



## КАРТОГРАФ СТАЗА ЛУИЗИЈАНЕ

### Увод

У овом разговору са становницом Луизијане Маргарет Д. Бауер, писац Тим Готро расправља о својих двадесет пет година писања прозе. Опирући се сувише једноставним обележјима какви су „кејџунско“<sup>1</sup> и „јужњачко“, Готроово приповедање открива интимно разумевање белачке радничке класе с југа Луизијане и њихове културе. Готроове јунаке, често засноване на његовом пореклу, обликује низ искустава, од рада на парним бродовима и учешћа у светским ратовима до мука услед пада продаје нафте деветсто осамдесетих.



<sup>1</sup> *Sajun* (енгл.) – реч која се односи на становнике америчке државе Луизијане чије порекло води од француских колониста из Акадије у Канади, досељених у то подручје у 18. веку. Наиме, током Седмогодишњег рата (1756–1763) који је обухватио највећи део Европе и европских колонија, на тлу Северне Америке дошло је до такозваног Француског и индијанског рата између колонија Британске Америке и Нове Француске. Након победе британских снага, француско становништво је протерано из освојених подручја и расељено широм света: неки су се вратили у Европу, неки су пребегли на Карибе, а један део те популације завршио је у Луизијани, у околини Њу Орлеанса. Потомци тих досељеника из 18. века данас чине знатан део становништва у Луизијани и негују веома специфичну културу с особеним дијалектом, фолклором, музиком и кухињом која се најчешће описује речима изведеним из одреднице „Кејџун“. (Прим. њев.)

У својој књизи *Народ имена Кејџун (The People Called Cajuns)*, Џејмс Дорман примећује да Кејџуни „ретко говоре у своје име“ у различитим изворима који се односе на њих – историјским, биографским или литерарним – али исте те године Тим Готро из Луизијане објављује прву причу, „Жртвовање грлица“, у часопису *Канзас кворџерли*.<sup>2</sup> Више од четврт века касније, Готро је објавио две збирке прича и три романа, од којих је најновији *Несћалу (The Missing, 2009)*. Готроово име открива његово порекло, а у његовој прози читаоци налазе кејџунски поглед на свет. Он је потомак француских становника Акадије који су населили југ Луизијане пошто су их Британци протерали из Нове Шкотске у осамнаестом веку.

Упркос значају који има као писац који је књижевности додао глас који се ретко чује, Готро се опире обележјима каква су јужњачки и кејџунски аутор. А његова проза свакако није ограничена на перспективу француских потомака из Акадије – или јужњака. Два главна лика у његовом другом роману, *Чисџина (The Clearing)*, долазе из Пенсилваније. Док су главни ликови његова преостала два романа, *Слегећи њлесни корак (Next Step in Dance)* и *Несћалу (The Missing)*, пореклом из Акадије, јунаци у његовим причама чешће потичу из радничког окружења него што их је могуће одредити као Кејџуне. Готроови протагонисти су претежно бели радници с југа Луизијане, старости између младића од двадесет и коју у романима до бројних деда у позним годинама у причама. Готро прича о белопутим радницима из Луизијане – или пре приповеда разне приче о обичним радницима, чији је глас умногоне нов у јужњачкој књижевности. О томе пишу и други писци Готроове генерације (попут Ларија Брауна из Мисисипија и Дороти Алисон из Јужне Каролине), чиме се супротстављају књижевним стереотипима о сиромашним белцима и „белом ђубрету“ и разграђују их.

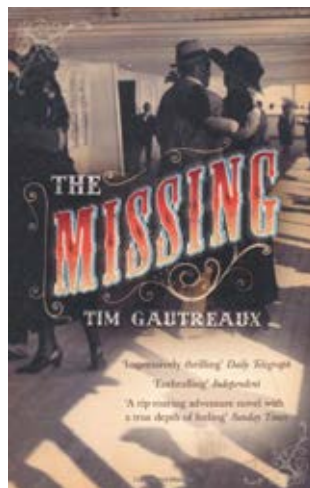
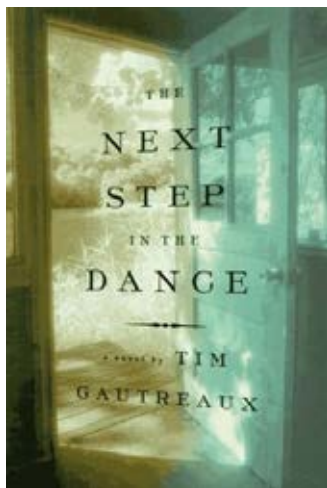
Тимоти Мартин Готро рођен је 1947. у Морган Ситију у Луизијани, као син капетана тегљача и унук главног стројара једног парног брода. Остали мушкарци у његовој породици радили су за железницу или на нафтним платформама, а многи су уживали да причају приче.

Пошто је завршио парохијску основну и средњу школу, Готро одлази на Универзитет Николс стејт у Тибодоу у Луизијани, где је 1969. дипломирао енглески језик. Један од Готроових професора послао је његове песме на конкурс Јужњачког књижевног фестивала који се одржавао у Ноксвилу. Пленарни говорник песник Џејмс Дики прочитао је победничке песме, а међу њима и Готроове, и позвао га на докторске студије Универзитета Јужна Каролина. Готроова дисертација била је збирка поезије под називом *Као ноћ широка река (Night-Wide River, 1972)*.

Готро се вратио у Луизијану 1972. да предаје на Универзитету Југоисточна Луизијана у Хамонду, источно од Батон Ружа и око деведесет километара северозападно од Њу Орлеанса. Са собом је довео и тек венчану жену, Винборн Хауел, становницу Северне Каролине коју је упознао на докторским студијама. Пет година по повратку у Луизијану, пријавио се за курс прозног писања на Универзитету Лојола у Њу Орлеансу који је држао Вокер Перси. Перси је изабрао Готроа, заједно с другим писцима који ће имати успешне

---

<sup>2</sup> James H. Dorman, *The People Called Cajuns: An Introduction to an Ethnohistory* (Lafayette: Center for Louisiana Studies, 1983), 36.



каријере, попут будуће списатељице Валери Мартин и будућег главног уредника часописа *Тајм* Волтера Ајсаксона. Након тог искуства, Готро је почео да пише прозу.

Због великих предавачких обавеза на малом државном универзитету, одгајања двојице синова (Роберта и Томаса) и интересовања ван академског контекста, Готро је био већ у четрдесетим кад се појавио пред читаоцима. Након прва два објављивања у књижевним часописима, Готроове приче прихватају и такве величине какве су *Ајланићик манили*, *Харџерс* и *Џи-кју* или завршавају у антологијама као што су *Најбоље америчке приче*, *Нове приче с Јуја: најбоље ове године*, те *Победничке приче Најраге О. Хенри*. Његове приче су привукле и пажњу писца Берија Хане, који је позвао Готроа да проведе годину дана на Универзитету Мисисипи као јужњачки писац добитник стипендије „Џон и Рене Гришам“, што му је омогућило да заврши први роман.

Готроову прву књигу, збирку дванаест прича, објавила је кућа „Сент Мартинс прес“ 1996. годину пре пишчевог педесетог рођендана. *Истио место, исте ствари* (*Same Place, Same Things*) у штампи су нахвалиле колеге писци из Луизијане попут Џејмса Лија Берка, Роберта Оулена Батлера, Андреа Дебјуса и Ширли Ен Гроу, а приказао *Њујорк њајмс*. Књижевни часопис *Керкус ривјус* истакао је пишчево „саосећајно разумевање сензибилитета радничке класе“ и упоредио Готроа с Фланери О’Конор. Католички часопис *Комонвил* величао је приче из те збирке зато што нуде „добродошао предак од бљутавости МакСвета; оне доносе уверљиве доказе о томе да и даље постоје места која су далеко од тог великог места у којем, све више, сви живимо“. А критичар *Норџи американ ривјуа* приметио је да Готро „зна како да се склони из приче и остави ликовима да ураде шта треба... Ти ликови крећу се светом вођени важним мотивом. Карактеризација му је бритка и прецизна, укореењена у гестовима, говору и делима.“<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Suzanne Berne, “Swamped”, *New York Times Book Review* (22. септембар 1996): 16. *Kirkus Reviews* 11 (септембар 1996): 991; Rand Richards Cooper, “Local Color,” *Commonweal* 8 (новембар 1996): 25; Perry Glasser, “True Dirt”, *North American Review* (март-април 1997): 45.

