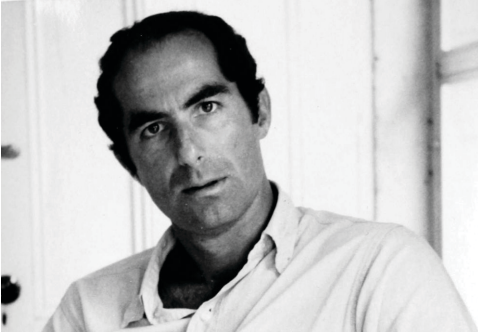


Филип Рот и Хермион Ли

УМИЈЕЋЕ ФИКЦИЈЕ<sup>1</sup>

Упознала сам Филипа Рота након што сам објавила кратку књигу о његовом раду за едицију *Methuen Contemporary Writers*. Он је прочитао књигу и написао ми великодушно писмо. Након нашег првог сусрета послао ми је четврти нацрт *Часа анаџомије* (*The Anatomy Lesson*), о ком смо касније разговарали, јер у завршној фази писања романа Рот воли да добије што је више могуће критика и реакција од стране одређеног броја заинтересованих читалаца. Чим је привео крају *Час анаџомије* започели смо разговор за *Paris Review*. Срели смо се почетком љета 1983. у Краљевском аутомобилском клубу у Пол Молу, гдје Рот повремено изнајмљује собу у којој ради када посјећује Енглеску. Соба је била преуређена у малу, до у детаљ сређену канцеларију – IBM писаћа машина с куглицом, држачи за фасцикле распоређени по абедици, лампе *Anglepoise*, рјечници, аспирин, сталак за документа, фломастери за корекције, радио – са неколико књига на камину, међу којима су биле и недавно објављена аутобиографија Ервина Хауса, *Мартина наге*; *Млади Лушер: Сџудија о психоанализи* и

*историји* Ерика Ериксона; аутобиографија Леонарда Вулфа; Чехов Дејвида Магаршека; *Ово стварно личи на рај* Дона Чивера; Фордајсове *Биохевиористичке методе за хронични бол и болести* (корисно за Закермана); аутобиографија Клер Блум, *Под рефлекторима и након њих*; и неколико интервјуа из *Paris Review*-а. Разговарали смо у овој пословној ћелији дан и по, зауставили бисмо се само за оброке. О мени се водило рачуна с великом увиђавношћу. Ротови манири, који се слажу с његовим изгледом – суздржан, конвенционална одјећа, златно-уоквирене наочаре, изглед мирног, професионалног америчког посјетиоца Лондона, можда неког академика или адвоката – учтиви су, благи и пријемчиви. Све пажљиво слуша, збија много брзих шала и воли да се забавља. Тик испод овог доброћудног изгледа налазе се жестока усредсређеност и ментална грабежљивост; све је вода на његов млин, не толерише се никаква неодређеност, похлепно се насрће на разилажења у мишљењу, и ништа што би могло бити корисно не промиче. Размишља у ходу и развија идеје кроз разиграну употребу фигуративног језика – што је начин на који избјегава исповједне одговоре (мада зна бити веома директан), колико и начин да заинтересује себе. Транскрипти снимка овог разговора били су дуги, фасцинантни, забавни, неорганизовани и репетитивни. Редиговала сам их, скратила на обрадиву величину и послала му своју верзију. Услиједила је дуга пауза током које се вратио у Америку и објављен је *Час анаџомије*. Почетком 1984, приликом његове сљедеће посјете Енглеској, наставили смо; он је прегледао моју верзију

<sup>1</sup> *The Paris Review*, бр. 93, јесен 1984.

и разговарали смо о ревизији док није добила коначни облик. Овај поступак био ми је изузетно занимљив. Атмосфера разговора се промијенила током шест мјесеци откад је завршио роман и започео рад на новом – постала је ра- тоборнија и бодрија. И различити на- црти сами по себи приказивали су Ро- тове радне методе: сирови комади раз- говора обрађени су у елегантну, енер- гичну, концентрисану прозу, а повра- так пређашњим мислима произвео је нове идеје. Резултат нуди примјер, као и извјештај о томе, како Филип Рот представља себе.

