnet omtales Ballard av narrasjonen der han entrer sykehuset som "[a] weedshaped onearmed human swaddled up in outsized overalls and covered all over with red mud" (McCarthy, 1993: 192), før han selv slår fast: "I'm supposed to be here" (McCarthy, 1993: 192). Dette kan selvsagt leses rent konkret som at Ballard innser at han trenger behandling på sykehuset, men viktigere kan det leses som at Ballard har innsett at han hører hjemme innenfor samfunnet og

kulturen. Om denne scenen understreker Nell Sullivan i artikkelen "The evolution of the dead girlfriend motif in *Outer Dark* and *Child of God*" også hvordan Ballard fremstilles som en nyfødt baby:

[T]he caves resemble the generative female body. He has used death to control women, but now the feminine threatens to control him. [...] When he manages to escape the symbolic womb of the cave and presents himself at the hospital, he resembles a newborn suffering birth trauma, "swaddled up in outsized overalls and covered all over with red mud" (192, emphasis added). "I'm supposed to be here," he tells the night duty nurse; that is, he is supposed to be free from the figurative generative female body. (Sullivan, 2000: 76)

Tilbakevendingen til samfunnet fører imidlertid med seg – slik Ballard åpenbart er klar over – at han velger et liv i fangenskap, framfor livet i total romlig frihet utenfor samfunnet. Ellis skriver:

He may look like a newborn, but he is headed for death as surely as he would have been had he not escaped the cave. The only difference is that his death – and burial – will now occur within the constraints society provides for outcasts. In modernity, outcasts are no longer 'cast out.' Perhaps because we have so thoroughly filled even the most distant spaces, we instead constrain our outcasts. We put them into places that keep them from wandering in the open. (Ellis, 2006: 110)

Slik Ellis antyder, blir Ballards påfølgende tilværelse i ekstrem grad preget av romlig tvang – han plasseres nemlig i et bur på sykehuset i Knoxville. Mellom alternativene å enten være fullstendig fri, uten noen bånd til kulturen, eller påført en total tvang fra den samme kulturen, velger han det siste – et valg som også innebærer at han må dø i fangenskap.

Når Ballard påfølgende dør ser vi også at den særdeles meningsladede fremstillingen av døden som har preget romanen til nå er fullstendig reversert:

His body was shipped to the state medical school at Memphis. There in a basement room he was preserved with formalin and wheeled forth to take his place with other deceased persons newly arrived. He was laid out on a slab and flayed, eviscerated, dissected. His head was sawed open and the brains removed. His muscles were stripped from his bones. His heart was taken out. [...] At the end of three months when the class was closed Ballard was scraped from the table into a plastic bag and

taken with others of his kind to a cemetery outside the city and there interred.
(McCarthy, 1993: 194)

Kontrasten til de foregående fremstillingene av de mange likene i romanen blir åpenbar gjennom hvordan det her kun fokuseres på kroppens fysiske forfall, som gjør at døden dermed fremstår som noe nedrig og langt fra helliggjort. Videre ser vi at det tørre, refererende språket dominerer – det meningsladede språket som tidligere har preget narrasjonens behandling av døden virker nå fjernt.

Ballards død virker i sekundærlitteraturen å på hans vegne primært være tolket pessimistisk. Blant de noe mer optimistiske finner vi Robert Jarrett, som om ikke annet påpeker det ambivalente ved avslutningen:

Although he is buried with 'other of his kind,' the novel's conclusion is ambiguous: Does his burial symbolize his reintegration into the community, or is he buried separately in a pauper's cemetery shared only by other outcasts like himself, all wards of the state? (Jarrett, 1997: 39)

Slik jeg ser det representerer ikke denne uverdige behandlingen noen gjennomført tragisk skjebne for Ballard – det sentrale synes å heller være hvordan han tross alt dør reintegrert i kulturen, etter eget valg. Narrasjonens fremstilling av døden gjennom romanen har hele tiden ligget nær Ballards egen innsikt rundt emnet, og når fremstillingen av døden til slutt fremstår desakralisert, er det naturlig å se det som en fremstilling narrasjonen og Ballard så å si har kommet frem til sammen. Den døden han til slutt trer inn i er kanskje ikke så meningsbærende som han har håpet, der han kuttes i småbiter og stues vekk i en plastikkpose – men det er uansett en tilstand han har kommet til en innsikt omkring, og således også akseptert. Han har dermed funnet den harmonien med døden og sin egen eksistens som han har jaktet gjennom romanens knappe 200 sider.

Suttree

The ragman looked up warily. We're all right, said Suttree.
We're all fucked, said the ragman. (McCarthy, 1992: 366)

McCarthy's fjerde roman *Suttree* er hans lengste bok, og på flere måter et slags hovedverk i forfatterskapet. Da boka kom ut i 1979 hadde han etter sigende arbeidet med den i over 20 år – altså siden lenge før han debuterte som forfatter. Dessuten hevdes den å langt på vei være selvbiografisk – noe vi blant annet ser gjennom at hovedpersonen Cornelius Suttree i likhet med McCarthy kommer fra en velholden familie som han har forlatt for en langt mer kummerlig tilværelse, der han stort sett sosialiserte seg med de laverestående klassene i samfunnet.

Romanen er dessuten et viktig bidrag til forfatterskapets pågående tematisering av døden, og for Cornelius Suttrees synes døden å være vel så påtrengende som den var for Lester Ballard. Allerede i fremstillingen av Knoxville blir dette tydelig, og Matthew Guinn skriver om byen Suttree beveger seg i at den er "pervaded by death and madness, its existence colored by the deceased pioneers who built it" (Guinn, 2000: 110), mens Robert Jarrett omtaler den som "a modern version of a Dantean underworld" (Jarrett, 1997: 124). Ballard og Suttrees problemer med døden virker imidlertid å vise seg på forskjellige måter i praksis: Der Ballard destabiliserte forholdet mellom liv og død ved å iscenesette sine kvinnelige ofre som døde, gjør Suttree det samme ved å hele tiden forholde seg til sin døde tvillingbror, som han personifiserer gjennom den alternative identiteten *antisuttree* eller *othersuttree*.

Før jeg ser nærmere på identitetsproblematikken som reises gjennom de mange dobbeltgjengermotivene, vil jeg imidlertid vise hvordan Suttrees søken etter noe transcendent er svært fremtredende i romanen. En rekke døds motiver vil også omtales: Hvordan vannet ikke ulikt Ballards grotter fremstår som et symbol både for

liv og død; hvordan de mange klokkene symboliserer tidens gange mot døden; og dessuten hvordan romanens levende svært ofte fremstilles som døde. Avslutningsvis vil jeg fokusere på den symbolske døden Suttree gjennomgår mot slutten av romanen – og den etterfølgende gjenfødselen og oppstandelsen fra de døde, som gir ham en helt ny form for innsikt og harmoni med sin egen tilværelse.

Suttree og det transcendent

Der det eksplisitt religiøse i liten grad var et tema for Ballard, er det i motsetning svært sentralt for Suttree. Med sin større intellektuelle kapasitet er han også i stand til å konkret konfrontere temaet, noe vi blant annet ser gjennom hvordan han oppsøker en rekke gatepredikanter og religiøse fanatikere for samtaler om religion og døden. Også Kenneth Lincoln understreker at "McCarthy's 'dark speech' fictions are full of crazed street priests and born-again baptizers, hermit seers and blind visionaries" (Lincoln, 2009: 28), og blant annet heter det tidlig i boka:

He went among vendors and beggars and wild street preachers haranguing a lost world with a vigor unknown to the sane. Suttree admired them with their hot eyes and dogeared bibles, God's barkers gone forth into a world like prophets of old. He'd often stood along the edges of the crowd for some stray scrap of news beyond the pale. (McCarthy, 1992: 66)

Suttree er altså på søken etter "news beyond the pale", og er sånn sett langt mer eksplisitt i sin søken etter det transcendent enn det Ballard var. Samtidig likner de to på hverandre gjennom at Suttrees liv, i likhet med Ballards, også er svært destruktivt og virkelighetsflyktende – noe også John M. Grammer skriver om:

[...] Suttree seems to divide his time about equally between a succession of mad prophets, from whom he seeks revelation, and the derelicts of the neighborhood, in whose company he pursues the temporary oblivion of drunkenness and the permanent one of death. (Grammer, 1999: 40)

Til tross for dette høyst ambivalente ved Suttrees liv – han både søker og flykter fra døden – er det vanskelig å ikke legge merke til den indre utviklingen han går gjennom i boka, noe også Edwin T. Arnold omtaler: ”Indeed, it is difficult *not* to follow Suttree’s movement as a religious or spiritual quest, even as he tries to deny exactly that aspect of it.” (Arnold, 1999: 60) Samtalene med de religiøse karakterene bidrar langt på vei til denne utviklingen, og en av karakterene Suttree møter regelmessig, er den såkalte *the ragman*, også omtalt som *the ragpicker*. De to har flere samtaler om livet etter døden – men Suttrees samtalepartner gir ikke noe særlig oppmuntrende svar når det gjelder et potensielt liv etter døden:

I’ve seen all I want to see and I know all I want to know. I just look forward to death.
[...]
No one wants to die. [...] And what happens [after you’re dead]?
Don’t nothin happen. You’re dead. (McCarthy, 1992: 257-258)

Suttree protesterer altså på *the ragmans* påstand om at han ønsker å dø gjennom å hevde at ”no one wants to die” – for ham synes dette utenkelig, til tross for den destruktive livsførselen han selv fører. Dette ser vi også gjennom hvordan Suttree i det følgende nekter å forholde seg til antydningene om at det ikke finnes noe liv etter døden, og i stedet spør *the ragman* hva han ville sagt til gud hvis han møter ham etter døden. Igjen er imidlertid svaret han får svært pessimistisk:

What did you have me in that crapgame down there for anyway? I couldnt put any part of it together. / Suttree smiled. What do you think he’ll say? / The ragpicker spat and wiped his mouth. I dont believe he can answer it, he said. I dont believe there is an answer. (McCarthy, 1992: 258)

The ragmans nihilistiske poeng er altså at det ikke finnes noen mening med livet, et poeng Suttree gjennom hele romanen jakter på innsikt for å motbevise. Dermed opplever han det også som dypt forstyrrende når *the ragman* senere setter teoriene sine ut i praksis ved å ta sitt eget liv:

The old man lay with his eyes shut and his mouth set and his hands lay clenched at either side. He looked as if he had forced himself to death. [...] Well, [Suttree] said. What do you think now? God, you are pathetic. Did you know that? Pathetic? (McCarthy, 1992: 421)

The ragman virker å ha vært en av Suttrees hovedkilder til innsikt i det transcendent – og når han dør mister dermed Suttree en kilde til innsikt, en form for sikker base i tilværelsen. At *the ragman* begår selvmord representerer dessuten en resignasjon som Suttree selv virker å være på flukt fra gjennom hele romanen. Tanken om at livet er uten mening er nemlig noe han aldri klarer å fri seg fra, men likevel heller ikke aksepterer. Denne scenen fører også til at Suttree selv på nytt må forholde seg til sin egen død, noe som oppleves ekstra sterkt for ham fordi dette følger kort tid etter at han har fått en knallhard dom av en annen av disse gatepredikantene, omtalt som *the madman*:

Ah he's back, God spare his blackened soul, another hero home from the whores. [...] Sunday means nothing to him. Infidel. [...] It'll take more than helping old blind men cross the street to save you from the hell you'll soon inhabit. (McCarthy, 1992: 412)

The madman synes her å dømme Suttree til en tilværelse i helvete, og derfor er det ikke bare døden i seg selv som fremstår som truende for ham – men døden på *dette gitte tidspunktet*. Før Suttree eventuelt kan dø må han derfor gå gjennom en slags renselse – og som vi senere vil se gjennomgår han nettopp en slik symbolsk død med en påfølgende oppstandelse fra de døde for romanen er omme – ikke ulikt Ballard i den foregående romanen.

Identitetsproblemer

Vi har allerede sett i *Child of God* at Ballard har store identitetsproblemer, men de tilsvarende problemene til tittelkarakteren i *Suttree* er likevel enda tydeligere

– mye på grunn av hans intellektuelle kapasitet, og hvordan narrasjonen mange steder ligger enda tettere opptil protagonisten.