Готроова друга књига, роман *Следећи ѿлесни корак* (1998), такође је приказао *Тајмс*, а критичар Енди Соломон је указао на ауторов „поетични спој шароликих појединости и ужурбане напетости“, као и на „даровит слух за кејџунски дијалект“. *Мисури ривју* такође се дивео Готроовом „непревазиђеном слуху за говор руралних делова Луизијане“, као и пишевом таленту за писање о машинама: „Имамо писца који може да учини сцену ремонта мотора једнако привлачном као неки други аутор сцену љубави или смрти.“ Исти критичар је, међутим, истакао да роман „трпи због недостатка брзине и замајца“ и „траје дуже него што је пожељно“. Насупрот томе, *Њу Орлеанс ѿајмс ѿикајун* стаје иза важности *Следеће ѿлесне корак* и тврди да осамдесете године двадесетог века, „време велике патње за ову државу ... свакако заслужују књижевно дело које ће их овековечити“.<sup>4</sup>

Издавачка кућа „Сент Мартин“ објавила је другу збирку Готроових прича, *Свој сагецом* (*Welding with Children*), којој је *Тајмс* опет посветио обиман и позитиван приказ, нахваливши аутора због „картографије којом је с љубављу, али и неумитном прецизношћу исцртао мапе и стазе Луизијане ... и удаљеност родитеља и деце“. Сузан Бале је у приказу у *Хагсон ривјуу* назвала Готроа „мајстором кејџунске приче“, као и једним од три „најбоља писца прича у Америци данас“, што је похвала која би пријала писцу који се опире регионалном етикетирању. Критичар Алан Хиткок истакао је Готроово „изналажење паметног у обичним сукобима“ и „његову способност да веродостојно прикаже глас ликова који припадају радничкој класи Луизијане“. Хиткок резимира ту збирку речима: „Ове приче су о људима који желе да буду добри, који желе да помогну другима, а на крају успут и себи. Оне говоре о искупљењу, с нежним смислом за хумор, сагледаним благонаклоним очима њиховог аутора.“<sup>5</sup>

Потом се Готро ухватио у коштац с историјским романом смештеним у двадесете године двадесетог века о ветерану Првог светског рата који пати од посттрауматског стреса, због чега *Ју-Ес-Еј ѿугеј* вероватно пореди *Чисѿину* (2003) с *Хладном ѿланином* Чарлса Фрејзера. *Њујоркер* је реаговао на *Чисѿину* назвавши Готроа „Конрадом из мочваре“, а неколико критичара почело је да налази сличности (и разлике) између њега и Кормака Макартија. *Публишерс викли* је указао да *Чисѿина* потврђује мишљење да је „Готро вероватно најталентованији писац који се појавио на Југу у последње време“.<sup>6</sup> Његов све већи углед огледа се у великом броју приказа тог романа у ширем медијском спектру, од локалних новина, преко часописа какав је *Крисчан сајенс мониѿор*, до британског *Гардијана*. Исто се догодило и с романом *Несѿали*, још једним делом о последицама Првог светског рата, сместа приказаног у *Њујорк ѿајмс*у и *Вашинѿтон ѿосѿу*, као и у неколико британских новина. За оба историјска романа писац

<sup>4</sup> Andy Solomon, “Books in Brief: Fiction”, *New York Times Book Review* (14. јун 1998): 21; John Tait, приказ *The Next Step in the Dance* Тима Готроа, *Missouri Review* 21.2 (1998): 212; Susan Larson, “The Writer Next Door”, *New Orleans Times-Picayune* (15. март 1998): E1.

<sup>5</sup> Liam Callanan, “La. Stories”, *New York Times Book Review* (3. октобар 1999): 31; Susan Balée, “Maximalist Fiction”, *Hudson Review* 53.3 (2000): 520, 519; Alan Heathcock, “Book Reviews”, *Mid-American Review* 20 (2000): 249-50.

<sup>6</sup> Bob Minzesheimer, “Clearing Is a Cut Above”, *USA Today* (31. јул 2003); “The Critics: Briefly Noted”, и (30. јун 2003): 101; “PW Forecasts: Fiction”, *Publishers Weekly* (26. мај 2003): 49.

се добро припремио – проучио је чињенице које су му омогућиле да реалистично опише живот двадесетих година двадесетог века у једном граду с пиланом у Луизијани у *Чисџини*, као и на парном броду са забавним садржајима у *Несџалим*.

Пошто сам урадила прву верзију књиге о Тиму Гатроу за едицију „Како разумети савремене америчке писце“ коју објављује издавачка кућа Универзитета Јужна Каролина,<sup>7</sup> одвезла сам се до пишчеве нове куће на западу Северне Каролине да допуним неке биографске податке и испитам одређене теорије о његовом делу. Прочитавши сваки интервју који сам успела да нађем, нисам се упустила у разговор о уобичајеним темама у нашем разговору. То је први интервју који сам икад водила – мада сам као уредник часописа свакако прочитала и обликовала приличан број њих.

С Гатроом је веома лако разговарати, он је прави козер (што неће изненадити никога ко је читао његову прозу), али нека моја питања, иако нису дочекана погледима неверице, нису добила одговоре због којих би била уверена да сам на правом трагу са својим ишчитавањем. Заправо, Готро је повремено деловао изненађено – и заинтересовано и закопкано изненађено, али опет изненађено – мојим тумачењима. И одједном сам, усред разговора, схватила да је то очекивано. Да је имао намеру да постигне то о чему сам га питала, његова дела не би била тако добра као што јесу. Заправо, он само прича своје приче, осмишљава своје приче, дотерује своје приче. Ја сам књижевна критичарка која анализира шта је он урадио у тим причама – док он већ прелази на следећу.

Схвативши то док сам седела на каучу у његовој дневној соби, запитала сам се зашто траћим време тог човека овим разговором – зашто уопште писцима постављамо питања о њиховом делу, питања која указују да писац има неки циљ сем да исприча причу, кад је сва прилика вероватно да писац који има унапред одређен циљ обично није писац ког бисмо се потрудили да интервјуишемо.

Будући да зна да радим на књизи о његовом делу, макар сам успела током разговора да га уверим да ценим његово дело и да га добро познајем – боље, можда, него он сам, признао је касније. Па смо наставили да причамо, не само о његовом делу већ и о књижевности уопште и нашем заједничком завичају, јужној Луизијани, остатак вечери, дуго у ноћ и сутрадан – иако смо након „службених“ деведесет минута „интервјуа“ престали да снимамо и једноставно причали. Готроова жена Винборн, још једна љубитељка књижевности, придружила нам се док смо говорили о омиљеним романима и писцима и закључивали ко су нам заједнички познаници будући да смо одрасли у градићима удаљеним тридесетак километара. После те инспиративне посете, вратила сам се кући на исток Северне Каролине с већином одговора које сам тражила и много тога још, између осталог и са горко-слатком носталгијом за музиком говора, слављењем добре хране и породицом и пријатељима које сам оставила у Луизијани.

---

<sup>7</sup> Делови мог увода су прилагођени из првог поглавља књиге *Understanding Tim Gautreaux* (Columbia: University of South Carolina Press, у припреми).

## Биографија

**Маргарет Бауер:** *Хајде да почнемо с неким биографским подацима. Пронашла сам основне ствари у интервјуима и чланку о Вама у Речнику књижевних биографија, али сам приметила да се 1969. наводи као година кад сте дипломирали, а онда 1972. кад сте докторирали. Дакле, да ли сте 1969. дипломирали на основним студијама? И онда одмах прешли на докторске? Без мастер студија?*

**Тим Готро:** Тако се десило зато што је Универзитет Јужна Каролина нудио убрзани програм докторских студија тако што би се прескочиле мастер студије. Испоставило се да је то била грешка за једну такву академску институцију зато што је из тог програма изашло толико доктора наука да је три или четири године након тога постојао проблем прекобројних доктора. Тако да више нема много колеџа – или их уопште нема – који нуде сличан програм.