**Хермион Ли:** *Како ћочинеће нову књију?*

**Филип Рот:** Започети књигу је не- пријатно. Потпуно сам несигуран у вези с ликом и његовом неприликом, а упра- во с ликом у неприлици морам почети. Горе од тога да не знате шта вам је тема јесте да не знате како да је обрадите, јер о томе се на концу ради. Откуцам по- четке и буду ужасни, више несвјесна пародија моје претходне књиге него по- кушај да раскрстим с њом онако како желим. Потребно ми је нешто што гони у средиште књиге, магнет који ће све привући себи – то је оно што тражим током првих мјесеци када пишем нешто ново. Често морам написати сто или више страница прије него што настане пасус који је жив. У реду, кажем себи, то ти је почетак, почни ту; то је први пасус књиге. Прегледаћу првих шест мјесеци рада и подвући црвеном пасус, реченицу, понекад не више од једне синтагме, која има мало живота у себи, а онда ћу их све откуцати на једну страницу. Обично не испадне више од једне странице, али ако имам среће, то је почетак прве странице. Тражим

живахност која ће задати тон. Послије ужасног почетка слиједе мјесеци неспу- тане игре, а послије игре долазе кризе, окренете се против своје грађе и замр- зите књигу.

**Х. Л.:** *Колико од књије Вам је на уму ѿрије неіо шіо іочнеіше?*

**Ф. Р.:** Онога што је најважније уоп- ште нема. Не мислим на рјешења про- блема, мислим на саме проблеме. У по- трази сте, када почнете, за оним што ће вам се опирати. Тражите невољу. Поне- кад се у почетку несигурност јавља не зато што је писање тешко већ зато што није довољно тешко. Течност може бити знак да се ништа не дешава; течност ми може заправо бити знак да станем, док ме то кад сам у мраку од једне речени- це до друге подстиче да наставим.

**Х. Л.:** *Мораіше ли имаіи іочеішак? Да ли бисіше икад іочели од краја?*

**Ф. Р.:** Колико знам, ја и почињем од краја. Прва страница може завршити годину касније као двјестота страница, ако је уопште још ту.

**Х. Л.:** *Шіа се дешава с оних сіоіи- нак сііраница које сіше осіавили? Да ли их сачуваіше?*

**Ф. Р.:** Обично бих радије да их више никад не видим.

**Х. Л.:** *Да ли најбоље радиіше у неко ііосебно доба дана?*

**Ф. Р.:** Радим цијели дан, ујутру и по подне, практично сваки дан. Ако тако одсједим двије или три године, на крају имам књигу.

**Х. Л.:** *Мислііше ли да и друіи ііисци имају ііако дуіо радно вреіеме?*

**Ф. Р.:** Не питам писце о њиховим радним навикама. Стварно ми није стало. Џојс Керол Оутс негдје каже да када писци једни друге питају кад почињу радити и кад завршавају и колико времена одвајају за ручак, они заправо покушавају открити: „Је ли и он луд колико и ја?” Не треба ми одговор на то питање.

**Х. Л.:** *Да ли оно што читаше утиче на оно што пишеш?*

**Ф. Р.:** Читам све вријеме док радим, обично ноћу. На тај начин одржавам канале комуникације отвореним. На тај начин промишљам о својој *стиму* док се мало одмарам од посла који ме чека. Помаже тако што подстиче општу опсесију.

**Х. Л.:** *Да ли икоме показујеш свој рад у шоку?*

**Ф. Р.:** Корисније је да моје грешке сазру и избију кад томе дође вријеме. Пружам себи сав отпор који ми је потребан док пишем, а похвале су ми бесмислене кад знам да нешто није ни до пола завршено. Нико не види шта радим до тренутка кад апсолутно не могу даље, а можда чак и повјерујем да сам завршио.

**Х. Л.:** *Имаш ли на уму Рошовой читаоца док пишеш?*

**Ф. Р.:** Не. Понекад имам на уму читаоца који је анти-Рот. Помислим: „Како ће му само ово бити мрско!” То може бити баш онакво охрабрење какво ми треба.