Også for Suttree har dessuten døden vært fremtredende helt siden barndommen, gjennom en rekke dødsfall i familien, blant annet bestefaren og tanten. Hendelsen som virkelig virker å være årsaken til Suttrees identitetsproblemer – samtidig som den er grunnen til at disse problemene ofte uttrykkes gjennom dobbeltgjenger-motivet – er imidlertid dødsfallet til tvillingbroren under fødselen, en hendelse vi tidlig får introdusert:

Suttree turned and lay staring at the ceiling, touching a like mark on his own left temple gently with his fingertips. The ordinary of the second son. Mirror image. Gauche carbon. He lies in Woodlawn, whatever be left of the child with whom you shared your mother's baby. He neither spoke nor does he now. [...] He in the limbo of the Christless righteous, I in a terrestrial hell. (McCarthy, 1992: 14)

Gjennom narrasjonens frie, indirekte diskurs omtaler altså Suttree tilværelsen sin som et helvete på jord. Det virker altså åpenbart at Suttree er langt fra å være tilfreds med tilværelsen, i tillegg til at han synes å føle en viss skyld for brorens død. Motivet utvides dessuten utover i romanen, når det blir klart at Suttree opplever en utstrakt identitetssplittelse – han identifiserer seg nemlig både med seg selv og med broren:

They bore a dead child in a glass bier. Sinister abscission, did I see with my seed eyes his thin blue shape lifeless in the world before me? Who comes in dreams, mansized at times and how so? Do shades nurture? As I have seen my image twinned and blown in the smoked glass of a blind man's spectacles I am, I am. (McCarthy, 1992, 80)

Suttree opplever altså en følelse av at hans egen identitet har blitt ”twinned”, og gjennom å på denne måten identifisere seg både med seg selv og sin bror, har han således mistet halve sin egen identitet. Dette ser vi også i den lett desperate insisteringen om at ”I am, I am”, en insistering som virker å kunne i frykten for døden, og frykten for å miste seg selv. Han ønsker ikke å lide samme skjebne som

broren, som ikke bare er død – men som i og med dødsfallet under sin egen fødsel aldri kan sies å virkelig ha eksistert som et jeg. Også Robert Jarrett understreker hvordan Suttrees psyke på denne måten er splittet:

The novel's persistent imagery of the double indicates that Suttrees dilemma stems from a fragmentation of his psyche, a split between two principles of self that must somehow be merged or reincorporated. (Jarrett, 1997: 58)

Tilstedeværelsen av en slik *othersuttree* virker altså ikke bare å handle om forholdet til tvillingbroren, men også om uforenlige deler av Suttrees selv, noe vi blant annet ser gjennom den høyst ambivalente livsførselen hans – på den ene siden destruktiv, på den andre siden søkende etter frelse.

Suttrees har altså vanskelig for å skille sin tilstand som levende fra sin brors tilstand som død. Dette er en usikkerhet som blir desto større når også sønnen hans dør. At denne sønnen ikke engang har blitt nevnt i løpet av romanens første 150 sider understreker hvordan Suttrees stadige søken etter mening allerede før romandiskursen tar til har ført til at han har brutt opp og kuttet all kontakt med sitt tidligere liv – først med foreldrene, og senere altså med kjæresten og sønnen.

Dette dødsfallet til sønnen virker å påvirke Suttrees først og fremst fordi han i likhet med i tilfellet med tvillingbroren identifiserer seg med den døde, noe vi første gang ser når han ringer begravelsesbyrået for å høre hvor begravelsen er:

Are you people in charge of the Suttrees funeral?
Yessir. That's at three o'clock this afternoon.
Suttrees didnt hear. The words *Suttrees funeral* had caused him to let the receiver fall away from his ear. (McCarthy, 1992: 152)

Når Suttrees hører navnet han deler med sønnen sammen med ordet "funeral", opplever han det som en slags versjon av sin egen begravelse. Når han senere samme

dag står i bakgrunnen og ser på begravelsen, virker den derfor å fremstå som svært meningsladet, gjennom McCarthys omtalte svært karakteristiske narrasjon:

The light in this little glade where they stood seemed suffused with immense clarity and the figures appeared to burn. Suttree stood by a tree but no one noticed him. The preacher had begun. Suttree heard no word of what was said until his own name was spoken. Then everything became quite clear. He turned and laid his head against the tree, choked with a sorrow he had never known. (McCarthy, 1992: 153)

Igjen lader narrasjonen handlingen med sitt religiøse vokabular – lyset er ”suffused with immense clarity”, og deltakerne i begravelsen fremstår som brennende. Scenen synes dermed som å være en form for hierofani, som dog får en brå vending når Suttree hører presten si navnet han deler med sønnen. Suttree opplever dermed begravelsen i enda større grad som sin egen, og sønnen fremstår dermed – på samme måte som tvillingbroren – som en del av hans eget, splittede selv, noe også Thomas D. Young jr. argumenterer for i artikkelen ”The Imprisonment of Sensibility: *Suttree*”:

The child Suttree grieves is the emblem of his own irrecoverable innocence, not a flesh and blood son discrete in his own humanness; and in his solipsism the dead son becomes indistinguishable from the dead twin: both are simply facets of Suttree’s own present self, lost possibilities buried beneath his current anomie. (Young, 1999: 110)

Suttrees personlige krise synes altså å være økende i og med sønnens død, og løsningen synes å som for Ballard være å søke til naturen. Men selv ute i naturen klarer han ikke å fri seg fra den stadige projiseringen av deler av identiteten sin over på en *othersuttree*, som virker å hele tiden være med ham ute i ødemarken:

In these silent sunless galleries he’d come to feel that another went before him and each glade he entered seemed just quit by a figure who’d been sitting there and risen and gone on. Some doublegoer, some othersuttree eluded in these woods and he fared that should this figure fail to rise and steal away and were he therefore to come to himself in this obscure wood he’d be neither mended nor made whole but rather set mindless to dodder drooling with his ghostly clone from sun to sun across a hostile hemisphere forever. (McCarthy, 1992: 287)

Forholdet til *othersuttree* fremstår dermed svært ambivalent – på den ene siden svært splittende for hans egen identitet, samtidig som han også innser at han ikke vil klare seg uten denne doblingen av identiteten. Imidlertid er det heller ikke tvil om at denne stadige identitetsoppsplittingen fører til at han på samme måte som Ballard blir fremmed for seg selv, når han etter å ha vendt tilbake til Knoxville ser seg selv i speilet: "An unshorn ghost in a black beard peered back from the glass with eyes like old furnace flues." (McCarthy, 1992: 295). Speilbildet som ser tilbake på ham kan på den ene siden ses som hans døde bror, men samtidig også som en spøkelsesversjon av ham selv – han virker å i stadig mindre grad ha kontroll over erfaringen av seg selv som et jeg. Også John Vanderheide påpeker i artikkelen "The process of elimination: tracing the prodigal's irrevocable passage through Cormac McCarthy's southern and western Novels" hvordan Suttree mister seg selv gjennom disse forsøkene på å finne sin egen identitet: "Suttree's exile [...] seems instigated by an overpowering sense of otherness brought on by a succession of self-transformations. By becoming himself, Suttree has become someone else." (Vanderheide, 2000: 178)

Senere møter dessuten Suttree et annet tvillingpar, som for ham bidrar til å styrke følelsen av det tilfeldige av at det var ham som vokste opp, og ikke tvillingbroren. Denne scenen er på den ene siden grunnleggende komisk, men samtidig fungerer den også som dypt problematiserende for Suttrees opplevelse av en egen identitet:

We dont rightly know which one of us is which noway, said the one with the shotgun. Mama never could tell us apart. They'd just kindly guess. Up till we was long in about four or five years old and could tell our own name. Fore that they aint no tellin how many times we might of swapped. (McCarthy, 1992: 360)

Disse to tvillingene vet altså ikke hvem som er hvem – og representerer dermed den tilsvarende identitetstvil som Suttree er plaget av gjennom forholdet til sin døde bror. Young skriver om de to tvillingene, som talende nok har blitt gitt nesten identiske navn – Vernon og Fernon:

[T]hese twins challenge once again the notion of personal identity – or, more correctly, any definitions of humanness which would distinguish it from the unindividuated and unsignified proliferation of other life forms. (Young, 1999: 117)

Dermed virker også identitetsproblematikken å utvide seg fra en erfaring kun Suttree opplever, til en mer generell tvil om erfaringen av individuell eksistens overhodet. Dette reflekteres også gjennom hvordan dobbeltgjengermotivet ikke bare synes å være et enkeltstående motiv – men en del av en et større strukturelt grep, noe Terry Witek argumenterer for i ”’He’s hell when he’s well’: Cormac McCarthy’s rhyming dictions”:

McCarthy uses paratactic rhyming not only in individual words and images, but in whole scenes and passages as well, so that a strategy of rhythmic repetition becomes an integral part of the larger narrative structure. (Witek, 2000: 81)

Denne ”rytmiske repeteringen” har vi allerede sett i *Child of God* med Ballards imitasjon av handlinger og de mange speilede scenene, og altså her igjen med Suttrees splittede identitet.

Witek’s argument underbygges også av hvordan dobbeltgjengermotivet ikke bare finnes i *Suttree*, men snarere synes å være et gjennomgående motiv i hele forfatterskapet. Like etter at han for siste gang har forlatt grottene sine, ser for eksempel Lester Ballard på et tidspunkt en ung gutt som han identifiserer med en tidligere utgave av seg selv:

He’d not gone far before a churchbus hove into sight behind him. [...] At the last seat in the rear a small boy was looking out the window, his nose putted against the glass.

There was nothing out there to see but he was looking anyway. As he went by he looked at Ballard and Ballard looked back. [...] He was trying to fix in his mind where he'd seen the boy when it came to him that the boy looked like himself. This gave him the fidgets and though he tried to shake the image of the face in the glass it would not go. (McCarthy, 1993: 190-191)

På samme måte som med Suttree er altså dobbeltgjengermotivet for Ballard forbundet med motstridende, uforenlige sider av ham selv – på den ene siden av glasset befinner gutten som representerer den siviliserte Ballard seg, en versjon av Ballard som fremdeles befinner seg innenfor kulturen; og på den andre siden ser vi Ballard slik han har blitt – utenfor kulturen, i naturen. Det er nærliggende å tro at Ballards rolle i denne scenen er forbundet med en lengten etter den posisjonen innenfor kulturen som den yngre utgaven av ham selv innehar, noe vi også ser når han i det påfølgende vender tilbake til sykehuset, og hevder han er ”supposed to be [t]here”.

Dobbeltgjengermotivet virker også å være fremtredende i *Blood Meridian*. Blant annet finner vi i *the Glanton gang* to personer ved navn John Jackson, som går under navnene *Black Jackson* og *White Jackson*. Disse virker å representere hver sin side av en dualitet, og hvordan kun den ene siden av en slik splittelse kan fortsette å eksistere blir tydelig både når *Black Jackson* dreper *White Jackson* (McCarthy, 1990: 106); og senere i romanen, når også *the kid* dreper en ung gutt som fremstår som en dobbeltgjenger for ham selv (McCarthy, 1990: 322). På samme måte som i Suttrees tilfelle må altså en av de to dobbeltgjengerne dø, men *Blood Meridians* desto mer dystre handling understrekes ved at det her er *Black Jackson* og *the kid* som selv dreper sine dobbeltgjengere.

Karakterenes identitetsproblemer kan vi også se ved at de flere ganger benekter sin egen identitet. Blant annet påpeker Edwin T. Arnold at Ballard når han møter den nye eieren av barndomshjemmet nekter for at han er Ballard. Videre skriver han: ”In his growing madness, Lester has no hold of his own identity. [...]”

After losing everything else, he begins to lose himself.” (Arnold, 1999: 55)

Identitetsbenektelsen representerer altså en tvil rundt egen identitet.

En liknende scene finner vi også i Suttree – når han havner i fengsel utgir han seg nemlig for å hete Jerome Johnson. (McCarthy, 1992: 84) Samtidig er det påfallende også hvordan ingen kaller ham ved hans egentlige navn, slik Arnold er inne på:

The protagonist, Cornelius Suttree, himself goes by a variety of names: he is Bud or Buddy to his family, Sut or Suttree or Youngblood to his companions, but never his given name of Cornelius. The question of identity and responsibility weighs heavily on his soul. (Arnold, 1999: 57-58)

Dette er i *the kids* tilfelle enda tydeligere – han er av narrasjonen ikke engang gitt noe eget navn, og er tilsvarende også bortimot usynlig som individ gjennom store deler av romanen.

Suttree og de øvrige protagonistenes identitetssplittelse gir seg altså uttrykk gjennom en utbredt bruk av dobbeltgjenger-motivet – og deres i ytterste konsekvens identitetstap tilsvarende gjennom fraværet av deres rette navn.

Dødssymbolikk

Som vi har sett er altså religion og søken etter noe transcendent sentralt i Suttrees liv, sammen med den stadige bearbeidelsen av brorens død. Men også utenfor Suttrees tankeliv finner vi en rekke eksempler på dødsrelaterte motiver.