**М. Б.:** *Прочитала сам причу о томе како је Џејмс Дики открио Вашу поезију и позвао Вас на докторске студије на Јужној Каролини, али да ли бисте рекли нешто о Вашој одлуци да кренете на студије будући да потичете из породице где су мушкарци били обични радници? И како је породица реаговала на Ваш одлазак на колеџ? Како сте завршили на колеџу?*

**Т. Г.:** Па, нико ништа посебно није рекао. Био сам добар ђак у средњој школи и тог лета након матуре схватио сам да морам нешто да урадим. Један мој другар је ишао на колеџ и рекао ми: „Што не би ишао на колеџ са мном?“, и ја сам рекао: „Важи.“ Колеџи у Луизијани су били невероватно јефтине у то време. Школарина за летњи семестар је износила двадесет пет долара, а ја сам добијао и неку малу стипендију у завршној години средње школе. Мислим да су ми одбили тих петнаест долара од оних двадесет пет, тако да ме је први семестар у суштини коштао десет долара. Дакле, није то била нека велика одлука у финансијском смислу. Отишао сам педесетак километара од куће на Универзитет Николс стејт и почео да студирам енглески.

**М. Б.:** *Имали ли браће или сестара?*

**Т. Г.:** Имам једну сестру. Старија је од мене неких петнаест или шеснаест година. Она је домаћица. И имам брата који је једанаест година старији од мене и који је у нафтним пословима.

**М. Б.:** *Значи, Ви сте први из ваше породице отишли на колеџ?*

**Т. Г.:** Од ближе породице, да.

**М. Б.:** *А кажете да су оба Ваша сина завршила колеџ?*

**Т. Г.:** Да. Један је електроинжењер, а други адвокат.

**М. Б.:** *Занимљива ми је и област коју сте изабрали на докторским студијама – романтизам. Зашто сте изабрали баш тај период?*

**Т. Г.:** Па, тешко је рећи. Мислим да је одговор у томе што сам на основним студијама имао веома доброг професора који је предавао енглеске романтичаре. Енглески романтичари су веома приступачни. То време у историји књижевности било ми је занимљивије од осамнаестог века, занимљивије од викторијанаца.

**М. Б.:** *А њаг сѝе били заокуљени љоезијом.*

**Т. Г.:** У то време, тако је. Нарочито су ми били занимљиви Бајронове дуге припове-сти. Биле су духовите, оговарачке, и допадале су ми се вероватно из истог разлога из којег су се допадале читаоцима с почетка деветнаестог века.

**М. Б.:** *Приметила сам да је неколико љрича из Ваше љрве збирке било већ објављено у љрилично значајним часојисима и изабрано у разне анѝолојије најбољих љрича. Да ли сѝе љре ѝоја објављивали у уобичајеним књижевним часојисима љре нејо шѝо сѝе до-сѝели до великих имена? Рано сѝе љочели да објављујете у издањима као шѝо су Атлан-тик мантли, Џи-Кју и Харперс. Има ли још неких љрича, друјим речима, које можда нисам још љрочѝвала? Пронашла сам две љриче које нису у љрвој збирци, једна се зове „Жрѝво-вање љрлица“ (A Sacrifice of Doves), која се ѝојавила у Канзас квортерлију, и још једну „Са-мо се окрени као зуйчаник“ (Just Turn Like a Gear) из Масачусетс ривјуа. Има ли друјих?*

**Т. Г.:** Не, никад нисам писао много прича. Свака прича коју сам написао је објавље-на. Једноставно их пишем с мишљу да их створим што боље удем. Мислим да сам нека врста перфекционисте кад је у питању кратка проза, а није ми ни имало смисла да пишем десетине прича за веома мале часописе који ми не би могли много помоћи у погледу каријере или финансија. Зато сам увек пуцао високо.

**М. Б.:** *Нисѝе љочели да објављујете све док нисѝе зашли у чејрђесѝе – мислиѝе да збој ѝоја Ваша љрва књија није уобичајен ауѝобиојрафски роман – или ѝакав роман ѝосѝоји нејде на Вашем ѝавану?*

**Т. Г.:** Мој живот заиста није тако занимљив да бих написао аутобиографију. Студи-је сам веома рано завршио. Докторирао сам са двадесет три или двадесет четири, а онда сам се оженио и почео да предајем на Универзитету Југоисточна Луизијана. Пре-давао сам писање, па сам помислио: ако ћу то да предајем, требало би да имам неки кредибилитет. И то је разлог – можда највећи разлог – одувек сам покушавао да поста-нем добар писац и да објављујем у значајним часописима. Кад сам почео да објављу-јем, могао сам да поменем то на предавањима и онда би студенти наћулили уши и рекли: „О, па он има неког успеха.“ Јер има много предавача креативног писања који немају ништа објављено и онда им је тешко у учioniци јер студенти увек у глави имају мисао: „Добро, ти ме учиш како да пишем као уметник; ти ме учиш како да пишем, претпоставимо, књижевност која се може објавити. Шта си ти направдио?“ Дакле, то је разлог због којег сам се снажно потрудио, ваљда. Али опет, одувек сам волео да пишем. У другим интервјуима сам помињао како сам као дете имао пријатеље за дописивање широм земље и како бих тим људима сваке недеље писао дуга писма.

**М. Б.:** *Помињали сѝе у друѝим инѝервјуима и да има неколико романа које сѝе написали, а које нисѝе објавили. Рекли сѝе да сѝе из једној љозајмили сцену са коѝлом у роману Следећи плесни корак. Је ли један од њих ауѝобиоѝрафски роман какав љисац љочейѝник честѝо наиѝше?*

**Т. Г.:** Не, не занима ме нимало да икад урадим нешто ауѝобиоѝрафско. Има занимљивијих прича које треба испричати. Последња књига коју сам добио као професор – последња бесплатна коју ми је издавач послао – била је антологија америчке кратке прозе. Огромна књига, а имала је и део на крају који се звао „Најновији амерички писци“ или „Млади амерички писци“, тако нешто. Најмлађи писац у тој групи – а било их је можда двадесет – био је рођен 1949. Дакле, кад помињете да сам тек у четрдесетим почео да објављујем у значајним часописима, значи, већина тако ради. Потребно је двадесет година да развијете језичке вештине, интелектуалне филтере у мозгу који ће вам рећи шта да ставите на папир, а шта да прескочите. Потребно је невероватно много времена да се развију те вештине.

**М. Б.:** *Да, али мноѝи у међувремену шаљу ѝексѝове малим часоѝсима, а сад каг можеѝе и сами издаѝи књииу, мноѝи уоѝиѝе не чекају. Само желе да објаве.*

**Т. Г.:** Али где објављују те двадесетогодишњаке? Ако ниси заиста редак таленат, највероватније је да нећеш продати књигу пристојном издавачу или некој великој публикацији све док већ дуго ниси у тој причи.

### Кејѝунски идентитет

**М. Б.:** *Наишла сам на есеј Марсије Гудеѝ о ѝриказу Кејѝуна у књижевносѝи на који се алудира у једном Вашем инѝервјуу.<sup>8</sup> Она љовори о Кејѝунима код Лонѝфелоуа у љоѝми Еванѝелин и ѝримерѝује да Лонѝфелоу никад није био у Луизијани, а заѝим ѝраѝи друѝе ѝриказе кроз ѝрозу Ернесѝа Гејнса. Гејнс је свакако имао искусѝива с Кејѝунима из ѝрве руке, али није био један од њих, а и улоѝа Кејѝуна у њеѝовој ѝрози је ѝрилично неѝаѝивна. Е сад, ја знам да Ви „ѝишеѝе ѝо ѝѝо знаѝе“ умесѝо да свесно одѝовараѝе на љозив који ѝражи да се љоѝуни ѝразнина некоѝ неѝосѝојеђеѝе ѝласа, али да ли бисѝе љоворили о свом доѝриносу ѝом ѝласу који недосѝаје у свеѝлу више сѝереоѝиѝних ѝриказа Кејѝуна у ѝреѝходним књииама и филмовима.*

**Т. Г.:** Не размишљам о томе. Знам да то вероватно не желите да чујете. Ја себе не видим као одређену врсту писца. То сам што сам. Рођен сам у одређеном делу земље, десило се да људи око мене говоре на одређен начин и имају одређен скуп вредности, и да живе на одређен начин, и то је све што знам. Ту налазим ликове; ту налазим дијалогѝ, осећај за време, вредности. Да сам одрастао негде другде, наравно, тамо бих нашао неку другу галерију ликова и културу. Дакле, ја не мислим да морам да величам или раскринкавам одређену културу. Немам осећај неке нарочите дужности према

<sup>8</sup> Marcia Gaudet, "The Image of the Cajun in Literature", *Journal of Popular Culture* 23.1 (1989): 77-88.