**Х. Л.:** *Поменули сте како је посљедња фаза писања романа „криза” у којој се сами окренете прошив трађе и омрзнете свој рад. Да ли ова криза увијек настаје, са сваком књигом?*

**Ф. Р.:** Увијек. Мјесецима гледате у рукопис и говорите: „Ово није у реду, али шта није у реду?” Запитам се: „Да је ова књига сан, о чему би тај сан био?” Али када ово питам, такође покушавам да повјерујем у оно што сам написао, да заборавим да је то фикција и да кажем: „Ово се стварно догодило”, чак и ако није. Намјера је да своју измишљотину доживите као стварност која се може схватити као сан. Намјера је да се крв и месо претворе у књижевне ликове, а књижевни ликови у крв и месо.

**Х. Л.:** *Можеш ли рећи нешто више о овим кризама?*

**Ф. Р.:** У *Писцу из сјенке (The Ghost Writer)*, криза – једна од многих – тичала се Закермана, Ејми Белет и Ане Франк. Није било лако увидјети да је Ејми Белет као Ана Франк изум самог Закермана. Тек сам кроз рад на бројним алтернативама закључио да је она не само његов изум већ да би могла бити и сопствени изум, млада жена која се самоизмишља унутар Закермановог изума. Обогатити његову машту без замагљивања или забуне, бити двосмислен и јасан – ето, то је био мој списатељски проблем током цијелог једног љета и јесени. У *Ослобођеном Закерману (Zuckerman Unbound)* криза је била посљедица тога што нисам увидио да Закерманов отац не би требало да буде мртав већ на почетку књиге. Напосљетку сам схватио да смрт треба да дође на крају књиге, наводно као посљедица синовљевог светогрдног бестселера. Али, кад сам почињао, поставио сам ствар наопако, а онда сам у то тупо пиљио мјесецима а да ништа нисам видио. Знао сам да желим да се књига удаљи од Алвина Пеплера – волим да се котрљам у једном

правцу и да онда приредим изненађење – али нисам могао да се одрекнем претпоставке ранијих верзија све док нисам видио да је опсесивно занимање романа за убиства, пријетње смрћу, сахране и погребне заводе водило ка – а није полазило од – смрти Закермановог оца. Начин на који јукстапонирасте догађаје може вас везати у чворове, а прераспоређивање секвенце изненада ослободити да појурите ка циљу. Откриће до ког сам дошао у *Часу анашомије* – након што сам предуго ударао главом о писаћу машину – било је то да је Закерман, у тренутку када полети за Чикаго како би покушао да постане доктор, требало да почне опонашати порнографа. Морала је постојати намјерна екстремност на оба краја моралног спектра, с тим што сваки од његових ескапистичких снова о самопреображењу подрива значење и излаже руглу намјеру оног другог. Да је отишао само како би постао лекар, гођен само тим узвишеним моралним полетом, или да је само ишао наоколо изигравајући порнографа, бљујући само тај анархични и отуђујући бијес, не би био мој човјек. Он има два доминантна модуса: модус самоодрицања и јебеш-их модус. Хоћете неваљалог јеврејског дечка, то ћете и добити. Одмара се од једног тако што преузима други; мада, као што се види, то и није неки одмор. Код Закермана ме занима управо то што су сви подијелени, али мало њих тако отворено. Сви су пуни пукотина и напрслина, али обично видимо како се људи труде из петних жила да сакрију мјеста гдје су расцијепљени. Већина људи очајнички жели да излијечи своје озљеде, и настаља с покушајима. Прикривање се често тумачи као лијечење (или недостатак лијечења). Али Закерман не може

успјети ни у једном, а до краја трилогије је то доказао чак и себи. Његов живот и рад одредиле су те фрактурне линије нечега што ни у ком погледу није чист прелом. Било ми је занимљиво да пратим те линије.