Et av disse er vannet, og allerede i bokas åpningsscene blir det funnet en død mann i vannet nær Suttrees husbåt. Mannen har tilsynelatende begått selvmord, men fremstilles likevel som levende:

As the fisherman [Suttree] passed they were taking aboard a dead man. He was very stiff and he looked like a windowdummy save for his face. The face seemed soft and bloated and wore a grappling hook in the side of it and a crazed grin. They raised him

so, gambreled up the bones of his cheek. A pale incruent wound. He seemed to protest woodenly, his head awry. They lifted him onto the deck where he lay in his wet seersucker suit and his lemoncolored socks, leering walleyed up at the workers with the hook in his face like some gross water homunculus taken in trolling that the light of God's day had stricken dead instanter. (McCarthy, 1992: 9)

Like etter at Suttree har samlet sammen dagens fangst med fisk – som naturlig nok representerer død, men også liv gjennom hvordan det for ham er et livgivende yrke – fisker altså en annen gruppe mennesker opp en død mann, som samtidig gjennom et tilfelle av prosopopeia ”seemed to protest woodenly”, og kikker ”walleyed up at the workers”. Jarrett skriver om denne mannen og forholdet hans til Suttree:

[...] Suttree is the analogue of this symbolic figure, the drowned man. While he views his life in the houseboat on the river as a repudiation of his father, it is also a living suicide analogous to Ballard in his cave. Paradoxically, the river is also the novel's primary symbol of life – the life in nature and the lust for life represented by the heart. Suttree makes his living, in the economic and social sense, on the river's fish, though he refuses to eat them. [...] As symbol of the life's fecundity, of the will to live, the river functions as an antipode to the image of the McAnally slum that stretches along its banks. (Jarrett, 1997: 48)

Gjennom denne utstrakte dobbeltheten fungerer også elven som merkelig tiltrekkende på Suttree – den representerer den samme dobbeltheten av liv og død som han har integrert i sin egen psyke. Dermed er det heller ikke så rart at han på et tidspunkt virker å være nær å forsøke å løse denne dobbeltheten gjennom å selv begå selvmord, når han står på toppen av en bro over elven – trolig samme stedet som også det tidligere gjennomførte selvmordet har blitt utført fra. Gjennom den frie indirekte diskursen som romanen preges av kan vi nemlig lese Suttrees filosofering i dette avgjørende øyeblikket:

To fall through dark like darkness. Struggle in those opaque and fecal deeps, which way is up. Till the lungs suck brown sewage and funny lights go down the final corridors of the brain, small watchmen to see that all is quiet for the advent of eternal night. (McCarthy, 1992: 29)

Suttree velger imidlertid livet – han synes å innse at vannets livgivende funksjon i dette tilfellet ikke kan redde ham. Hvordan vannet på denne måten tidvis fremstår som potensiell grav snarere enn noe livgivende ser vi også når Suttrees kamerat Leonard senere avslører at faren hans døde for et halvt år siden, men likevel har blitt oppbevart i hjemmet deres siden – ved å ikke melde fra om dødsfallet kan de fremdeles heve trygden hans, noe Leonard og moren er avhengig av for å selv ha penger til å fortsette å leve. Leonard henvender seg nemlig til Suttree for å få hjelp til å dumpe farens lik i elven, og Suttree forsøker å overbevise vennen om at den påfølgende scenen er en begravelsesscene:

Are you going to say a few words?
Do what?
Say a few words.
Leonard gave a sort of nervous little grin. Say a few words?
Arent you? I mean you're not going to bury your father without anything at all.
I aint burrying him.
The hell you're not.
I'm just putting him in the river.
It's the same thing. It's the same as burial at sea. (McCarthy, 1992: 251)

I motsetning til Leonard, men i likhet med Ballard, virker altså Suttree å anse det å bli begravet som sentralt for å kunne dø en verdig død. Dette er det nærliggende å se også i forbindelse med en tidligere scene, der vi får vite at Suttrees onkel døde til havs. Under et besøk hos sin gamle tante kikker han nemlig i gamle familiebilder, og vi kan lese Suttrees tanker om onkelen:

I remember you Uncle Milo. Lost under Capricorn all hands aboard a bargeload of birdshit one foggy night off the limeslaked coast of Chile. Souls commended to the sea's salt clemency. (McCarthy, 1992: 127-128)

Det desakraliserte ved dette og andre dødsfall – her representert gjennom fugleskitten og avstanden hjemmefra onkelen befant seg da han døde – virker å for Suttree være umulig å forholde seg til; han lader derfor bildet også med en livgivende funksjon.

Dette destruktive ved vannet som symbol blir tydeligere jo lenger ut i romanen vi kommer, og viser seg blant annet når Suttree finner en død baby i vannet: "One day a dead baby. Bloated, pulpy rotted eyes in a bulbous skull and little rags of flesh trailing in the water like tissuepaper." (McCarthy, 1992: 306) Der selv liket i vannet i åpningsscenen metaforisk sett ble fremstilt som levende, representerer derimot denne babyen kun død. For å igjen finne tilbake til vannets livgivende kraft, drar dermed Suttree av gårde med en familie som leter etter perler i elven. Hans nye tilværelse opplever imidlertid en brå slutt, i en scene som representerer et av forfatterskapets gjennomgående hierofanimotiver, nemlig syndefloden – et motiv som i høyeste grad må sies å være relatert til vannets destruktive kraft. I disse syndeflods scenene synes det å være en grunnleggende utilgjengelig høyere makt karakterene har å gjøre med. Under en periode preget av kraftig regn, får vi nemlig vite at Suttree ligger og ser "up at the starless dark" (McCarthy, 1992: 361). Stjernehimmlen virker i disse bøkene særdeles ofte å symbolisere det transcendent, noe vi blant annet ser i Suttrees tilfelle når det heter at "[i]t was overcast and there were no stars to plague him with their mysteries of space and time" (McCarthy, 1992: 332). Det er dermed naturlig å tolke fraværet av stjerner i disse to tilfellene også som et fravær av potensiell kontakt med det hinsidige. Imidlertid blir dette voldsomt kontrastert like etter den førstnevnte av scenene, på et tidspunkt der Suttree for en kort stund har innledet et harmonisk forhold med den jomfruelige Wanda, datteren i familien han jobber for. Regnet fremstår plutselig som en guddommelig straff, når det utløser et steinras som får fatale følger:

The wall of slate above the camp had toppled in the darkness, whole jagged ledges crashing down, great plates of stone separating along the seams with dry shrieks and collapsing with a roar upon the ground below, the dull boom of it echoing across the river and back again and then just the sifting down of small rocks, thin slates of shale clattering down in the dark. Suttree pulled himself into his trousers and started up through the trees at a run. He heard the mother calling out. Oh God, she cried. Suttree

heard it was sickness at heart, this calling on. She meant for God to answer. [...] In a raw pool of lightning an image of baroque pieta, the woman gibbering and kneeling in the rain clutching at sheared limbs and rags of meat among the slabs of rocks. (McCarthy, 1992: 361-362)

Jenta treffes altså av en stein og dør, og denne hierofanien skiller seg dermed fra den tidligere omtalte hierofanien i *Blood Meridian*, der *the kid* beveger seg opp i høyden. Mens *the kid* i det nevnte eksemplet – hvis skal vi tro narrasjonen – ble gitt en åpning for kontakt med det hinsidige, er Suttrees gjennom stjernehimmels fravær her uten mulighet for en slik kontakt. Den potensielle høyere makten er altså en straffende gud, som kun åpner for enveiskontakt. Dette ser vi også gjennom hvordan moren roper etter Gud, og ”meant for God to answer” – dog uten å få noen hjelp. Forfatterskapets univers varierer altså fra å fremstå som gjennomført hellig til totalt profant.

Vannet som motiv har altså gått fra å symbolisere både liv og død, til å kun stå for døden og det destruktive. Robert Jarrett skriver at ”[t]he river operates as agent of death and as metaphor for Suttrees life – a one-way lifestream that cannot be repeated or reversed” (Jarrett, 1997: 49) – men på dette punktet er det kun den førstnevnte betydningen som synes å være tilgjengelig. Suttrees løsning, som vi senere vil se, blir derfor å igjen rømme ut i ødemarken.

På samme måte som Ballard, virker dessuten også Suttrees å frykte tidens gange. Slik John M. Grammer ser det, er dette noe som fremstår som hovedtemaet i romanen: ”[Suttrees] efforts to resolve [the tension between the permanence of memory and the power of time] will be, essentially, the subject matter of his novel.” (Grammer, 1999: 29) Dette viser seg blant annet gjennom hvordan de tikkende klokken er et stadig tilbakevendende motiv i romanen, som symboliserende tidens uunngåelige gange mot døden. Edwin T. Arnold skriver om dette motivet:

[T]hroughout the novel [Suttrees] fears the passing of time, the certainty of death. One need only note the prevalence of watches and clocks, from the running wristwatch on

the suicide fished out of the river to the sound of ticking at Mother She's to the nightmare of clocks that figure in Suttree's final delirium as he faces the 'galactic drainsuck' of death (453). (Arnold, 1999: 58)

Som Arnold er innom, ser vi altså dette motivet allerede i romanens åpningsscene, gjennom hvordan klokken til den druknede mannen fremdeles tikker. Her heter det nemlig:

He wore his watch on the inside of his wrist as some folks do or used to and as Suttree passed he noticed with a feeling he could not name that the dead man's watch was still running. (McCarthy, 1992: 10)

Dermed fremstår ikke bare klokken tikking som et faktum, men også som en følelse hos Suttree selv, av tidens stadige tilstedeværelse i døden. Der døden for Ballard i *Child of God* lenge stod for en tilstand utenfor tiden og historien, er altså ikke denne muligheten åpen for Suttree her. Dette virker også å være grunnen til at han ikke velger å begå selvmord i den allerede omtalte scenen, der hans filosofering over vannet og døden avbrytes av klokkeslagene:

The courthouse clock tolled two. He raised his face. There you can see the illumined dial suspended above the town with not even a shadow to mark the tower. A cheshire clock hung in the void like a strange hieroglyphic moon. (McCarthy, 1992: 29)

Klokkeslagene minner Suttree om sin døde dobbeltgjenger i vannet, hvis handling han dermed velger å ikke imitere – han innser at selvmordet ikke kan redde ham fra tidens gange.

Hvordan de tikkende og slående klokkene ustanselig markerer tidens gange og dødens uunngåelighet, blir enda tydeligere i en passasje der narrasjonen ligger nært opptil Suttrees egen bevissthet, og slår fast: "Old times, dead years. For him such memories are bitter ones." (McCarthy, 1992: 145) Slik Suttree opplever det, forsvinner altså tiden – gamle minner i fortiden tilhører en "død" tid. Samtidig virker

han ikke å ha troen på at han selv skal leve særlig lenge. Han sier nemlig til sin venn Harrogate: "You'll outlive me" (McCarthy, 1992: 146). Døden fremstår dermed uunngåelig, en innsikt Suttree har store problemer med å forholde seg til. På samme måte som i *Child of God* virker dessuten tiden å være et symbol på kulturen, og dette kan forklare hvorfor de begge søker til naturen for å finne en løsning på sine problemer. Vi ser denne forbindelsen mellom tiden og kulturen blant annet når Suttree etter sitt første opphold i ødemarken vender tilbake til sivilisasjonen, og ankommer en kafé. Symbolet på det moderne samfunnet som møter ham, er nettopp klokka: "A dark wood clock above the door told a time of two twenty." (McCarthy, 1992: 291) Slike klokkeslettanvisninger forekommer kontinuerlig gjennom boken, uten at de virker å ha noen konkret handlingsmessig funksjon. Først og fremst markerer de nemlig tidens gange for Suttree.

Denne uunngåelige tikkingen mot døden er et gjennomgående tema også i Suttrees møter med bokas mange gatepredikanter og religiøse personligheter. Under et besøk hos en slags trolldomskvinne virker han å plutselig oppnå en form for innsikt i tidens gange:

Suddenly he realized that this scene was past and he was looking at its fading reality like a watcher from another room. The he was watching the watcher. He was aware of the light in the room and his hands on the iron of the cot under his thighs but he could not determine where he was. And then he was somewhere else. (McCarthy, 1992: 426)

Det er altså ikke mulig å fange et øyeblikk i tid – tiden er hele tiden forbigående. Dette henger også sammen med problemene med å holde fast ved egen identitet som Suttree opplever – hvordan tiden hele tiden forsvinner medfører at også Suttrees identitet hele tiden forsvinner og erstattes av et nytt jeg – noe vi her ser gjennom hvordan "this scene was past and he was looking at its fading reality like a watcher from another room". Suttree befinner seg altså symbolsk sett på en annen plass enn

både den avsluttede scenen, tiden den står for, og selvet han var i den passerte scenen. Denne evige utbyttingen av identiteter er noe Suttree ikke slipper unna før han senere metaforisk sett står opp fra de døde etter hans nær-døden-opplevelse mot slutten av romanen.

Et annet gjennomgående motiv forbundet med døden, er hvordan levende mennesker – som allerede antydnet – ofte beskrives av narrasjonen som om de skulle vært døde. Vi kan blant annet på et tidspunkt lese at "[Suttree] slept like a dead man" (McCarthy, 1992: 316), og vi finner i tillegg flere slike scener også i de andre bøkene. Etter at Ballard har funnet seg et nytt hjem i en gammel hytte i skogen, heter det nemlig at han ligger og sover "on his back with his mouth open like a dead man" (McCarthy, 1993: 16). Også senere fremstår han, nærmere bestemt føttene hans, som livløse: "in the shoes he wore his toes lay cold and bloodless" (McCarthy, 1993: 158).