том крају. Ја само плетем приповести из свог завичаја. Мислим да није добро да писац тако размишља – знате, ја сам Пољак, морам да одам почаст мом крају Чикага или већ одакле је моја мала заједница – јер управо то тера писца да користи клишее. Размишља: па добро, написаћу пољску причу, значи морам убацили сарму или димљену кобасицу или тако нешто. Иако је то део структуре одређене културе – баш као што су *étouffée*<sup>9</sup> или кувани речни ракови део структуре Луизијане – такве појединости не убацијеш свесно у своје писање попут соли и бибера. Ако се десе, десе, али не можеш их свесно убацивати водећи се жељом да „запањиш“ читаоце који нису из твоје културе.

**М. Б.:** *Добро, знам да се проивилие еикиели „јужњачки писац“ и слажем се са свим разлосима које дајелие у разним интревјуима које сам прочитала – нарочито са чињеницом да је свако писац свој краја, али онда и у оласности да писане свесно јужњачки писац појуи Ребеке Велс. С тим на уму, Ваш идентичели кејунској писца веома је важан бугући да сие Ви иај преиходно неосиојећи илас. Како се осећали новодом ове еикиелие?*

**Т. Г.:** Не занимају ме етикете; занима ме приповедање. А нико и не зна шта је то Кејун. Ја убацим јужњачког сељака у једну причу у збирци *Своја гецом*, а многи га назову Кејуном, а он је из Александрије, која ни у најлуђој машти није кејунско место. Нити је он католик, нити има акадијско презиме. Сви из тог краја разумеју шта је тај тип, али људи из других крајева учитавају друге ствари. Ја једноставно не могу да се секирам због тога.

**М. Б.:** *Шта кад видиели Кејуне у филмовима? Мени је илас из Ваше прозе мноо аутентичнији од оној у филму Велика мућка.*

**Т. Г.:** *Велика мућка* је био веома популаран филм. У њему је Њу Орлеанс приказан као велики кејунски град, што је апсурдно. То ме није нимало насекирало јер одавно сам схватио да Холивуд никад ништа не прикаже како треба у погледу културе. Ниједан делић секунде, било где, било кад, облик, форму, Холивуд то неће приказати како треба. И једино до чега је Холивуду стало јесу паре. Њих не занима култура.

**М. Б.:** *Примелила сам да се не оирелие еикиели католочној писца. Радије причали о томе у разним интревјуима, о Вашем католочансвиу и како оно ушиче на писање. Зашто Вам је иа еикиели мање проблематична?*

**Т. Г.:** Кејуни живе у Луизијани; католици широм света. Нико од нас није знао да је Кејун док се није дигла прашина средином седамдесетих, кад је почела својеврсна кејунска ренесанса и изнела на видело, такорећи, кејунску музику и храну. Ја се заиста не сматрам некаквим тврдокорним, јужњачким културним феноменом. На југу централне Луизијане, никад не наилазим на људе који себе сматрају Јужњацима у оном смислу на који то чине становници Џорџије или Мисисипија. Нити се сматрам некаквим Кејуном који једе алигаторе. Као што сам рекао, то је донекле површно. Али одувек сам био римокатолик, од крштења, од рођења.

<sup>9</sup> Паприкаш од шкољки или пилетине који се служи преко пиринча. (Прим. прев.)

**М. Б.:** У једном интервјуу говориш о инспирацији за Следећи плесни корак – жељи да обухватиш њад нафтне индустрије осамдесетих година прошлог века у Луизијани. Прво бих да Вас питао зашто Вас је привукао баш тај период?

**Т. Г.:** То сам проживео. Рођен сам и одрастао у Морган Ситију, у Луизијани, који је град нафтних поља. А целокупна нафтна индустрија у Луизијани је пропала и нестала током осамдесетих. Видео сам последице из прве руке: одлив службеника и квалификованих радника, празне бродове и нафтне бушотине, и толике људе без посла, куће вредне двеста хиљада долара како преко ноћи падају на деведесет, отприлике. Видео сам то што се догађало око мене, а нико други није писао о пропасти нафтне индустрије. Сигуран сам да су људи који су прошли кроз Прљаве тридесете<sup>10</sup> имали исти осећај: хоће ли неко писати о овоме? Имао сам осећај да можда нико неће претворити то у књижевност ако ја то не урадим. Има много занемарених и непознатих догађаја у америчкој историји зато што нико није писао о њима. И имао сам осећај да ће се то догодити. Људи говоре о пропасти нафтне индустрије као економском феномену, али *Следећи плесни корак* показује да је она утицала на људе на веома болан и интиман начин. Једно је рећи да је изгубљено двадесет хиљада радних места; друго је убацити читаоца у кућу породице у којој неко изгубио посао.

### Утицај рата

**М. Б.:** Да ли бисте сад причали о томе шта Вас је инспирисало да напишете друге два романа, *Јонаособ*? Шта Вас је већ два пута привукло периоду после Првог светског рата? Пилани у Чистини и излетничком јарном броду у Несталима?

**Т. Г.:** Многи мушкарци у мојој породици били су у Првом светском рату, и сви су се вратили са причама, а ја сам чуо многе од њих. *Чистина* је, наравно, о растројеном ветерану који се враћа у тешком стању из рата. Имао сам стрица који је био у осам највећих америчких акција и који је преживео страшне ствари. И знао сам шта је преживео због породичних прича и разговора с њим јер је доживео дубоку старост. Знао сам га много година. Наравно, он није био ни налик том лику у *Чистини*, али свеједно сам могао да се ослоним на психолошке последице које сам видео код њега и помоћу њих развијем лик Бајрона у том роману.

**М. Б.:** Да ли има некој значаја у томе што сте писали два послерајна романа у време два рата у Заливу? Да ли имате осећај да Вас инспиришу тренутни догађаји?

**Т. Г.:** Не, не размишљам превише о данашњим сукобима. Једноставно, тако се деси да ко год се уплете у пуцање из пушке на људе заврши поремећен и промењен. Кад

<sup>10</sup> *The Dirty Thirties* или *The Dust Bowl* – период великих пешчаних олуја у прерији на територији Канаде и Америке који је фармерима донео велике проблеме и претворио њихове поседе у неплодну земљу. Нарочито је снажно погођен био јужни део средишње територије САД, отприлике 400.000 квадратних километара. Велики број тих фармера се одселио у погодније крајеве у јеку Велике депресије, о чему је, између осталих, писао Џон Стајнбек у *Плодовима гнева*. (Прим. прев.)

неко буде писао роман за тридесет или четрдесет година, биће неки рат у току и тад негде и исто питање ће се поставити: „Да ли размишљаш о овом рату?“ Увек постоји неки рат у датом тренутку, чини се. Чињеница да се он одвија док ја пишем роман о ратницима с психолошким проблемима – једноставно тако се хоће. На неки начин, сви ратови су један те исти рат. Тај други роман, *Несћали* – у ствари, ти романи се могу упоредо анализирати јер у једном имамо протагонисту с тешким проблемима услед искустава у Првом светском рату, а у другом имамо протагонисту који стиже у Француску на дан кад је потписано примирје због чега и не стиже да запуца ни на кога. Иако га накратко ангажују након тога, да чисти бојно поље, на њега тај покољ нема утицаја и заправо, чак и док је тамо, он то разуме. Потом га пратимо кроз његова остала искуства у *Несћалима* и видимо да се он понаша другачије од Бајрона у *Чистини*, води другачији живот, има другачији став. Тај роман одређује негација: Сема, главног јунака *Несћалих*, одређују ствари које он не чини. Да сам написао да се појавио на том ратном броду два месеца раније, док је убијање још трајало, то би онда био другачији роман. Мислим да цело приповедање покреће чињеница да он није морао никога да убије у Француској, да се појавио у невероватно срећном тренутку, на дан кад је потписано примирје.