**Х. Л.:** *Што се дешава с Филипом Рошом кад се њрећвори у Нејшана Закермана?*

**Ф. Р.:** Нејтан Закерман је глума. Све је то умјетност лажног представљања, зар не? То је основни романескни дар. Закерман је писац који жели бити доктор, а који се представља као порнограф. Ја сам писац који пише књигу и представља се као писац који жели бити доктор, а који се представља као порнограф – који се потом, како би закомпликовао имитацију и зашиљио оштрицу, претвара да је познати књижевни критичар. Стварати лажну биографију, нетачну историју, сквати полуизмаштану егзистенцију из стварне драме мог живота *јесће* мој живот. Мора бити неког задовољства у овом послу, и то је то. Кретати се прерушен. Глумити неког лика. Представљати се као нешто што ниси. *Прећвараши се*. Препредена и лукава маскарада. Помислите на трбухозборца. Он говори тако да се чини да његов глас долази од неког ко је од њега удаљен. Али да вам није у видокругу, његово умијеће не би вам причињавало никакво задовољство. Његова умјетност састоји се у томе што је присутан и одсутан; он је највише оно што јесте када је истовремено неко други, а ниједан од њих није „он” када се спусти завјеса. Није потребно да, као писац, у потпуности напустите своју биографију да бисте се упустили у чин претварања. Можда је још интригантније када то не урадите. Изобличавате је, карикатури-

шете, од ње стварате пародију, мучите је и подривате, израбљујете је – све не бисте ли биографији дали ону димензију која ће побудити ваш вербални живот. Милиони људи раде то све вријеме, наравно, и то не с оправдањем да стварају књижевност. *Озбиљни су*. Запањујуће је какве све лажи људи могу одржавати иза маске својих стварних лица. Помислите на умијеће прељубника: под страшним притиском и упркос енормно лошим изгледима, обични мужеви и жене, који би се укочили од срамежљивости на позорници, у кућном позоришту, сами пред публиком превареног супружника, глуме невиност и вјерност са беспријекорном драматичном вјештином. Сјајне, сјајне изведбе, генијално осмишљене до најситнијих детаља, беспријекорно прецизна реалистична глума, а све то раде потпуни аматери. Људи који се дивно претварају да су „они сами”. Претварање може да поприми најсуптилније облике, знате. Зашто би романописац, фолирант по професији, био иоле мање спретан или пак поузданији од тупог, немаштовитог рачуновође из предграђа који вара жену? Џек Бени се претварао да је тврдица, сјећате ли се? Представљао се сопственим добрим именом и тврдио да је шкрт и зао. То је раширивало његову комедијашку машту. Вјероватно није био много забаван као још један фин момак који исписује чекове за *United Jewish Appeal* и изводи пријатеље на вечеру. Селин се претварао да је прилично равнодушан, чак и неодговоран лекар, када се заправо чини да је напорно обављао свој посао и да је био савјестан према пацијентима. Али то није било занимљиво.

**Ж. Л.:** *Али јесте. Билии добар лекар јесте занимљиво.*

**Ф. Р.:** Вилијаму Карлосу Вилијамсу можда, али не и Селину. Бити одан муж, паметан отац и посвећен породични лекар у Радерфорду у Њу Џерзију, можда је Селину било вриједно дивљења колико и Вама, или мени, ако ћемо о томе, али његово писање црпило је снагу из народног гласа и драматизације његове одметничке стране (која је била знатна), и тако је створио Селина великих романа на начин приближан ономе на који је Џек Бени, исто тако поигравајући се једним табуом, створио себе као тврдицу. Морате бити ужасно наивни да не видите да је писац извођач који игра улогу коју најбоље познаје – чак и онда када носи маску првог лица једине. То је можда и најбоља од свих маски за другог себе. Неки (многи) се претварају да су пријатнији него што јесу, а неки се претварају да су то мање. То није битно. Књижевност није такмичење у моралној љепоти. Њена моћ проистиче из ауторитета и смјелости с којима вам полази за руком да изведете то претварање; важно је вјеровање које инспирише. Питање које треба поставити о писцу није: „Зашто се тако лоше понаша?“, него: „За шта му је потребна ова маска?“ Не дивим се Женеу ког Жене представља као себе ништа више него одбојном Молоју кога глуми Бекет. Дивим се Женеу јер пише књиге које ми не дозвољавају да заборавим ко је тај Жене. Када је Ребека Вест писала о Августину, рекла је да су његове *Исјовијести* превише субјективно истините да би биле објективно истините. Мислим да је тако у романима у првом лицу Женеа и Селина, као код Колет, у књигама попут *Окована* и *Скићница*. Гомбрович има роман по имену *Порнографија* у ком се представља као лик, и користи сопствено име не би ли се што боље упетљао