Samtidig virker denne fremstillingen av de levende som døde å også være noe protagonistene selv bidrar til. Blant annet ser vi at Suttree så å si imiterer å være død når han ser seg i speilet:

He surveyed the face in the mirror, letting the jaw go slack, eyes vacant. How would he look in death? For these were days this man so wanted for some end to things that he'd have taken up his membership among the dead, all souls that ever were, eyes bound with night. (McCarthy, 1992: 405)

Suttree har her ifølge narrasjonen "taken up his membership among the dead", og han virker å i enda mer konkret forstand enn Ballard ha overskredet skillet mellom død og levende. Dette skillet blir enda mer uklart etter at Suttree under sin sykdomsperiode mot slutten av boken er nær døden. Under besøket hos den omtalte trolldomskvinnen, blir nemlig både kvinnen og Suttree selv fremstilt som om de allerede var døde:

Her tiny hands with their yellow nails looked like mummied hands he'd seen crossed on the breast of a dead slave in a wormfluted barrow at the rear of a secondhand furniture store. She had before her an ageblackened box of boardhard leather and now

she opened it and began to set out her effects. Much like a priest with his deathbed kit. (McCarthy, 1992: 422)

Scenen er gjennomsyret av dødens nærvær, og etter besøket fremstilles Suttree igjen som død:

He lay with his feet together and his arms at his sides like a dead king on an altar. He rocked in the swells, floating like the first germ of life adrift on the earth's cooling seas, formless macule of plasm trapped in a vapor drop and all creation yet to come. (McCarthy, 1992: 430)

Hele Suttrees eksistens – ikke bare alt og alle han omgir seg med, men også ham selv – synes dermed å både for Suttree og narrasjonen inkludere den samme ambivalensen av liv og død. Dette ser vi i ytterste konsekvens gjennom hvordan selv de levende altså fremstilles som døde. Og som vi allerede her ser begynnelsen av, går også Suttree gjennom en symbolsk død – etterfulgt av oppstandelse til en ny tilstand i harmoni med sin egen eksistens.

Død og gjenfødelse

I likhet med Ballard mister Suttree de sikre basene i tilværelsen. Dette skjer imidlertid delvis frivillig – han har forlatt familien sin og hjemmet sitt, og lever som omtalt i en husbåt. At hjemmet for ham ikke fungerer som noen sikker base blir ytterligere understreket av at han både før romanens start og i løpet av handlingen tilbringer tid i fengsel. I tillegg ser vi altså at også Suttree rammes av en rekke dødsfall i familie og nærmeste omgangskrets – både tvillingbroren, sønnen og en rekke øvrige familiemedlemmer dør, i tillegg til store deler av den sosiale omgangskretsen hans.

Samtidig forsøker imidlertid Suttree å også etablere nye familiære bånd. Blant annet har han et for McCarthys bøker usedvanlig harmonisk forhold til datteren i familien han en periode jobber for:

They swam in the river and slept in the sun. They woke in the hot forenoon and laughed at the hurry with which they worked. [...] She sat across from him and watched him and she brought his coffee and pushed a soft breast against his ear in taking away his empty plate. (McCarthy, 1992: 354)

Gjennom hvordan familien både leser fra Bibelen (McCarthy, 1992: 320) og synger hymner (McCarthy, 1992: 327), blir det tydelig at dette for Ballard er et forsøk på å finne mening i tradisjonelle og religiøst baserte sørstatsverdier.

Som vanlig i forfatterskapet blir imidlertid også denne sikre basen ødelagt, når jenta dør under den tidligere omtalte syndeflod-scenen. Suttrees påfølgende forsøk på å skaffe seg en familie leder ham til hora Joyce – han vender seg her igjen til den andre, destruktive logikken han baserer livet sitt på. Men også dette forholdet ender kanskje ikke så overraskende dårlig. At han på denne måten flykter fra de få sikre basene han ikke makter å opprettholde, synes dermed å skyldes at de for ham er forbundet med død snarere enn å være et sikkert fundament for tilværelsen.

På samme måte som Ballard, dog mer frivillig, er altså Suttrees løsning å dra ut i naturen. Han virker altså å erstatte de sikre basene innenfor kulturen med en slags naturorden. Disse reisene kan for Suttree ses som en form for overgangsritualer, nærmest dannelsesreiser. At han nærmest går i ett med naturen under et opphold i ødemarken ser vi for eksempel her:

A cool green fire kept breaking the woods and he could hear the footsteps of the dead. Everything had fallen from him. He scarce could tell where his being ended or the world began nor did he care. He lay on his back in the gravel, the earth's core sucking his bones, a moment's giddy vertigo with this illusion of falling outward through blue and windy space, over the offside of the planet, hurtling through the high thin cirrus. (McCarthy, 1992: 286)

Slik også Ballard forsøkte i *Child of God*, virker Suttree her å ha blitt et bortimot rent naturvesen. Lincoln skriver om denne turen:

So in fable fashion Suttree takes an autumnal retreat through Gatlinburg without booze to the mountains where he goes crazy feral to lose and find himself. The falling golden leaves rushing like poured coins in the tail water tell him something about the perishable currency of temporality. [...] The wind soughs long and wild, the dark is cold and indifferent, the stars blind to this hermit with a long beard and clothes hanging like fallen leaves. (Lincoln, 2009: 74)

Selv om Suttree påfølgende vender tilbake til samfunnet, virker altså overgangsritualet han går gjennom å allerede her ha startet. Naturen forteller ham ”something about the perishable currency of temporality” – og det er nærliggende å tro at dette er den samme innsikten som Ballard har av å ikke være i stand til å unnslippe tiden og døden – og også Suttree må derfor i stedet finne en måte å forholde seg til nærværet til disse på.

Når Suttree er på vei tilbake til Knoxville igjen etter denne turen i ødemarken, virker han da også å være i besittelse av en ytterligere innsikt i sin egen dødelighet. Her heter det nemlig at han ”saw with a madman’s clarity the perishability of his flesh” (McCarthy, 1992: 287) – han innser altså at han kommer til å dø. Når han er tilbake i samfunnet igjen, får vi utdypet denne erfaringen:

Suttree felt the terror coming through the walls. He was seized with a thing he’d never known, a sudden understanding of the mathematical certainty of death. He felt his heart pumping down there under the palm of his hand. Who tells it so? Could a whole man not author his own death with a thought? Shut down the ventricle like the closing of an eye? (McCarthy, 1992: 295)

Det er altså fremdeles snakk om en Suttree som er langt fra å være i stand å leve med sin skjebne, og ikke før han senere gjennomgår en lengre og alvorlig sykdomsperiode synes han å virkelig å ha gjennomgått en reell gjenfødelse.

Under denne sykdomsperioden trer Suttree inn i en drømmetilstand, der narrasjonen ligger svært nær drømmene hans. Dødens tilstedeværelse er her særdeles tydelig, og det heter blant annet: "Suttree said I am going out of the world, a long silent scream on rails down the dark nether slope of the hemisphere that is death's prelude." (McCarthy, 1992: 452) Og videre: "He no longer cared that he was dying." (McCarthy, 1992: 452)

Suttree virker altså å gjennom denne nær-døden-opplevelsen å ikke bare innse sin egen dødelighet, men også akseptere den. Dette foregår naturlig nok også gjennom en dialog med *othersuttree*, gjennom en passasje noe tidligere i denne overgangsperioden:

Tilting back in his chair he framed questions for the quaking ovoid of lamplight on the ceiling to pose to him: / Supposing there be any soul to listen and you died tonight? / They'd listen to my death. / No final word? / Last words are only words. / You can tell me, paradigm of your own sinister genesis construed by a flame in a glass bell. / I'd say I was not unhappy. / You have nothing. / It may be the last shall be the first. / Do you believe that? / No. / What do you believe? / I believe that the last and the first suffer equally. *Pari passu*. / Equally? / It is not alone in the dark of death that all souls are one soul. / Of what would you repent? / Nothing. / Nothing? / One thing. I spoke with bitterness about my life and I said that I would take my own part against the slander oblivion and against the monstrous facelessness of it and that I would stand a stone in the very void where all would read my name. Of that vanity I recant all. / Suttree's cameo visage in the black glass watched him cross his lamplit shoulder. He leaned and blew away the flame, his double, the image overhead. (McCarthy, 1992: 414)

Suttrees identitet har hele tiden vært preget av splittelse, men i denne dialogen virker han å ta farvel med *othersuttree*. Han innser at "all souls are one soul", og deretter blåser han ut et lys, som også identifiseres med "his double, the image overhead". Han synes dermed å ha kommet til en erkjennelse av at identitetssplittelsen kun fører til at han blir fremmed for seg selv.

Hvordan Suttree også selv åpenbart mener at han har befunnet seg i en mellomposisjon mellom liv og død, blir tydelig når han igjen er frisk. En prest som

besøker ham forteller ham nemlig at han har hatt "a close call" – hvorpå Suttree svarer "[a]ll my life i did" (McCarthy, 1992: 461). Hvordan sykdomsforløpet også har ført med seg en ny innsikt og en slags løsning på Suttrees identitetsproblemer, virker også tydelig senere i samtalen med presten:

God must have been watching over you. You very nearly died.
You would not believe what watches.
Oh?
He is not a thing. Nothing ever stops moving.
Is that what you learned?
I learned that there is one Suttree and one Suttree alone. (McCarthy, 1992: 461)

Der det tidligere har vært flere Suttree'er – både Suttree og *othersuttree* – er det nå bare den virkelige Suttree igjen. Dette får vi også understreket når Suttree vender tilbake til husbåten sin, hvor han finner et lik – altså samme sted som han noen uker tidligere har ligget alvorlig syk: "He kicked away the covers. A snarling clot of flies rose. Suttree stepped back. Caved cheek and yellow grin. A foul deathhead bald with rot, flyblown and eyeless." (McCarthy, 1992: 465) Denne ukjente personen som blir funnet i Suttrees husbåt fungerer som nok en åpenbar dobbeltgjenger. Der tvillingbrorens død under fødselen førte til at Suttree hele livet har identifisert seg med en alternativ identitet, får dette dødsfallet et motsatt utfall: hans alternative identitet dør med den fremmedes død. Det er derfor nærliggende å se den fremmede som en manifestering av *othersuttree*.

Der Ballard til slutt aksepterte sin dødelighet og sin plass innenfor samfunnet, men påfølgende uunngåelig måtte dø, virker dermed Suttree å ha kommet et steg lenger. Han har akseptert sin egen dødelighet, men samtidig virker han å overvunnet denne. Arnold skriver om dette:

We all flee death. What Suttree has lost is terrible, incapacitating fear of death. [...] Lester Ballard realizes where he 'belongs'; but Cornelius Suttree is not yet done with the business of living. (Arnold, 1999: 61)

Med andre ord står *Suttree* for en utvikling i forfatterskapet som må oppfattes som positiv for dets karakterer. Selv om døden fremdeles er tilstede i Suttrees liv, har han funnet en måte å leve med den, i de levendes samfunn. Robert Jarrett påpeker således at "the ending suggests that it is only by merging his identity with that of this other self that Suttree can emerge from his death in life" (Jarrett, 1997: 58). Den gjenfødte Suttree har altså erstattet sine mange identiteter med bare én.

I romanens avslutningspassasje vandrer Suttree igjen bort fra Knoxville, og fremdeles ser vi at døden representert ved en enorm hund følger ham i helene, men det virker ikke å plage ham:

An enormous lank hound had come out of the meadow by the river like a hound from the depths and was sniffing at the spot where Suttree had stood. / Somewhere in the gray wood by the river is the huntsman and in the brooming corn and in the castellated press of cities. His work lies all wheres and his hounds tire not. I have seen them in a dream, slaverous and wild and their eyes crazed with ravening for souls in their world. Fly them. (McCarthy, 1992: 471)

Om Suttrees unnslipping fra døden vil være evig, er således tvilsomt. Imidlertid er det ikke tvil om at hans skjebne fremstår som forfatterskapets heldigste – han har ikke bare klart å harmonere de mange motstridende sidene av seg selv og forholdet sitt til tiden og døden – han har også, i motsetning til Ballard, gjort dette uten å måtte bøte med livet. Suttree fortsetter dermed å leve, som et gjenfødt menneske.

Blood Meridian

There's no such thing as life without bloodshed [...]
- McCarthy (Woodward, 1992)

I både *Child of God* og *Suttree* har vi sett at karakterene både rammes av dødsfall i nærmeste familie og blant venner, i tillegg til at enkelte også utfører drap selv – og både Lester Ballard og Cornelius Suttree forsøker å skape en samhørighet mellom døden og livet. Men ingen steder er dødens nærvær så formalisert og ritualisert som i *Blood Meridian* – døden er her så godt som allestedsnærværende. Uansett hvor *the kid* og *the Glanton gang* drar, havner de i slåsskamper, dreper tilfeldige ofre, finner hauger med lik, eller bidrar generelt til å skape kaos og bryte lover.