**М. Б.:** *И прочићала сам да имаће још једној сћрица ком се ујраво ѿо дојодило?*<sup>11</sup>

**Т. Г.:** Нико ништа није знао о чишћењу бојних поља. Милиони тона неактивираних експлозивних направа остављених широм Европе леже закопане, а сељаци и их дан-данас ископавају кад ору. Један стриж је послат на чишћење чим је стигао тамо; баш као у роману. Дали су му шаржере и пушку и рекли: „Иди и пуцај у ону гранату или мину; морамо је се некако отарасити.“ Ишао је дан или два, али није функционисало; потпуна пропаст. Највећи део тог романа је измишљен, наравно, али успео сам да саберем два и два из његових прича. Његов вод је то радио највише два дана. Официри су одмах схватили да не функционише, да је опасно, да ће људи више страдати него што ће помоћи.

**М. Б.:** *Јесће ли били у Вијетнаму?*

**Т. Г.:** Требало је да се придружим Ваздухопловству, али су организовали лутрију за регруте да виде ко ће ићи. Извукао сам број 361. Број један је отишао, а што си даље био од броја један, мањи су изгледи били да ћеш ићи. Кад сам вукао број, већ сам био прошао лекарски и остало; послали су ме у центар за обуку, али још нисам био потписао папире за регрутацију. Тако да сам ваљда имао среће.

**М. Б.:** *Да се враћимо на Чистину. Заићо сће одабрали да Рандолф и Лилијан осћану без деце на крају? Бајрон и њејова жена очекују бебу, а доћад имају Волћера. Срећан, јасан крај без рејова био би да Рандолф и Лилијан добију деће, али занима ме да ли је ѿо била свесна одлука, да ѿако не буде, ако ѿу има нечеј више?*

<sup>11</sup> Видети Gautreaux, “Left-Handed Love”, *A Few Thousand Words about Love*, ур. Mickey Pearlman (New York: St. Martin’s, 1998), 139.

**Т. Г.:** Била је свесна одлука: да се покаже колико Рандолф воли брата. Велика је жртва била одрећи се тог детета. Мислим да то што остају без деце до краја романа показује колико је велика жртва одрицање од Волтера.

### Перспектива туђина

**М. Б.:** *У различитим интервјуима с ње говорили о томе колико је значајно ухватио њен говор краја, а новинари и критичари су Вас хвалили због аутентичности Ваших дијалога. Онда је сигурно било ризично изабрати персепективу два Јенкија у роману Чистина. Да ли бисте говорили о њом избору у светлу оне што с ње рекли о писању о Луизијани?*

**Т. Г.:** Ликови из чије тачке гледишта се прича одвија јесу два дошљака из Пенсилваније. То сам урадио како бих отворио роман за све читаоце и да не бих добио сувише херметички затворен јужњачки роман у којем јужњаци посматрају јужњаке. Добио смо роман у којем ти северњаци посматрају овдашње културу и људе, па читаоци из Минесоте или Орегона или Канаде посматрају догађаје очима главних ликова. Нејужњачка тачка гледишта чини *Чистину* мање јужњачким романом и мислим да га чини бољим, ширим.

**М. Б.:** *Па заправо, ако размислимо о традицији јужњачке књижевности из деведнаестог века која доводи северњаке да виде да Јуџ и није тако лош, схватићете да је њој ствара традиција туђина који посматра ствари своља. То што Бајрон и Рандолф виде још јуно је ствара њиховом искуству. Рандолф не зна шта ће с њим. Бајрон говори: „Ово сам већ видео од свешта; ово место није ништа друкчије.“*

**Т. Г.:** Њих двојица дођу овамо и стереотипно виђење је да ће бити снисходљиви или мрзети ово поднебље. Али они то не чине. Бајрон жели анонимност и изолованост. Рандолф се осећа оснажено доласком на Југ. Он, заправо, по први пут, држи ствари у својим рукама. Кад се врати у цивилизацију, види да је она недоследна. Живот у мочваре је тежак, али је и снажно искуство. На које се он навикава.

**М. Б.:** *Помињали сте и да сте на крају значајно скраћили део који се одиграва у Калифорнији из следећег плесног корака како бисте враћили своје ликове на њихову територију.*

**Т. Г.:** Из два разлога: прво, зато што не познајем довољно добро културу Калифорније; друго, читаоце то, изгледа, не занима. Не желе да читају о Калифорнији.

**М. Б.:** *Најбоља сцена у Калифорнији је кад Пол једе у кејџунском ресторану.<sup>12</sup> Одувек сам доводила кејџунски туризам у везу с његовом шамошње нафине индустрије – „мо-*

---

<sup>12</sup> У Калифорнији, где покушава да поправи свој однос с одбеглом женом, Пол Тибодо из Луизијане наручује једино јело које препознаје у менију, гамбо, односно чорбу од бамија, а конобар му доноси „мали котлић пун горког сока толико љутог од табаско соса да Пол, после треће кашике, почиње да се зноји“. Кад га питају да ли је јело укусно, Пол каже да је сувише љуто,

*рамо да зарадимо њаре, а њо сад не може њрогајом нафѡе; гај да најравимо кејѡунско еѡно-село“ – али Ви сѡе ѡворили да је ѡо било мноѡ раније, седамдесетѡих.*

**Т. Г.:** Мислим да су људи који имају везе са Универзитетом Јужна Луизијана (сад само Луизијана) довели јавност у додир с кејѡунском културом, а онда су Вермилионвил<sup>13</sup> и Кејѡунско село и промоција кејѡунске културе и све остало проистекли из те „ренесансе“. Пропаст нафтне индустрије није донела ништа друго осим што је све осиромашила.

**М. Б.:** *Мислила сам да су ѡочели да ѡровишу ѡуризам да би ѡокушали да нагоме-сѡе нафѡне ѡслове, али можда је ѡако било само у Њу Орлеансу.*

**Т. Г.:** Има промовисања туризма и на западу и на југу средње Луизијане, али не мислим да је то зато што су људи тражили шта да раде. У ствари, одавде се четврт милиона квалификованих радника одселило осамдесетих година; геолози, најбољи вариоци и машинци, једноставно су отишли из државе. Они нису основали неку кејѡунску фирму.

### Говор, насиље и пароброди

**М. Б.:** *Имаѡе ли ѡѡа ново на уму ѡсле романа Нестали?*

**Т. Г.:** Почињем да размишљајем о томе, али немам још никакву скицу. Не знам шта ће бити следеће. Имам у глави једног старог, ѡангризавог типа, па ѡу можда њему препустити књигу. Никад нисам писао у првом лицу и мислим да је време да покушам. Имао сам среће с причом „Спој са децом“; глас у тој причи је стварно добар. Лакше је писати у првом лицу него у трећем. Није потребна иста дисциплина. Па ѡу можда почети да се играм с тим.

**М. Б.:** *Иако у Несталим, баш кад ѡочнемо да бринемо за ону девојчицу Лили, дајеѡе ѡѡлавље у којем сазнајемо да је биѡанѡе које су је киднаѡовале не злосѡављају. Дакле, ѡреће лице омоѡућава ѡакву информацију, која је нека врсѡа олакшања за чиѡаоца, јер може да насѡави са Семовим аванѡурама са сазнањем да је Лили бар физички у реду, нарочитѡо кад сазнамо за дечака који је био усвојен, а онда сексуално злосѡављан – ѡѡо ме доводи до насиља у новом роману. Али ѡрво, да се мало враѡимо, ѡоком романа Сем сѡално налази себе – у малој Немици, у Лили и Оѡсѡу – све док на крају не среѡне Клоуѡове и суочи се са својом ѡрошлошћу. Е ѡо је одлична сцена! Пре Семовѡ искусѡва с Клоуѡовима, чујемо ѡричу ѡзорника Соунера о њима – ѡомиње да неки ѡас има везе,*

---

па му кажу: „Треба времена да ти се непце навикне на кејѡунску храну“, на шта Пол одговара: „Али сигурно не треба дуго да га уништиш“ (The Next Step in the Dance [New York: Picador, 1998], 81).