у неке веома сумњиве активности и удахнуо живот том моралном ужасу. Конвицки, још један Пољак, у своја посљедња два романа, *Пољски комплекс* и *Мала ајокалијса*, ради на сужавању јаза између читаоца и приче тако што уводи „Конвицког” као главног лика. Појачава илузију да је роман истинит – и да га не треба потцијенити као „фикцију” – тако што се лажно представља као он сам. Све нас то враћа Џеку Бенију. Ипак, треба ли уопште додати да то није сасвим несебичан подухват? Писање за мене није природна ствар коју једноставно настављам радити, као што рибе пливају и птице лете. То је нешто што се ради пред одређеном врстом изазова, једном посебном неопходношћу. То је преображај, кроз детаљно разрађено опонашање, личне нужде у јавни чин (у оба смисла те ријечи). То зна бити веома напорна духовна вјежба када сифонирате кроз своје биће оне особине које су стране вашем моралном склопу – напорно за писца једнако као и за читаоца. На крају се можете осјетити више као гутач мачева него као грбухозборац или имитатор. Понекад јако грубо израбите себе како бисте досегли оно што је, дословно речено, изван вас. Имитатор не може себи приуштити да удовољава уобичајеним људским нагонима који усмјеравају људе при ономе што желе да представе и ономе што желе да сакрију.

**Ж. Л.:** *Ако је романописац имитатор, шта је онда с аутобиографијом? Каква је веза, на примјер, између смрти родитеља, која је толико важна у посљедња два романа о Закерману, и смрти Ваших родитеља?*

**Ф. Р.:** Зашто не питате о вези између смрти мојих родитеља и смрти мајке

Гејба Валаха, инцидента који је клица мог романа из 1962. године, *Пуштање (Letting Go)*? Или не питате о смрти и сачрани оца, које су у средишту моје прве приче, „Дан када је пао снијег”, објављене у *Chicago Review*-у 1955? Или не питате о смрти Кепешове мајке, жене власника хотела у планинама Кетскилс, која представља прекретницу у роману *Професор жудње (Professor of Desire)*? Ужасни удар смрти родитеља је нешто о чему сам почео писати много раније него што је иједан од мојих родитеља умро. Романописци су често једнако заинтересовани за оно што им се није догодило као за оно што јесте. Оно што наивни могу сматрати голом аутобиографијом јесте, као што сам наговјестио, највјероватније лажна аутобиографија или хипотетичка аутобиографија или грандиозно преувеличана аутобиографија. Знамо за људе који уђу у полицијску станицу и признају злочине које нису починили. Па, лажна признања привлаче и писце. Романописце занима чак и оно што се дешава другим људима и, као лажови и преваранти свуда, претвараће се да се нешто драматично, ужасно или језиво или сјајно што се догодило неком другом, заправо догодило њима. Физичке појединости и моралне околности смрти Закерманове мајке немају практично никакве везе са смрћу моје мајке. Смрт мајке једног од мојих најближих пријатеља – чији ми је опис њене патње остао у сјећању дуго након што ми је то испричао – снабдјела ме је најизражајнијим детаљима за мајчину смрт у *Часу анаптомије*. Црна чистачица која саосјећа са Закерманом у Мајами Бичу због смрти његове мајке, створена је по узору на кућепазитељку старих пријатеља у Филаделфији, жену коју нисам видио десет година и којој пред очи

никад није дошао нико из моје породице сем мене. Увијек сам био очаран њеним живописним стилем говора, и када је дошао прави час, искористио сам га. Али ријечи у њеним устима сам ја измислио. Оливија, осамдесеттворогодишња црна чистачица с Флориде, *c'est moi*.

Као што добро знате, интригант-но биографско питање – и, кад смо код тога, критичко питање – није то што ће писац писати о нечему што му се догодило, већ како о томе пише, што нас, ако се добро схвати, доводи много ближе разумијевању *разлоја* због ког пише о томе. Још интригантније питање јесте зашто и како пише о ономе што се није догодило – како придодаје оно што је хипотетичко или замишљено ономе што је надахнуто и контролисано сјећањем, и како оно што се памти изъедрује свеукупну фантазију. Узгред, указао бих на то да је особа коју је најбоље питати о аутобиографском значају климактичке смрти оца у *Ослобођеном Закерману* мој рођени отац, који живи у граду Елизабет, у Њу Џерзију. Даћу Вам његов број телефона.