Tematisk skiller således også romanen seg noe fra de to foregående. Innsikten vi får i *the kids* psyke er enda noen hakk mindre enn i tilfellene Ballard og Suttree, og derfor er det vanskelig å si i hvor stor grad han går gjennom en tilsvarende utvikling i løpet av handlingen som de to øvrige protagonistene. I *Blood Meridian* finnes det imidlertid en karakter ved siden av protagonisten som forsøker på sin helt egen måte å redefinere hva døden er. Dødstematikken i romanen er dermed like nært bundet opp mot *the judge* som *the kid*.

Innledningsvis vil jeg se på hvordan den profane døden fremstår som en naturlig tilstand i romanen, gjennom en voldsom ritualisering av døden og drapet, og tilsvarende en desakralisering av alt det hellige. Deretter vil jeg fokusere på *the judges* alternativ, før jeg ser på hvordan forholdet mellom liv og død også i *Blood Meridian* er gjenstand for en kraftig destabilisering. Til slutt vil jeg fokusere på hvordan *the kid* til tross for romanens dystre grunnstemning mot slutten av romanen kan hevdes å i likhet med sine protagonistkollegaer ha gått gjennom en slags gjenfødelse, og at hans

svært nedrige død dermed ikke nødvendigvis betyr en negativ avslutning av romanen for *the kids* del.

Døden som den naturlige tilstand

For å finne begynnelsen på alle drapene i *Blood Meridian*, trenger vi ikke gå lenger enn bokas første side. *The kids* mor dør nemlig under fødselen, og narrasjonen fremstiller dette som om det var *the kid* selv sin skyld: "The mother dead these fourteen years did incubate in her own bosom the creature that would carry her off." (McCarthy, 1990: 3) Jay Ellis skriver om denne innledningsscenen: "The odd syntax positions the infant kid in the guilty position of a matricide so ignorant as to recall Oedipus with a twist on the gender of the doomed parent." (Ellis, 2006: 9) Gjennom denne beskrivelsen blir *the kid* drapsmann allerede gjennom fødselen, men gjennom hans tidlige flukt hjemmefra virker han likevel å gjenfødtes i en slags tabula rasa-tilstand; løsrevet fra alle sosiale og kulturelle bånd, og fri til å handle ut fra egen vilje:

Only now is the child finally divested of all that he has been. His origins are become remote as is his destiny and not again in all the world's turning will there be terrains so wild and barbarous to try whether the stuff of creation may be shaped to man's will or whether his own heart is not another kind of clay. (McCarthy, 1990: 4-5)

Således virker *the kid* å være en representant for alle mennesker, og hvordan han forholder seg til den kommende handlingen vil dermed også representere en dom over menneskeheten som helhet. Umiddelbart virker imidlertid ikke denne dommen å fremstå som særlig positiv, i og med at *the kid* kort tid etterpå gjennomfører sitt første virkelige drap i romanen – han er nemlig på et tidspunkt med på å drepe to tilsynelatende uskyldige menn, uten annen hensikt enn å danne en koalisjon med en mann ved navn Toadvine som han sloss med kvelden i forveien:

Kick his mouth in, called Toadvine. Kick it. / The kid stepped past them into the room and turned and kicked the man in the face. Toadvine held his head back by the hair. / Kick him, he called. Aw, kick him, honey. / He kicked. (McCarthy, 1990: 13)

Til tross for å være ”divested of all that he has been” velger *the kid* uten særlig refleksjon å drepe en mann han ikke har møtt før, kun fordi han oppfordres til å gjøre det, samtidig som det altså fungerer som en slags koallisjonsdannelse. Romanen er fylt med slike scener der drap gjennomføres nærmest som underholding – *the kids* tabula-rasa-tilstand synes ikke å bringe med seg noe positivt. I et intervju med *New York Times* har McCarthy dessuten understreket selv hvordan han mener at menneskeheten ikke er i stand til å raffineres:

There's no such thing as life without bloodshed [...] I think the notion that the species can be improved in some way, that everyone could live in harmony, is a really dangerous idea. Those who are afflicted with this notion are the first ones to give up their souls, their freedom. Your desire that it be that way will enslave you and make your life vacuous. (Woodward, 1992)

McCarthys syn på verden fremstår altså ikke særlig positivt, noe som også skinner gjennom i store deler av *Blood Meridian*. Dette ser vi ikke bare gjennom karakterenes handlinger, men også gjennom narrasjonens meningsladede beskrivelser av slettelandskapene *the kid* og hans allierte beveger seg over, der døden ofte har en godt synlig plass: ”Bone palings ruled the small and dusty purlieus here and death seemed the most prevalent feature of the landscape.” (McCarthy, 1990: 48) Hvordan disse ørkenområdene i vest-USA på denne måten representerer død, er imidlertid ikke originalt for McCarthy. Blant annet skriver John Beck i artikkelen ”’A certain but fugitive testimony’: witnessing the light of time in Cormac McCarthy’s Southwestern fiction” følgende:

The use of the desert as a site for political and spiritual testing and self-scrutiny has ancient roots, and this tradition of depravation and revelation powerfully shapes McCarthy’s fiction. McCarthy’s desert is an actual and a metaphysical space which

provides a testing ground for the moral positions assumed by his protagonists in the face of a universe apparently bent on destruction, and for his own narrative and formal concerns. [...] One way or another, deserts signal and invite annihilation. The desert is evidence of cosmic indifference or, worse, of an actual hostility toward human life, a mineral disdain for the vulnerability of the organic. (Beck, 2000: 210)

Der naturen i de to foregående romanene lenge fremsto som en potensiell redning for Ballard og Suttree, er den altså i *Blood Meridian* allerede fra starten av forbundet med død, og fremstår som fremmedgjort fra menneskene som beveger seg gjennom den. Dette i motsetning til i *Child of God* og *Suttree*, der karakterene ofte virker å gå i ett med naturen de oppholder seg i. Robert Jarrett er blant de som poengterer denne endringen i hvordan flukten i retning naturen og bevegelsen mot vest som motiv har endret meningsinnhold i og med *Blood Meridian*:

In McCarthy's early fiction the movement away or westward from the geographical South is associated with psychological rebirth or renewal. [...] Yet the opening of *Blood Meridian* questions earlier positive associations between westward migration and self-renewal. (Jarrett, 1997: 64)

Foreløpig synes altså dette å bety at *the kid* i *Blood Meridian* ikke har den samme muligheten til gjenfødelse gjennom naturen som Ballard og Suttree har. Dette blir enda tydeligere gjennom hvordan *the kid* og hans allierte ofte finner døde mennesker i naturen, blant annet når de oppdager et svært grotesk syn ute i ørkenen:

[B]y and by they came to a bush that was hung with dead babies. [...] These small victims, seven, eight of them, had holes punched in their underjaw and were hung so by their throats from the broken stobs of a mesquite to stare eyeless at the naked sky. Bald and pale and bloated, larval to some unreckonable being. (McCarthy, 1990: 57)

Døden fremstår her som noe fullstendig desakralisert – denne uverdige behandlingen gitt til gruppen med babyer ville for både Ballard og Suttree fremstått som særdeles skremmende, da den på ingen måter klarer å tilby den harmonien med døden som disse to karakterene søker. Hvordan dette motivet heller ikke er enestående, er blant

annet Steven Shaviro innom i sin artikkel ”’The Very Life of Darkness’: A Reading of *Blood Meridian*”:

Everywhere in this book, death leaves behind its memorials, its trophies and its fetishes: the scalps collected by Glanton and his men, the tree of dead babies (57), the crucified mummy (247), the circle of severed heads (220), the eviscerated bodies of bearded men [...] (153). (Shaviro, 1999: 145-146)

Blood Meridian står dermed ved første øyenkast for et totalt desakralisert landskap, som ikke gir *the kid* noen mulighet for kontakt med noe transcendent, eller noen form for gjenfødelse. Protagonisten synes å ha en svært begrenset intellekt, og narrasjonen gir dessuten liten innsikt i tankene hans; men likevel er det nærliggende å tro at dette ikke fortoner seg problemfritt for ham. At den symbolske gjenfødselen og kontakten med det transcendentale lenge fremstår som umuligheter, ser vi også gjennom hvordan religiøse symboler gjennom romanen nærmest konsekvent ødelegges eller på annen måte desakraliseres.

Desakraliseringen av det religiøse

Overalt i *Blood Meridian* finnes det nemlig eksempler på destruksjonen av religiøse symboler. Dette ser vi for alvor første gang *the judge* trer inn i romanen. På dette tidspunktet befinner *the kid* seg i byen Nacogdoches, og den destruktive verdenen han befinner seg i fører til en form for syndeflod; som altså er et gjennomgående hierofanimotiv i forfatterskapet: ”The Reverend Green had been playing to a full house daily as long as the rain had been falling and the rain had been falling for two weeks.” (McCarthy, 1990: 5). En fremmed henvender seg dessuten til *the kid* og sier: ”You ever seen such a place for rain?”, og deretter: ”Well it beats all I ever seen.” (McCarthy, 1990: 6). Vi ser altså at Reverend Greens gudstjenester fungerer som et forsøk på motstand mot synden som gjennomsyrrer universet *Blood*

Meridian utspiller seg innenfor, men når *the judge* gjør sin inntreden blir Greens forsøk på å opprettholde det religiøse brutt på en svært nedrig og karnevalesk måte.

The judge kommer nemlig med en rekke særdeles grove beskyldninger, og vi kan blant annet lese:

Ladies and gentlemen I feel it my duty to inform you that the man holding this revival is an imposter. He holds no papers of divinity from any institution recognized or improvised. [...] In truth, the gentleman standing here before you posing as a minister of the Lord is not only totally illiterate but is also wanted by the law in the states of Tennessee, Kentucky, Mississippi, and Arkansas. (McCarthy, 1990: 6-7)

Deretter beskylder han Green for å ha forgrepet seg både på en 11 år gammel jente og en geit. *The judges* motstander forsøker deretter å forsvare seg: "This is him, cried the reverend, sobbing. This is him. The devil. Here he stands." (McCarthy, 1990: 7)

Imidlertid virker allerede forsamlingen å ha gjort opp sin dom over ham på bakgrunn av *the judges* tale, og Reverend Greens påstander om at djevelen står foran dem virker ikke å påvirke noen. I stedet bestemmer en tilstedeværende seg for å skyte Green, og påfølgende bryter det ut panikk:

Already gunfire was general within the tent and a dozen exits had been hacked through the canvas walls and people were pouring out [...] [T]he tent began to sway and buckle and like a huge and wounded medusa it slowly settled to the ground trailing tattered canvas walls and ratty guyropes over the ground. (McCarthy, 1990: 7)

Reverend Green jages deretter av gårde av forsamlingen. Scenen har en tydelig symbolsk betydning: For det første ser vi allerede at religionen står svakt i begynnelsen av scenen – gudstjenesten utspiller seg ikke innenfor noen kirke, men i et telt, som symboliserer en desakralisering av det hellige rommet. For det andre forsvinner de små restene av hellighet som scenen tross alt representerer gjennom *the judges* tale og de påfølgende handlingene. Det skytes inne i teltet, før teltet kuttet opp av de rømmende menneskene, hvorpå hele dette provisoriske gudshuset kollapser og

mannen som representerer religionen jages bort. Når *the judge* påfølgende i en bar i nærheten innrømmer at han aldri har møtt mannen før, og at alle påstandene var oppspinn, er også reaksjonen til forsamlingen talende: "There was a strange silence in the room. [...] Finally someone began to laugh. Then another. Soon they were all laughing together. Someone bought the judge a drink." (McCarthy, 1990: 8) Selv konfrontert med denne sannheten støtter altså forsamlingen seg til *the judge* og hans desakraliserende handlinger.

Barclay Owens er blant de mange i sekundærlitteraturen som har omtalt denne scenen, og i boka "Cormac McCarthy's Western Novels" fokuserer han også på hvordan den leder videre til en rekke liknende scener utover i romanen: "Throughout the novel, violence overwhelms the tabernacles of Christianity, lending the primal theme an iconoclastic aura." (Owens, 2000: 4). Dette ikonklastiske er sentralt gjennom hele romanen – hellige bilder ødelegges kontinuerlig, og Eliades hellige verdensoppfatning gjøres dermed nærmest umulig.

Denne desakraliseringen fremstår også tidvis som et angrep fra et stadig mer moderne samfunn på de tradisjonelle, religiøse verdiene – noe vi blant annet ser når amerikanske tropper med det som på denne tiden var moderne våpen uten ordentlig motiv har ødelagt de religiøse symbolene i en av de mange kirkene *the kid* ankommer i romanen:

The facade of the building bore an array of saints in their niches and they had been shot up by American troops trying their rifles, the figures shorn of ears and noses and darkly mottled with leadmarks oxidized upon the stone. The huge carved and paneled doors hung awap on their hinges and a carved stone Virgin held in her arms a headless child. (McCarthy, 1990: 26-27)

Disse troppene, antakeligvis ute på oppdrag fra myndighetene, har altså ødelagt en rekke religiøse symboler – deriblant skutt av hodet til Jesusbarnet, kun i den hensikt å prøve ut våpnene sine.