<sup>13</sup> Реч је о старом називу града Лафајет, који се сматра центром кејѡунске културе. Вермилионвил је данас нека врста етно-центра који нуди реконструисану слику кејѡунске историје својим посетиоцима. (Прим. ѡрев.)

*али не иде у њојединосџи – само каже да се од њоја чему је ѡрисусѡвовала њејова жена није мојла ојоравиѡи. Ојеѡ се, дакле, насиље одиѡрава иза кулиса.*

**Т. Г.:** Ту је било тешко одвагати. Мораш да знаш кад да станеш јер можеш да поквариш доживљај читаоцу. Можеш да му даш мало сликовитог насиља које ће му једноставно надвладати остатак приповести јер неће моћи да мисли ни на шта друго до краја приче сем на неку ужасну сцену коју си му детаљно предочио, што и не мораш да радиш јер шта год да читалац има у својој машти, то је сигурно горе од било чега што му ти можеш насликати. Чак и у страшнијим деловима романа Кормака Макартија, видим где се он суздржава јер не жели да пређе границу морбилности. А онда се сетим књига које сам прочитао где су писци прешли ту границу, и све личи на одлазак за месарски штанд у супермаркету – чулно преоптерећење. Писац једноставно мора да зна кад да се суздржи.

**М. Б.:** *Размишљај о њоме како водиѡе Сема јоре-доле ѡ Мисисипију у Несталим: ѡо веома ѡодсећа на Хака Фина; има ѡу нечеј ѡвеновској. Можеѡе ли нешѡо да кажеѡе о Марку Твену?*

**Т. Г.:** И да и не. Волим Марка Твена. Веома волим *Доживљаје Хаклберија Фина* и, наравно, кад сам био дете, прочитао сам *Живоѡ на Мисисипију*. Али моје познавање Мисисипија потиче из чињенице да је мој отац био капетан тегљача. Пловио је горе-доле по Мисисипију, а ја сам се некад возио с њим. А мој деда је био главни стројар на једном пароброду. Рођен сам 1947. Сећам се као кроз маглу неких старих пловила на пару у луци Њу Орлеанса. Кад сам био мали, бродови лопатари *Џексон авенју фери* и *Ејсланејд авенју фери* имали су стапне, парне моторе, па сам се возио њима само да видим како ти мотори раде. Волео сам да слушам ту машинерију и звиждање и мирис врелих котлова. У то време је још било неколико старих бродова са точком на крми – пароброд државне инспекције *Мисисипи*, *Џон Њуѡн* и још два: у Њу Орлеансу смо виђали *Делѡа квин* или *Гордон Си Грин*. Мој отац је знао људе који у радили на тим бродовима, па бисмо сишли у стројарницу и разговарали са стројарем. А кад сам био мали, возио сам се старим паробродом с точком на страни који се звао *Президентѡ*, доле у Њу Орлеансу; тај је ишао на пару све до 1980. И силазио сам у стројарницу да чујем како стројари одговарају на захтеве преко старог система звона којима је одозго звонио кормилар. Пењао сам се на кров и гледао како кормилар у кабини труби великом сиреном. Дакле, много тога у *Несѡалим* је искуство из прве руке, а и наравно да сам читао грађу, обишао *Делѡа квин*, возио се на *Бел ов Луивил* и уопште кад год сам близу какве старе, наутичке стапне машинерије, гледам да је фотографисем, посетим, попричам с водичима који је одржавају.

**М. Б.:** *Али и ѡодсећа на Хака Фина – како Хак и Џим иду ѡо реци и срећу разне људе. Твен је очѡледно био линѡвистѡа који је дочарао све ѡе различѡе дијалекѡе. Мени се у вашим ѡричама из Луизијане доида ѡо шѡо Ви ѡрејознајеѡе да различѡи људи из Луизијане јоворе различѡо. Различѡи главни јунаци имају различѡи јовор. Линѡвистѡи из Луизијане би веровајно мојли да кажу одакле су ѡачно, да ли су из Морјан Сиѡија,*

*Лејк Чарлса или из Александрије. Имам осећај да је то иако у оба романа. У Чистини сће пријодевали из персиктине шубинаца, али различити говори су присушни – Кејјуни, Креоли и Афроамериканци.*

**Т. Г.:** Важно је да писац обрати пажњу на нагласке и граматику. Ако прошетате овим делом Северне Каролине, чућете пензионере с Флориде који су заправо из Њу Џерсија; чућете Мексиканце. Свештеник у овдашњој цркви је из Вијетнама. А има и мноштво људи које ми је тешко да разумем понекад. Мештани су овде веома пријатељски настројени и отворени – неки потпуно другачије изговарају неке обичне речи и користе необичне граматичке конструкције. Ритам говора им је такође диван. Могло би се претпоставити да су нагласци у овом крају хомогени, али то никад нигде није тачно – нарочито не на Југу.

**М. Б.:** *Има много различитих представа о Јују, а кад већ причамо о Јују, помињете у једном интервјуу да је прича „Дар заменика Сига“ најближе што сће пришли теми расе, имајући на уму колико је она болна, а сјаја и шешка. Тај интервју сће дали пре Чистине јер се и у том роману бавите расним питањем у ликовима Меј и Волтера, као и у роману Нестали у ликовима музичара. Да ли би сће рекли нешто о расном питању и зашто не ишеће на то тему, чак и као писац јужњачке књижевности? Ваши критичари не увиђају да та тема недостигаје, узред – нисам видела да је ико применио да је та тема одсушна у Вашем делу. Али Ви сће из Луизијане, као и ја, и знам да је тамо расно питање и даље тема.*

**Т. Г.:** Не размишљам о томе, чак ни на делић секунде. Не пишем о расном питању. Пишем о људима. У *Несјалима* сам увео црнце као ликове зато што су најбољи музичари на плесним бродовима били Афроамериканци. Џез, који се тад тек појавио, био је сигуран погодак за велике плесне бродове. Белачки бендови нису умели тако да свирају, испрва, па су бродови запошљавали Афроамериканце, музичаре из Њу Орлеанса, не зато што су били црнци – није била раса у питању – већ зато што су имали тај звук, добар звук за плес, а ти бродови су били намењени за плесне забаве. Друга палуба је била дуга деведесет метара, с воскираним плесним подијумима, а ти бродови су углавном тражили младе, који су желели да чују најновију популарну музику. Најбољи џез је био афроамерички. Белачки бенд на броду из Њу Орлеанса није реализам. А да вам кажем зашто се никад ништа велико не догађа у погледу приче о расној припадности: увек се држим приповести. Причу у *Несјалима* носи лик Сема, ког његов карактер уплиће у спасилачку потрагу, и цео роман је о томе. Чим писац каже „Писаћу о расном питању“ уместо „Написаћу причу о људима“, омануо је.

### **Место, ликови и интервенција у краткој прози**

**М. Б.:** *Шта мислите, да ли ћеће најисаћи неку збирку прича смештену у Северну Каролину, будући да сад овде делимично живите?*

**Т. Г.:** Не знам док не принесем перо папиру. Али видим да испитујем воде ван Луизијане. На пример, прича на којој сам јутрос радио смештена је на север Мисисипија.

Нешто ме привлачи Мисисипију зато што сам на Оксфорду провео један семестар као писац на резиденцијалном боравку, а и један од синова је студирао тамо на Оксфорду, па смо му стално ишли у посете. А имам и рођаке у Мемфису; нешто ме привлачи изглед тог краја, па ћемо видети како ће испасти. Могуће је да ћу написати нешто смештено у Северну Каролину. Био бих у добром друштву.