Tidligere har vi sett hvordan Mircea Eliade mener at den menneskelig erfaringen automatisk deler inn verden i kvalitativt forskjellige deler; i hellig og profant rom. At disse på denne måten ikke lenger virker å være gjeldende i store deler av *Blood Meridian* ser vi spesielt i den tidligere omtalte passasjen der rundt 40 mennesker har blitt drept i en kirke, og dessuten senere når *the Glanton gang* ankommer nok en kirke som virker å være forlatt og ute av bruk:

Many of the people had been running toward the church where they knelt clutching the altar and from this refuge they were dragged howling one by one and one by one they were slain and scalped in the chancel floor. (McCarthy, 1990: 181)

Hvordan skal man komme i kontakt med noe transcendent i en verden der et opphold i kirken fort ender med at man blir skalpert? Det virker ikke å være noe umiddelbart svar på dette i *Blood Meridian*. *The Glanton gang* inkluderer imidlertid en religiøs personlighet ved navn Tobin; men han er talende nok ikke lenger religiøst aktiv, og omtales således som *the expriest*. Denne karakteren gjør likevel i løpet av handlingen et av få aktive forsøk på å søke en kontakt med det guddommelige. Dette skjer i en scene der *the expriest* og *the kid* mot slutten av romanen jages av *the judge*, og førstnevnte forsøker å reddes ved å tilsynelatende henvende seg til høyere makter:

When [the kid] raised his head to look out he saw the expriest stumbling among the bones and holding aloft a cross he'd fashioned out of the shins of a ram and he'd lashed them together with strips of hide and he was holding the thing before him like some mad dowser in the bleak desert and calling out in a tongue both alien and extinct. (McCarthy, 1990: 289-290)

The expriest handling virker imidlertid ikke å være særlig vellykket; kort tid etterpå blir han nemlig skutt av *the judge*: "When he fired Tobin turned around facing the way he'd come and sat down still holding the cross." (McCarthy, 1990: 290) Og selv om *the expriest* overlever angrepet, virker scenen å understreke den primære erfaringen i forbindelse med det religiøse; det er ikke lenger mulig å komme i kontakt

med noe transcendent gjennom tradisjonelle, religiøse symboler – disse er gjennomgående desakraliserte. Henvend deg gjerne til dem, men ikke forvent noe svar.

***The judge* og teoriene om døden**

Der de tradisjonelle religiøse symbolene ikke lenger fremstår hellige, virker *the judge* å tre inn for å bygge opp et nytt system. Dette har allerede vært tydelig gjennom scenen der Reverend Green ble drevet bort, og blir også tydelig når *the expriest* forteller historien om første gang *the Glanton gang* støtte på *the judge*:

Then about the meridian of that day we came upon the judge on his rock there in that wilderness by his single self. Aye and there was no rock, just the one. Irving said he'd brung it with him. I said that it was a merestone for to mark him out of nothing at all. (McCarthy, 1990: 125)

The judge og steinen er dermed den eneste markøren i et flatt og markørløst landskap – i den grad det finnes kvalitativt forskjellig rom her, synes det å være *the judge* selv som sørger for dette. Og *the judge* virker også på flere måter å være en særdeles unik karakter – blant annet skriver Barclay Owens følgende om denne mystiske og mangefaseterte personen:

He is the mad, murdering god Lucifer, Yahweh, Shiva, a gentleman and fraud, an eternal form of mankind, well versed in all philosophy, multilingual yet still naked, bestial, crouching, sweating by the campfire. He is Last and First Man. There is no David to stand up to his Goliath. (Owens, 2000: 62)

Vi har altså å gjøre med en karakter som er høyst flertydig og betydningstung, noe som også gjenspeiler seg i hans teorier om døden. For *the judge* er døden forbundet med minnet, og dermed med vitnets plass. Slik han virker å se det, eksisterer ikke døden kun som motsetningen til liv. For ham er døden også forbundet med hvorvidt ens eksistens fremdeles huskes og omtales – og således kan en død person for *the*

judge være mer levende enn en person som faktisk lever. Dette kommer blant annet til uttrykk en kveld de slår leir i ruinene av en gammel bosetning, gjennom en samtale mellom *Glanton gang*-medlemmen Webster og *the judge* om indianerne som har bodd der: "What kind of indians has these here been, Judge? / The judge looked up. / Dead ones I'd say, what about you, Judge? / Not so dead, said the judge." (McCarthy, 1990: 142) *The judges* argument virker å være at det fremdeles finnes fysiske beviser igjen etter denne kulturen, i tillegg til at den med dette også snakkes om. Minnet om den lever, og indianerne er dermed ifølge *the judges* filosofi også "not so dead".

Hvordan vitnet og vitnemålet for *the judge* også bidrar til å definere hva sannhet er, ser vi senere i romanen når *the Glanton gang* havner i bråk i en bar. Eierne nekter å servere den tidligere nevnte *Black Jackson*, som svarer med å skyte ham. Kort tid etterpå ankommer en løytnant som ber den skyldige om å melde seg, men Glanton nekter for at noen av de har noe med saken å gjøre:

The judge emerged from the darkness. Evening, Lieutenant, he said. Are these men the witnesses? / Courts looked at the corporal. No, he said. They aint witnesses. Hell, Captain. You all were seen to enter the premises and seen to leave after the shot was fired. Are you going to deny that you and your men took your dinner there? Deny ever goddamned word of it, said Glanton. (McCarthy, 1990: 237)

Deretter tar *the judge* kontroll over scenen:

[...] I have been involved with [Glanton] all day and I can assure you that neither he nor any of his men have ever set foot in the premises to which you allude. (McCarthy, 1990: 237)

Etter dette må løytnanten til slutt gi opp. Glanton og *the judge* har altså vitner – om enn falske som sådan – og dermed er de også i stand til å definere sannheten. Men det er åpenbart at en slik filosofi, der det ikke finnes noen sannhet *i seg selv*, i høyeste grad avskriver tilstedeværelsen av noe transcendent. Det eneste som teller er verden slik vi opplever den, og utover dette finnes det ikke noen sannhet, noe også Edwin T.

Arnold poengterer: "The heart of the judge's arguments [...] is that life is infinitely fascinating but ultimately has no meaning other than that that man imposes on it." (Arnold, 1999: 63)

I lys av dette er det interessant å se nærmere på *the kid* og Lester Ballard sine forsøk på å gjøre vitnemål. Mot slutten av romanen vandrer *the kid* alene rundt i ørkenen, når han på et tidspunkt kommer over en gruppe med døde pilgrimner. *The kid* er imidlertid i den tro at han har funnet en levende kvinne blant alle disse døde menneskene:

The kid rose and looked about at this desolate scene and then he saw alone and upright in a small niche in the rocks an old woman kneeling in a faded rebozo with her eyes cast down. [...] He spoke to her in a low voice. He told her that he was an American and that he was a long way from the country of his birth and that he had no family and that he had traveled much and seen many things and had been at war and endured hardships. He told her that he would convey her to a safe place, some party of her countrypeople who would welcome her and that she should join them for he could not leave her in this place or she would surely die. (McCarthy, 1990: 315)

Vitnemålet til *the kid* viser seg imidlertid å falle for døve ører:

He reached into the little cove and touched her arm. She moved slightly, her whole body, light and rigid. She weighed nothing. She was just a dried shell and she had been dead in that place for years. (McCarthy, 1990: 315)

The kids historie blir altså kun fortalt til en død kvinne, og han feiler dermed i å bringe historien sin videre. Dette minner forøvrig om Lester Ballards vitnemål under den første nekrofile handlingen hans i *Child of God*. Som vi husker heter det der: "He poured into that waxen ear everything he'd ever thought of saying to a woman." (McCarthy, 1993: 88) Både *the kid* og Lester Ballard gjør sine vitnemål til døde kvinner, og feiler dermed i å huskes. Deres død er dermed slik vi må se det ifølge *the judges* teori også en endelig død.

Dermed virker døden å for den særdeles intellektuelle *the judge* å være forbundet med språk. Dersom vi på denne måten ser hans forsøk på å transcendere døden som avhengig av å ta kontroll over språket, virker det å være svært vellykket, både i selve handlingen, og i romanen som et litterært verk. *The kid* fremstår aldri som noen trussel her – han har i forsvinnende liten grad noen egen stemme. Men også Glanton må etter hvert gi tapt mot *the judge* i denne kampen om kontrollen over språket. David Holloway skriver om dette i ”’A false book is no book at all’: the ideology of representation in *Blood Meridian* and *The Border Trilogy*”:

The extent to which Glanton is usurped – or effectively silenced – as leader of the gang by Holden’s voice, and the extent to which Holden’s control of language eventually assumes control of the narrative itself, is illustrated in the precis for chapter XIX, where the impending slaughter of Glanton does not merit a mention (260). To all intents and purposes he has ceased to exist, at least as the voice of authority within the gang, a long time before his actual death. (Holloway, 2000: 192-193)

Dermed virker kampen mot døden for *the judge* å skille seg drastisk fra den tilsvarende kampen for Ballard og Suttree – for ham er det en språklig og intellektuell kamp, som han forsøker å vinne ved ikke bare ved å ta full språklig kontroll både over *the Glanton gang* og universet romanen utspiller seg i, men også over romanens narrasjon.

Død som liv og liv som død – destabiliseringen av døden

Den omtalte åpningsscenen i romanen fremstiller dødsfallet til moren til *the kid* under fødselen som sønnens skyld. På denne måten destabiliseres betydningen av fødselen som symbol – det går fra å stå for renhet og liv, til å i like stor grad symbolisere synd og død – liknende den samme symbolske destabiliseringen som det seksuelle ble utsatt for i *Child of God*. At fødselen og døden settes i forbindelse med

hverandre er forøvrig et gjennomgående tema i forfatterskapet – slik for eksempel også grottene i *Child of God* viser.

I *Blood Meridian* blandes dessuten død og liv sammen også ved at de levende svært ofte tar plassen til de døde. Blant annet blir *the kid* gitt en død manns hest når han tidlig i romanen blir med Captain Whites hodejegere (McCarthy, 1990: 42); *the kid*, Toadvine og *the veteran* får plass i *the Glanton gang* for å erstatte tre personer som har blitt drept i ørkenen (McCarthy, 1990: 86); mens gruppen *the kid* under en kort periode følger før han blir med i *the Glanton gang*, ledet av Captain White, på et tidspunkt angripes av indianere som har ikledd seg klærne til sine døde ofre (McCarthy, 1990: 52). Også *the judge* ikler seg dessuten sine ofres klær. (McCarthy, 1990: 287) Senere er også *the Glanton gang* grotesk nok ”ornamented with human parts like cannibals” (McCarthy, 1990: 189). Dette minner forøvrig om hvordan Lester Ballard i *Child of God* ikler seg klærne og skalpene til sine døde, kvinnelige ofre (McCarthy, 1993: 172-173). Verdt å merke seg er det også at *the kids* kollega Toadvine går med et halskjede bestående av ørene til sine ofre. Halskjedet ender forøvrig opp hos *the kid*, som kjøper det etter at Toadvine har blitt henrettet. Det flertydige forholdet mellom død og liv blir her ytterligere komplisert: *the kid* ikler seg et smykke tilhørende en død mann, som igjen består av kroppsdelene av døde personer. Barclay Owens skriver om dette groteske smykket:

Another unforgettable image is the scapular of heathen ears, which Toadvine, an earless man, ironically wears as primitive war trophy. The grisly string of ears passes like an amulet of bad luck from Toadvine to Brown to a soldier, and finally to the kid after Brown is hung. And we still find the kid (who is relabeled 'the man') wearing them twenty-nine years later on the trail to Fort Griffin. [...] The ears are a literal string of 'witnesses' attesting to frontier killing – a badge of merit earned by participation in primal violence. (Owens, 2000: 24)

I likhet med Lester Ballard blir dessuten også *the kid* og hans kollegaer beskrevet som døde når de sover: ”They slept among the rocks face up like dead

men.” (McCarthy, 1990: 60) En variasjon av dette finner vi også gjennom at *the kid* flere ganger fremstilles som om han nærmest står opp fra de døde. Først, etter at Captain Whites gruppe har blitt angrepet og nedsablet av indianere:

With darkness one soul rose wondrously from among the new slain dead and stole away in the moonlight. [...] [H]e went forth stained and stinking like some reeking issue of the incarnate dam of war herself. (McCarthy, 1990: 55)

Og senere, på et tidspunkt der han og Tate, en av de andre medlemmene av *the Glanton gang*, har kommet bort fra resten av gruppen, og blir overrasket av forfølgere mens de sover oppe i fjellene:

They were rolled in their blankets asleep in the snow when the scouts from Elias’s forward company came upon them. [...] They were five men and they came up through the evergreens in the dark and all but stumbled upon the sleepers, two mounds in the snow one of which broke open and up out of which a figure sat suddenly like some terrible hatching. (McCarthy, 1990: 211)

Også *Blood Meridians* karakterer virker således å befinne seg i en posisjon nær døden. Hatching kan forøvrig oversettes med *fødsel* – og dermed er vi over på et av de vanligste motivene ikke bare i *Blood Meridian*, men i hele forfatterskapet – nemlig gjenfødselen.

Den potensielle gjenfødselen

Selv om *the kid* virker å være en særdeles statisk karakter som i liten grad maktet å ta kontroll over sin egen tilværelse, synes det nemlig å finnes en mulighet for gjenfødsel og frelse også i hans tilfelle. Vi har allerede sett tidlig i oppgaven hvordan han under en periode borte fra *the Glanton gang* beveger seg alene opp i fjellet, og tilsynelatende kommer i kontakt med en transcendent makt. Også dagen etter denne scenen, når *the kid* har kommet ned i lavlandet igjen, inntreffer en liknende scene, med klare bibelske assosiasjoner:

In the distance before him a fire burned on the prairie, a solitary flame frayed by the wind that freshened and faded and shed scattered sparks down the storm like hot scurf blown from some unreckonable forge howling in the waste. [...] It was a lone tree burning in the desert. A heraldic tree that the passing storm had left afire. The solitary pilgrim drawn up before it had traveled far to be here and he knelt in the hot sand and held his numbed hands out while all about in that circle attended companies of lesser auxiliaries routed forth into the inordinate day, small owls that crouched silently and stood from foot to foot and tarantulas and solpugas and vinegarroons and the vicious mygale spiders and beaded lizards with mouths black as a chowdog's, deadly to man, and the little desert basilisks that jet blood from their eyes and the small sandvipers like seemly gods, silent and the same, in Jeda, in Babylon. A constellation of ignited eyes that edged the ring of light all bound in a precarious truce before this torch whose brightness had set back the stars in their sockets. (McCarthy, 1990: 214-215)

Slik narrasjonen framstiller det, er også denne scenen et klart eksempel på en hierofani. Vokabularet er sterkt mystisk og religiøst – treet er ”a heraldic tree”, *the kid* omtales som ”the solitary pilgrim”, dagen som ”the inordinate day”; mens dyrene er ”like seemly gods [...] in Jeda, in Babylon”, før treet til slutt omtales som ”this torch whose brightness had set back the stars in their sockets”. I tillegg minner scenen sterkt om da Gud åpenbarte seg for Moses gjennom en brennende tornebusk. Dermed synes *the kid* og gjennom disse to scenene, om enn uten å være klar over det selv, ha blitt satt i forbindelse med noe transcendent, og blant annet antyder Jay Ellis at denne hendelsen setter i gang en forandring hos *the kid*, når han hevder at scenen ”deepens the suggestion that some slow transformation in the kid is at work” (Ellis, 2006: 160).

Imidlertid finnes det også en rekke eksempler i romanen der slike former for gjenfødelse fremstår som umulig. Blant annet treffer vi på et tidspunkt en mann og hans tilbakestående bror, den nevnte *the idiot*, som en periode reiser sammen med *the Glanton gang*. *The idiot* behandles nærmest som et dyr, innelåst i et bur der han naken vandrer rundt i sin egen avføring. Når *the Glanton gang* for en kort periode slår seg ned ved en elv, bestemmer imidlertid en gruppe kvinner seg for å hjelpe *the idiot* – begynnende med å ta ham med ut i elva og vaske ham:

She reached in and took him by the hand. He peered past her at the water, then he reached for her. / A sigh went up from the women, several of whom had hiked their skirts and tucked them at the waist and now stood in the river to receive him. / She handed him down, him clinging to her neck. When his feet touched the ground he turned to the water. She was smeared with feces but she seemed not to notice. [...] The [...] woman waded out with her dress ballooning about her and took him deeper and swirled him about grown man that he was in her great stout arms. She held him up, she crooned to him. (McCarthy, 1990: 257-258)

Etter denne åpenbart dåpsrelaterte handlingen brenner kvinnene buret hans, og gir ham klær, i et tydelig siviliseringsprosjekt. Imidlertid mislykkes altså prosjektet, når *the idiot* – oppildnet av det interessante møtet med vannet tidligere på dagen – forsøker å gjenskape situasjonen:

When the idiot crossed that blue and smoky amphitheatre he was naked once again, shambling past the fires like a balden groundcloth. [...] He entered the water. Before the river reached must past his waist he'd lost his footing and sunk from sight. [...] [The judge] stepped into the river and seized up the drowning idiot, snatching it aloft by the heels like a great midwife and slapping it on the back to let the water out. A birth scene or a baptism or some ritual not yet inaugurated into any canon. He twisted the water from its hair and he gathered the naked and sobbing fool into his arms and he carried it up into the camp and restored it among its fellows. (McCarthy, 1990: 258-259)

Nok en gang lader narrasjonen handlingen med mening på en mystifiserende måte. Scenen omtales som "a birth scene or a baptism," men kan samtidig også være noe helt nytt – "some ritual not yet inaugurated into any canon". At dette ofte skjer i forbindelse med *the idiot* er heller ikke tilfeldig – den tilbakestående virker ofte å hos McCarthy stå for en alternativ type innsikt, noe som også kan bidra til å forklare hvorfor den umenneskelig kunnskapsrike og kunnskapstørste *the judge* legger sin elsk på ham. Dette er forøvrig et punkt der McCarthy virker å være kraftig inspirert av Faulkner.

Etter å ha reddet livet hans, gjør *the judge* videre *the idiot* til noe bortimot et kjeledyr for seg selv. Resultatene av dåpsforsøkene er altså nedslående: kvinnenes

frihetsdåp ender med å nesten ta livet av *the idiot* – mens det først er når *the judges* dåpsliknende rituale bringer ham tilbake til den dyriske tilstanden at han reddes.

Eksemplet ovenfor kan altså tolkes som en form for mislykket symbolsk fødsel, og gjenfødsel opptrer også i videre forstand som tema i romanen – da naturlig nok ofte i forbindelse med død. Vi finner blant annet flere scener der karakterene fremstilles som om de står opp fra de døde. Den første gruppa *the kid* reiser med blir på et tidspunkt angrepet; og samtlige medlemmer blir tilsynelatende drept eller bortført. Imidlertid:

With darkness one soul rose wondrously away from among the new slain dead and stole away in the moonlight. The ground where he'd lain was soaked with blood and with urine from the voided bladders of the animals and he went forth stained and stinking like some reeking issue of the incarnate dam of war himself. (McCarthy, 1990: 55)

Én sjel, nærmere bestemt *the kid*, har altså unnsloppet døden; og reiser seg dermed (bokstavelig talt) opp fra de døde, som til en gjenfødsel. Noe senere viser det seg at Captain White har blitt tatt til fange og halshugget i nærmeste by, og *the kid* slår da fast: "Somebody ought to of pickled [Glanton's head] a long time ago. By rights they ought to have pickled mine. For ever takin up with such a fool." (McCarthy, 1990: 70) Bokas protagonist hevder her å ha lært av sine feil – men likevel tar det ikke lang tid før han blir med i den enda mer brutale og konfliktsøkende *the Glanton gang*. Moralen i dette eksempelet virker klar – gjenfødselen har ikke ført med seg noen renselse; *the kid* har ikke lært av sine feil.

Det finnes også flere eksempler på hvordan *the kid* synes å gjennomgå symbolske gjenfødsler, men uten at de virker å være entydige – de fremstår i bestå fall som delvis vellykkede. Vi ser blant annet på et tidspunkt at han går ut i vannet som en "wholly wretched baptismal candidate" (McCarthy, 1990: 27), og senere omtales som "a new man altogether" (McCarthy, 1990: 37). Disse scenene inntreffer imidlertid

tidlig i boka, og det er således tydelig at *the kid* ikke kan sies å virkelig være gjenfødt i en renere tilstand her.

I likhet med Ballard og Suttree, er det imidlertid først mot slutten av romanen at *the kid* virkelig fremstår som endret. Mange år etter *the Glanton gangs* herjinger i ørkenen i Mexico og sørvest-USA, går nemlig *the kid* rundt med en bibel, selv om han ikke kan lese selv:

He had a bible that he'd found at the mining camps and he carried this book with him no word of which could he read. In his dark and frugal clothes some took him for a sort of preacher but he was no witness to them, neither to things at hand nor things to come, he least of any man. (McCarthy, 1990: 312)

Til tross for alt han har vært gjennom, er det altså tydelig at *the kid* jakter en form for innsikt. Dessuten virker andre menneskers behandling av ham å tyde på at han besitter en innsikt de ikke selv har. Det heter nemlig at han på denne tiden "was treated with a certain deference as one who had got onto terms with life beyond what his years could account for" (McCarthy, 1990: 312).

Dermed står vi i motsetning til i de to foregående romanene med *to* karakterer som på svært forskjellige måter representerer et alternativ for å oppnå en harmoni mot døden. Når *the kid* og *the judge* i bokas avslutningsscene møtes igjen i byen Fort Griffin etter mange år fra hverandre, er det således mye som står på spill.

Og avslutningen er i hvert fall ikke ved første øyeblikk særlig positiv for *the kid*. Etter å ha blitt konfrontert av *the judge* går han nemlig ut på en utedo, der han blir overrasket av *the judge*:

He went down the walkboard toward the jakes. He stood outside listening to the voices fading away and he looked again at the silent tracks of the stars where they died over the darkened hills. Then he opened the rough board door of the jakes and stepped in. / The judge was seated upon the closet. He was naked and he rose up smiling and gathered him in his arms against his immense and terrible flesh and shot the wooden barlatch home behind him. (McCarthy, 1990: 333)

The judge dreper tilsynelatende *the kid*, og dermed har han også vunnet kampen om narrasjonens språk – han er den eneste gjenlevende av *the Glanton gang*, og således også det eneste naturlige fokuspunkt for narrasjonen. Dette ser vi i bokas avsluttende scene, der han igjen befinner seg inne i en bar, og feirer sin egen udødelighet gjennom å hevde at han aldri sover, at han aldri vil dø:

There was a lull in the dancing and a second fiddler took the stage and the two plucked their strings and turned the little hardwood pegs until they were satisfied. [...] An enormous whore stood clapping her hands at the bandstand and calling drunkenly for music. [...] Towering over them all is the judge and he is naked dancing, his small feet lively and quick and now in doubletime and bowing to the ladies, huge and pale and hairless, like an enormous infant. He never sleeps, he says. He says he'll never die. He bows to the fiddlers and sashays backwards and throws back his head and laughs deep in his throat and he is a great favorite, the judge. (McCarthy, 1990: 334-335)

Gjennom denne evige dansen insisterer altså *the judge*, kort tid etter at han har tatt livet av *the kid*, på å skulle leve evig.

Imidlertid er ikke nødvendigvis *the kids* død av en utelukkende tragisk natur. I romanens åpningsscene heter det nemlig om natten *the kid* ble født, i en passasje der narrasjonen virker å ligge hos protagonistens far: "Night of your birth. Thirty-three. The Leonids they were called. God how the stars did fall. I looked for blackness, holes in the heavens. The Dipper stove." (McCarthy, 1990: 3) *The kids* fødsel virker altså å være satt i forbindelse med en åpning mellom jorden og himmelen, og fremstår dermed som en hierofani, gjennom slik vi tidligere har sett at Eliade har forklart hierofanien. Dette forsterkes ytterligere av at *the kid* like før han går inn på utedoen og omfavnes av *the judge* i avslutningsscenen står og ser på "the silent tracks of the stars where they died over the darkened hills" (McCarthy, 1990: 333). Således virker livet hans å være forbundet både med det transcendent, samtidig som det er satt i forbindelse med naturen – og dermed representerer døden hans den foreningen med naturen som Lester Ballard og Cornelius Suttree tidligere ikke har lyktes i å

gjennomføre. I tillegg fremstår *the judges* omfavnelse av *the kid* som en slags omvendt fødsel, og således virker bokas protagonist i enda større grad å ha tredd tilbake til den naturordenen han også har oppstått fra. John Vanderheide skriver om disse to scenene som rammer inn handlingen:

The narrative begins with a disclosure that the kid's mother died in the process of delivering him into the world; it ends with the man himself being eliminated while metaphorically giving birth to his own enormous infant, his father. (Vanderheide, 2000: 182)

I enda større grad enn i *Child of God* og *Suttree* virker dermed bokas avslutning å være ambivalent i forhold til om karakterene lykkes i å finne en harmoni med døden. *The judge* lykkes gjennom å utradere hele resten av *the Glanton gang* å til slutt å vinne kontrollen over språket og narrasjonen i romanen; og slik Vanderheide påpeker, dessuten å metaforisk bli gjenfødt av *the kid* – og dermed i hvert fall ifølge seg selv oppnå evig liv. Samtidig synes også *the kids* langt mindre oppsiktsvekkende liv og påfølgende død å representere en kontakt med det transcendentale – og han ender i likhet med Ballard med å igjen tre inn i en naturorden i døden. Han vil kanskje ikke leve evig, men han har i hvert fall unnslipt den totalt profane død som karakterene i McCarthys forfatterskap gjennomgående flykter fra.