**М. Б.:** *Кад смо код писца из Северне Каролине, Џил Макоркл ми је рекла да она више воли да пише приче – било ми је веома драго кад сам њој чула јер сам најпрвићу проучавала све њене збирке и једва чекам следећу. А Ви? Шта више волите да пишете или да ли нешто оубијате више волите?*

**Т. Г.:** Приче; лакше их је контролисати и – како да кажем – на причама можете да радите реченицу по реченицу, готово као кад пишете песму. И можете да управљате њоме на микронивоу. Можете јој се вратити много пута и све утегнути. Можете направити да се логика прве реченице поклапа са логиком последње. У романима то не може; једноставно су превелики. Вероватно може ако сте геније или тако нешто, али ја не припадам тој категорији. Мислим да је прича више уметничка форма, у ствари, од романа. Сигуран сам да се многи не би сложили са мном у том погледу. Прича је веома важан жанр. Размислите о великим америчким писцима који су познатији по причама него по романима. Та тврдња се односи на писце све до Хоторна и Поа, а вреди и за савремене писце као што је Џојс Керол Оутс. Да Џојс Керол Оутс није написала две приче, „Где идеш, где си била?“ и ону другу дугачког и смешног наслова „Како сам проматрала свет из Казнено поправне установе Детроит и почела живот изнова“, које су у свим могућим антологијама, чак и телефонским именицима, питање је колико би људи знало ко је Џојс Керол Оутс. Али те две приче су у свим познатим универзитетским антологијама, и о њој се предаје широм света и студенти читају и њена дужа дела или збирке након тих прича. Универзитетске антологије су одличне рекламе за писце кратке прозе. Слично томе, ако неки двадесетједногодишњи студент зна за Фокнера, онда је то сигурно због неке приче из антологије попут „Руже за Емили“, а не зато што је прочитао *Авесаломе*, *Авесаломе!* Ако прелистате индексе текстова о америчкој књижевности и погледате важне приче, видећете колико су оне учиниле за репутацију америчких прозних писаца.

**М. Б.:** *Пошто сте поменули „Ружу за Емили“, морам да вас питајем – у књизи о Вилијаму Фокнеру, написала сам поглавље о Вашој причи „Клавир-шпицер“ и „Ружу за Емили“.<sup>14</sup> Нисам хтела да Вас питајем док сам писала, али сад је већ јошова, па морам да Вам поставим питање: да ли сте можда имали на уму „Ружу за Емили“ кад сте писали „Клавир-шпицер“?*

**Т. Г.:** Уместо те приче имао сам на уму архетип уседелице остављене у породичној кући, што се догађа не само на Југу, већ свугде. Више се то не виђа толико јер породице

<sup>14</sup> Видети Седмо поглавље у “Don’t Just Sit There; Do Something: Frustration with Faulkner from Glasgow to Gautreaux”, *William Faulkner’s Legacy: “what shadow, what stain, what mark”* (Gainesville: UP of Florida, 2005).



сад имају по два детета. Али рецимо двадесетих година двадесетог века, човек би имао велику кућу и шесторо деце, па би се четворо венчало, једно погинуло у саобраћајној несрећи или нешто слично, и као да би једна ћерка увек остала код куће; она се није удавала, па би завршила сама у очевој кући. А очева кућа је имала осам соба, па она не би могла да их све греје, па би их једну по једну затварала током година. Примила би подстанаре, а онда би је године стигле и не би могла да се бакће с њима. И била је једна таква старица која је живела у једној соби или две, у кући саграђеној 1900. Таквих уседелица је било на све стране. Познавао сам неколико таквих жена, много старијих жена, а чак сам имао две и у породици. Ето одакле тај архетип у причи. А то је вероватно исти архетип који је Фокнер искористио да напише „Ружу за Емили“.

**М. Б.:** *Али разлика је у томе што је Емили мртва кад прича њочне. Доживела је дубоку старост о којој причаше. Град оилакује њену смрт – или барем приповедач иза заменице „Ми“. Али људи чекају да она умре, да би отишли да је виде. Иако је кућила отров да убије Хомера Барона, једна реченица говори мноштво: „Па смо суицидан сви рекли: ‘Убиће се’; и рекли смо да би тако било најбоље.“<sup>15</sup> Али нико не покушава да јој помогне. У Вашој причи штимер преузима нешто. Управо то ме привлачи код Ваших прича: ти људи који кажу, „Шта моју да учиним? Ово ме се не тиче, али могао бих нешто да учиним.“ Фокнеров пројекат Квенгин Комисон жали због уједњавања које види, али брине толико Хамлета и не чини ништа. Ви уводите људе који нису синови аристократије, али који нешто преузимају. Занима ме да ли је то Ваша реакција на Фокнера – да ли реагујете на те аристократске синове? Ернест Гејнс каже: „Фокнер је писао о Дилсију у његовој кухињи; ја сам писао о госпођици Џејн у њеној кухињи.“<sup>16</sup> Да ли и Ви реагујете на Фокнера?*

**Т. Г.:** Има неколико мојих прича које би се могле назвати интервенцијама, где је неко на лошем путу, па неки лик предузме корак да помогне, да прође кроз огледало, на другу страну. Нема приче док неко не учини нешто тако. Видите, да је штимер дошао, наштимао клавир и онда отишао кући, да се не врати, а она онда умрла од старости или тако нешто, то и не би била нека прича. Причу води његова одлука да помогне. Као што је Раст Хилс, стари уредник *Есквајера*, говорио: постоји утврђена радња и покретачка радња. Утврђена радња је све што очекујеш да ће се догодити и што се догађа сваки дан – нека врста обрасца. Сваки дан идеш до поштанског сандучета да провериш пошту; гурнеш руку у сандуче, ако је неко од оних што стоје на трему, и

<sup>15</sup> *Collected Stories of William Faulkner* (New York: Vintage, 1977), 126.

<sup>16</sup> Гејнс је ово приметио кад је гостовао као говорник на предавањима која сам похађала на Универзитету Југозападна Луизијана (данас Универзитет Луизијана у Лафајету) у пролеће 1986. Гејнс помиње и сличну, ако не и исту, епизоду у интервјуу са Џоном Лоуом: „Неко ме је питао да ли сам размишљао о Дилси из *Буке и беса* кад сам писао *Аутобиографију госпођице Џејн Пишман*. И рекао сам им да нисам имао Дилсија на уму. А узгред, разлика између Дилси и госпођице Питман је у томе што Фокнерова Дилси прича причу из његове кухиње; а млади учитељ у мојој књизи записује причу госпођице Џејн у кухињи госпођице Џејн. А то је велика разлика.“ (John Lowe, “An Interview with Ernest Gaines”, *Conversations with Ernest Gaines*, ур. Lowe, *Literary Conversations Series* [Jackson: UP of Mississippi, 1995], 313).

тражиш нешто и плаћаш рачуне. Све је то утврђена радња: сваког дана радиш исту ствар. Једног дана изађеш на трем, гурнеш руку у сандуче и осетиш да нешто гамиже, и извучеш га и видиш да је змија, и престравиш се насмрт и крикнеш и бациш је. Онда чујеш смех, а преко пута се твој комшија ваља од смеха јер ти је он ставио ту велику, безопасну змију у сандуче да се нашали. Е, то је покретачка акција – то се не догађа сваки дан. Образац је разбијен и то ће довести до нове радње. Читалац већ види шта ће се десити: он ће се нашалити с комшијом преко пута. Исто је кад штимер одлучи да помогне тој жени тако што јој нађе посао. Образац утврђене радње је разбијен и сад смо у покретачкој радњи: имамо неку ситуацију за коју не знамо како ће се развијати; не можемо да предвидимо шта ће се десити; имамо низ догађаја који је нов за оба лика. То се дешава у интервенцијама. Али све то долази од католичког васпитања где су нас одгајали да помажемо људима који су имали мање среће од нас, не само молитвом, већ тако што ћемо заиста отићи и поправити њихове покварене клима-уређаје и слично. Такође, то потиче и из мог радничког васпитања. Мој отац никад није зарадио велике паре, као ни његови пријатељи, па кад им се поквари ауто, онај што је најбоље знао да поправља ишао би и поправљао возила осталима, а кад би се мом оцу покварио клима-уређај, комшија који је најбоље поправљао климе би дошао и средио га; тако је постојао својеврсни *quid pro quo* однос међу радничком популацијом и то је сасвим тачно. То је други вид тог интервенционистичког менталитета где помажеш људима без правог разлога. Интервенција у чистијем облику појављује се у причама као што су „Клавир-штимер“ и „Отпор“, где старији човек помаже девојчици да уради школски пројекат из физике и хемије. То је нека врста дестиловане форме алтруизма, а у многим мојим причама постоји тачка кад лик осети да га судбина искушава јер каже: „Морам да одлучим: могу да се окренем и одем – или могу да помогнем.“ А кад донесе ту одлуку, прича креће.