Avslutning

Cormac McCarthys forfatterskap har gjennom ti romaner, to skuespill og et filmmanus kontinuerlig befattet seg med temaet død – kanskje aller tydeligst i de tre romanene *Child of God*, *Suttree* og *Blood Meridian*. Dette kommer til uttrykk gjennom bøkens tidvis svært betydningsladede narrasjon, som gjennom en utstrakt bruk av similer og et religiøst ladet vokabular setter handlingen i kontakt med et transcendent nivå, gjennom en rekke hierofanier som synes å føre til en destabilisering av forholdet mellom liv og død.

Bokas protagonister virker dessuten å gjennomgående plages av dødens nærvær, og deres prosjekter gjennom romanene virker å være å komme til en innsikt i, og en harmoni med sin egen dødelighet. Gjennom de omtalte hierofaniene gjennomgår de også alle en form for metaforisk død, før de går gjennom en tilsvarende metaforisk gjenfødelse og oppstandelse fra de døde. Til tross for at forfatterskapet i resepsjonen generelt sett regnes for å være svært dystert, kan altså ikke protagonistenes skjebne sies å utelukkende være tragiske, til tross for at både Lester Ballard og *the kid* dør før romanene er omme.

Lester Ballards problemer tar til allerede før romandiskursen, i det han har begynt å miste en rekke av de sikre basene han baserer livet sitt på. Når han drives vekk fra sivilisasjonen i Sevier County søker han dermed til en form for naturtilværelse, der han forsøker å etablere en ny form for orden. Gjennom farens selvmord da han fremdeles var en liten gutt, har døden for ham blitt svært tilstedeværende, og når en rekke sammenvevde scener senere setter den kvinnelige seksualiteten i forbindelse med døden, er løsningen til Ballard å gjenskape et nytt

samfunn befolket med døde kvinner, for å på den måten innta de dødes tidløse tilværelse, slik at han selv kan unnsnippe døden.

Ballards behov for å være en del av samfunnet, ser vi også gjennom hvordan han imiterer handlingene til personer innenfor sivilisasjonen. Blant annet ser vi at drapene han senere utfører på kvinnene han danner et nytt samfunn med, er utført etter imitasjon av *the idiot child's* groteske angrep på fuglen Ballard gir ham i gave; for å på den måten få kvinnene dit de ikke kan "run off". Imitasjon av handlinger blir også for Ballard en måte å gjenskape tidligere hendelser han har problemer med å forholde seg til, for å på den måten iscenesette de slik han selv ønsker dem.

Det påfølgende oppholdet i grottene utenfor byen blir for Ballard en måte å unngå døden, inntil han innser at livet med de døde kvinnene ikke kan erstatte det sosiale livet innenfor sivilisasjonen, og heller ikke kan redde ham fra tiden og døden. Dermed fremstår grottene til slutt som en grav for Ballard, og han må derfor gjenfødtes fra disse for å vende tilbake til sivilisasjonen. Når han påfølgende dør innenfor sivilisasjonen og lider en svært nedverdiggende behandling, er det altså fremdeles snakk om en delvis lykkelig slutt – Ballard har akseptert sin egen dødelighet, og dør etter eget ønske innenfor samfunnet.

Suttree er langt mer intellektuelt kapabel enn sine protagonistkollegaer, og er således også langt mer eksplisitt religiøst søkende. Dette ser vi blant annet gjennom samtaler med diverse religiøse personer som tråler gatene i Knoxville. Svaret han får fra disse, er imidlertid ikke oppmuntrende, og han fortsetter dermed å søke en ny måte å overvinne døden og tiden på, som plager ham på samme måte som Ballard.

Suttrees identitetsproblemer virker dessuten å være langt mer eksplisitte og utbroderte enn tilfellet var med Ballard. Han opplever en identitetsplittelse som viser

seg gjennom hvordan han kontinuerlig projiserer deler av sin identitet over på sin døde tvillingbror, som gjennom romanen omtales som en *othersuttree* eller *antisuttree*. Dermed befinner Suttree seg i en tilstand som grenser mellom liv og død. Denne identitetssplittelsen og –tapet ser vi også gjennom at både Ballard og Suttree nekter for sin egen identitet – og senere i *Blood Meridian* ved at *the kid* ikke engang blir tilskrevet noe egennavn.

Også i *Suttree* finner vi dessuten en utbredt dødssymbolikk. Vannet fremstår liknende grottene til Ballard som på den ene måte livgivende, på den andre måten som død. Også her blir det i stadig økende grad døden som er det tydelige, og Suttree må dermed liknende Ballards forhold til grottene gi opp å finne en forening av liv og død gjennom vannet. I likhet med Ballard forsøker Suttree å løse dette ved å reise ut i naturen.

Suttree opplever dessuten de samme problemene med tiden som Ballard. I motsetning til *Child of Gods* hovedperson virker han imidlertid ikke å finne noen tidløshet i døden. At de begge befinner seg i en tilstand nær døden, ser vi også i hvordan de særdeles ofte fremstilles som døde.

På samme måte som Ballard lykkes ikke Suttree i å skape varige, sikre baser i den eksisterende sivilisasjonen. Både dette og problemene med å akseptere sin egen dødelighet løses imidlertid når han under en lang og alvorlig sykdomsperiode gjennomgår en metaforisk død der han lykkes med å kvitte seg med sin identitetssplittelse, ved å harmonere sitt stadig mer splittede selv. I motsetning til Ballard må dessuten ikke Suttree bøte med livet for å komme til denne innsikten – og han er således den eneste av de tre protagonistene som etter å ha akseptert sin egen dødelighet kan fortsette å eksistere i de levendes verden med denne innsikten. Avslutningen av *Suttree* er således den mest optimistiske av de tre romanene.

Blood Meridian skiller seg fra de to foregående romanene ved at døden i enda større grad er det som dominerer karakterenes eksistens. Både gjennom en endeløs rekke av drap, og en utbredt desakralisering av bortimot alle tegn til religion i romanen, virker dette dermed umiddelbart å være den mest pessimistiske romanen i forfatterskapet, der den stadig balanserer på grensen til det nihilistiske.

I tillegg har vi her ikke bare en karakter, men to, som forsøker å overvinne sin egen dødelighet. I aller størst grad blir dette eksplisitt gjennom den djevelske *the judge*, som forsøker å overvinne døden ved å fokusere på vitnet, vitnemålet og minnet. For *the judge* er altså døden primært et intellektuelt og språklig fenomen, og når han i bokas avslutningsscene tilsynelatende dreper *the kid* har han lyktes i å bli det eneste gjenlevende medlemmet av *the Glanton gang*. Både *the kid* og Glanton har imidlertid allerede lenge før sine dødsfall mistet en selvstendig stemme i gruppen, men i og med romanens avslutning har ikke *the judge* bare lyktes i å bli den dominerende stemmen blant sine medmennesker, men har også tatt kontroll over narrasjonen som helhet. I bokas siste paragraf kan vi således se at narrasjonen fokuserer helt og holdent på *the judge*, der han leende og dansende feirer sin kontroll over språket, og det han mener er sin medfølgende udødelighet.

Skal vi støtte oss til *the judges* teorier om døden, virker den særdeles lite taleføre *the kid* dermed å ha levd et bortimot bortkastet liv. Imidlertid er også denne protagonistens død svært ambivalent – gjennom hvordan både hans fødsel og død foregår under et kraftig stjerneregn synes det å ha blitt dannet en åpning mellom *the kids* liv og det hinsidige, og således lider heller ikke han en total død; i beste fall har han oppnådd et liv etter døden – i verste fall har han igjen blitt tatt opp i den naturordenen han stammer fra.

Alle romanens protagonister virker dermed å ha kommet til en form for aksept for sin egen dødelighet, nettopp ved å hele tiden forholde seg til og utfordre denne.

John M. Grammer skriver i forbindelse med dette:

[I]t seems that the only sort of permanence ultimately available to us is one based upon an intense awareness of impermanence; life is possible only in a continual and more or less cordial dialogue with death. (Grammer, 1999: 33)

Gjennom å hele tiden forholde seg til sin egen dødelighet, har altså de tre protagonistene til slutt akseptert sin egen tilværelse. Denne innsikten virker aldri å oppsummeres eksplisitt av de på mange måter intellektuelle inkapable Lester Ballard og *the kid*, men til gjengjeld har de også en kollega blant protagonistene til Cormac McCarthy som med klart blikk klarer å formidle sin egen innsikt – Suttree oppsummerer nemlig forfatterskapets essens når han mot slutten av romanen uttaler: ”Death is what the living carry with them.”

Litteraturliste

- ARNOLD, EDWIN T. (1999) "Naming, Knowing and Nothingness: McCarthy's Moral Parables" i Arnold, Edwin T. & Luce, Dianne (ed.), *Perspectives on Cormac McCarthy*, Jackson, University Press of Mississippi.
- ARNOLD, EDWIN T. & LUCE, DIANNE (ED.). (1999a) *Perspectives on Cormac McCarthy*, Jackson, University Press of Mississippi.
- . (1999b) "Introduction" i Arnold, Edwin T. & Luce, Dianne (ed.), *Perspectives on Cormac McCarthy*, Jackson, University Press of Mississippi.
- BECK, JOHN. (2000) "'A certain but fugitive testimony': witnessing the light of time in Cormac McCarthy's Southeastern fiction" i Wallach, Rick (ed.), *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- BLOOM, HAROLD. (2001) *How to Read and Why*, London, Forth Estate.
- . (2003) "Dumbing down American readers", http://www.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2003/09/24/dumbing_down_american_readers/. Hentet 11:58, 22.02.2009.
- BRICKNER, RICHARD. (1974) "A Hero Cast Out, Even by Tragedy", <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/mccarthy-child.html>. Hentet 13:07, 24.01.2009.
- ELIADE, MIRCEA. (2003) *Det hellige og det profane og andre skrifter*, Oslo, De norske bokklubbene.
- ELLIS, JAY. (2006) *No Place for Home. Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*, New York & London, Routledge.
- GRAMMER, JOHN M. (1999) "A Thing Against Which Time Will Not Prevail: Pastoral and History in Cormac McCarthy's South" i Arnold, Edwin T. & Luce, Dianne (ed.), *Perspectives on Cormac McCarthy*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GUINN, MATTHEW. (2000) "Ruder forms survive: Cormac McCarthy's atavistic vision" i Wallach, Rick (ed), *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- JARRETT, ROBERT. (1997) *Cormac McCarthy*, New York, Twayne Publishers.
- HOLLOWAY, DAVID. (2000) "'A false book is no book at all': the ideology of representation in *Blood Meridian* and the Border Trilogy" i Wallach, Rick (ed), *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.

- . (2002) *The Late Modernism of Cormac McCarthy*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- LINCOLN, KENNETH. (2009) *American Canticles. Cormac McCarthy*, New York, Palgrave McMillan.
- MCCARTHY, CORMAC. (1990) *Blood Meridian*, London, Picador.
- . (1992) *Suttree*, New York, Vintage International.
- . (1993) *Child of God*, New York, Vintage International.
- OWENS, BARCLAY. (2000) *Cormac McCarthy's Western Novels*, Tucson, The University of Arizona Press.
- SHAVIRO, STEVEN. (1999) "'The Very Life of Darkness': A Reading of *Blood Meridian*" i Arnold, Edwin T. & Luce, Dianne (ed.), *Perspectives on Cormac McCarthy*, Jackson, University Press of Mississippi.
- SMARTT BELL, MADDISON. (2000) "A Writer's View of Cormac McCarthy" i Wallach, Rick (ed), *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- SULLIVAN, NELL. (2000) "The evolution of the dead girlfriend motif in *Outer Dark* and *Child of God*" i Wallach, Rick (ed), *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- VANDERHEIDE, JOHN. (2000) "The process of elimination: tracing the prodigal's irrevocable passage through Cormac McCarthy's southern and western Novels" i Wallach, Rick. (ed), *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- WALLACH, RICK. (ed.) (2000) *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- . (2000b) "Editor's introduction: Cormac McCarthy's canon as accidental artifact" i Wallach, Rick. (ed), *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- . (2002) "Foreword" i Holloway, David, *The Late Modernism of Cormac McCarthy*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- WITEK, TERRY. (2000) "'He's hell when he's well': Cormac McCarthy's rhyming dictions" i Wallach, Rick. (ed), *Myth, legend, dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- WOODWARD R. (1992) "Cormac McCarthy's Venomous Fiction", <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/mccarthy-venom.html>. Hentet 10:12, 28.11.2008.

YOUNG JR., THOMAS D. (1999) "The Imprisonment of Sensibility: *Suttree*" i i
Arnold, Edwin T. & Luce, Dianne (ed.), *Perspectives on Cormac McCarthy*,
Jackson, University Press of Mississippi.