**М. Б.:** *То ми се догађа – донесу одлуку да се не окрену и огу.*

**Т. Г.:** Па, кад би се окренули и отишли, не би било приче или би прича била о уобичајеној девизи „живот нема смисла“.

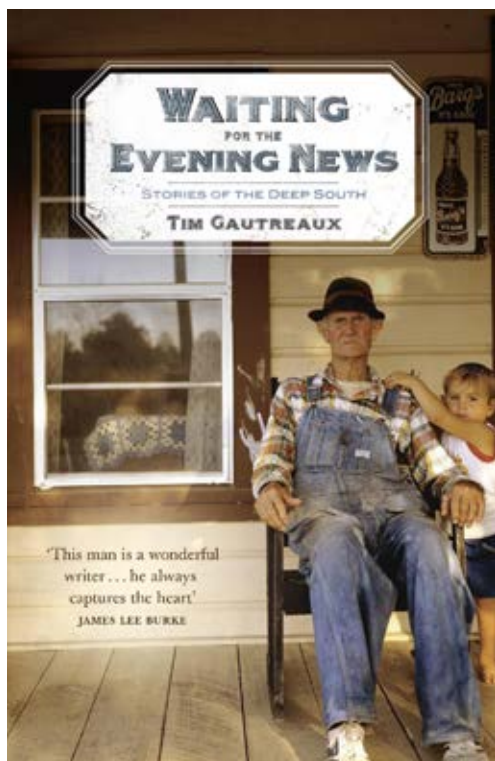
**М. Б.:** *Да. Као што ја кажем с људима који се жале да читају само неинтересне приче – „без сукоба нема приче“. Али занимљиво ми је како су многи особени дејалци и ствари у Вашој и Фокнеровој причи – колико тога што читамо је ту, у нашим главама – на пример, очеви у обе приче отерају све удвараче.*

**Т. Г.:** То је случајност – још један део архетипа; зато је та стара жена завршила сама. Било је уобичајено да отац породице, патријарх, отера удвараче из неколико разлога: нису били довољно добри, довољно богати, али поставља се и питање да ли је он можда желео да ћерка остане с њим и води рачуна о њему, о његовој жени. Није желео да се уда и оде. Изгубио би пазитељицу.

**М. Б.:** *А мајке су често умирале после бројних порођаја, ја је желео да неко брине о кући.*

## Одговорност и саосећање

**М. Б.:** Још један образац који сам видела у Вашим причама су деде. Ојчињена сам колико мој ојтац ужива у унуцима. Он се заиста игра с њима кад их чува (или кад они чувају њега, како он каже). Његова генерација очева није учествовала у нези деце како то чине очеви моје генерације и мислим да им је сад јасно, кад ледају своје синове и зетове, шта су пројусили. Имаће неколико прича где деде преузимају бригу од унуцима – „Свој са децом“ и „Удварање Мерлин Леблон“, на пример. Рециће нешто о мушкарцима у тим причама. Шта Вас је инспирисало да се усредсредите баш на деде које узимају удела у одгајању унука?



**Т. Г.:** Деде у тим причама потичу из два извора. Прво, ја никад нисам упознао ниједног свог деду јер су умрли пре него што сам се родио. Нешто што писци раде јесте да измишљају оно што немају, па сам ја себи измислио деде док сам писао. Друго, будући да са предавао уводне курсеве са тридесет седам студената у учионици, увек сам имао много самохраних мајки које су имале проблеме с одгојем деце. И увек сам добијао много оправдања, на пример: „Моја мама или мој тата нису могли да ми причувају децу, па нисам могла да стигнем на предавање.“ Или: „Деца су ми болесна, а моји не могу да их чувају јер се боје да ће и они добит грип, па морам да останем кући.“ Или би дошле с децом. Долазе с децом на предавања, па понекад имам двоје, троје, петоро деце у учионици. Ето одакле долази то занимање за деде – има много деда и баба или прадеда и прабаба који чувају малу децу. Зато што девојке затрудне једном или два пута, а немају мужа нити посао. Понекад мајка студенткиње не живи близу или је нема, или њена мајка никад није имала мужа. И онда дететови прадеда и прабаба, претекли старци из четрдесетих, који су одрасли, радили све како треба, једном се венчали и радили четрдесет година на пилани и живели поштено, морају да се носе с тим хаосом.

**М. Б.:** То има везе с Вашом шемом преузимања одговорности – као онај службеник дезинсекције који дође да појрска кућу. Није његова одговорност да помојне свој жени; мојао би да изврши дезинсекцију и оде. Или деда – није то његова одговорност, али је

*унуче њеиово, а и одгојио је мајку која је родила шио геише ван брака. Та шема одговорности сииално се иојављује у Вашој прози. Је ли и шио део катиоличкој васииићања?*

**Т. Г.:** Није то ништа о чему сам ја много размишљао; ако је ту, ту је. Искрено могу да кажем да не размишљам како ћу писати само о одговорним људима или нешто слично.

**М. Б.:** *Такав је иоилег на свеиш у Вашој прози – избор је да се ипреузме одговорности.*

**Т. Г.:** Не знам шта да кажем на то, али дозволите ми да причам о нечему о чему знам понешто, а то је појам безнадежности или очаја, које виђам у многим делима савремене прозе. Чини ми се да наилазим на две врсте прича које ме брину. Једна је као оне из *Њујоркера* где је све шала и читалац не може ништа да узме за озбиљно, чак ни смрт или болест. Читалац осећа да не би требало да проживљава снажна осећања о било чему зато што је то глупо и буржоаски. А друга врста приче на коју наилазим јесте истински мрачна приповест о опаких људима који не уче ништа из оног што чине и никад их не стиже никаква казна за то нити одмазда. Понекад је то реализам. И такве приче припадају канону. Али грешка коју писац таквих прича прави, по мом мишљењу, јесте што пише све приче у том маниру зато што се онда, с временом, удаљава од реализма. Шта хоћу да кажем? Нереално је занемарити саосећање и способност коју људи имају да се носе и изборе с проблемима. Можете написати причу о томе како је страшно умрети од неке врсте рака. То је реално. Ипак, широм земље упознајем многе људе који су се изборили с раком и у доста су добром стању те ноћи кад умру. Знао сам такве људе. Где је њихова књижевност? Прочитао сам причу једног студента о жени која је била злостављана, потпуно емоционално уништена, и на крају се убила. Познајем многе студенте и студенткиње који су били злостављани и већина се изборила с тим на разне начине. Неки чак и пишу о томе, што је тешко за читање, али свеједно – можда је то терапија – они то могу. Некако људи који пате на тај начин или који могу да се изборе с тим кроз шта пролазе... Где су њихове приче о малим успесима које људи остваре кад се носе с проблемима? Е па, нема их јер их је ђаволски тешко писати, а да не звуче ограничено или као клише или неукусно или сентиментално. Најстрашније нешто што може да се догоди интелигентном писцу јесте сентименталност. Не треба му ни мрвица тога у прози. Али мислим да ако читаш довољно и схватиш како да спојиш хумор и иронију и одговарајући тон с лошим стварима, онда можеш да напишеш причу која има емоционалну тежину, а да не буде ни најмање сентиментална. Ако ико жели да зна како да се носи с тим, може да прочита моје приче. Не знам баш тачно како то радим, али то је свестан спој комедије и трагедије, ироније и директног, неироничног приповедања. Много тога је као степ плес или џитербаг или певање: или га имаш у себи или немаш.

*(С енглеској ипревео Ииор Цивијановић)*