**Ж. Л.:** *Каква је онда веза између Вашеј искуства њихоанализе и њихошребе њихоанализе као књижевној њихошуйка?*

**Ф. Р.:** Да се нисам подвргнуо психоанализи, не бих написао *Портнојев синдром* (*Portnoy's Complaint*) онако како сам га написао, нити *Мој живој мушкарца* (*My Life As a Man*), онако како сам га написао, нити би *Дојка* (*The Breast*) личила на себе. Нити бих ја личио на себе. Искуство психоанализе ми је вјероватно више послужило као писцу него као неуротику, мада ту можда постоји једна лажна разлика. То искуство сам дијелио са десетинама хиљада збуњених

људи, а све што је тако моћно у приватној сфери, и што спаја писца с његовом генерацијом, с његовом класом, с његовим временом, за њега је изузетно важно, под условом да се послѣје тога може дозвољно дистанцирати како би испитао то искуство објективно, маштовито, у клиници писања. Морате бити у стању да постанете доктор свог доктора, па макар само како бисте писали о томе како је бити пацијент, што је, бар дјелимично, била тема романа *Мој живој мушкарца*. Разлог због ког ме је стање пацијента занимало – па чак почевши од *Пуштина*, написаног четири или пет година прије анализе – био је тај што је толико просвијетљених савременика дошло до тога да прихвати виђење себе као пацијената, као и идеју о психичкој болести, лијечењу и опоравку. Питате ме о односу између умјетности и живота? То је као однос између мање-више осамсто сати колико је било потребно да ме психоанализирају, и мање-више осам сати потребних да наглас прочитате *Портнојев синдром*. Живот је дуг, а умјетност је краћа.

**Ж. Л.:** *Можеће ли рећи нешто о свом браку?*

**Ф. Р.:** Одиграо се тако давно да више не вјерујем сопственом сјећању на њега. Проблем је додатно закомпликован *Мојим живојом мушкарца*, који тако драматично одступа од свог изворишта у мојој гадној ситуацији да ми је тешко, неких двадесет пет година касније, разлучити измишљотину из 1974. од чињеница из 1959. године. Исто тако можете питати аутора *Голух и мршвих* шта му се догодило на Филипинима. Могу Вам само рећи да је то био мој период служења у пјешадији, а да је *Мој живој*

мушкарца ратни роман који сам написао неколико година након што сам пропустио добити Крст за истакнуту службу.

**Х. Л.:** *Доживљаваџе ли болне емоције када се осврнеџе на љрошлосџ?*

**Ф. Р.:** Када се осврнем, гледам на то као на фасцинантне године – као што педесетогодишњаџи често размишљају о раној пустоловини за коју су платили деценијом свог живота прије утјешно много времена. Био сам агресивнији тада него што сам данас, за неке људе се чак говорило да ме се плаше, али ја сам ипак био лака мета. С двадесет пет лаке смо мете, само да неко открије огромни центар.

**Х. Л.:** *И џгје се он налази?*

**Ф. Р.:** О, тамо гдје се обично може наћи у самозваним надобудним књижевним генијима. У мом идеализму. Мом романтизму. Мојој страсти да „Ж” у животу исписујем великим словом. Прижељкивао сам да ми се деси нешто тешко и опасно. Прижељкивао сам тешка времена. И добио сам их. Потичем из малог, сигурног, релативно срећног провинцијског миљеа – моја четврт у Њуарку тридесетих и четрдесетих година била је само јеврејски Тер Хоут [град у Индијани, ндр.] – и упио сам, заједно с амбицијом и подстреком, страхове и фобије свог нараштаја америчке јеврејске дјеце. У раним двадесетим, хтио сам доказати себи да се не плашим свих тих ствари. Није била грешка што сам хтио то да докажем, премда, кад се бал завршио, био сам практично неспособан да пишем три или четири године. Од 1962. до 1967. најдужи је распон током ког, откад сам постао писац, нисам

објавио књигу. Алиментација и стални судски трошкови истресли су ми сваки пени који сам могао зарадити предавањем и писањем и, једва у тридесетим, дуговао сам хиљаде долара свом пријатељу и уреднику Џоу Фоксу. Позајмица је служила да платим психоанализу, која ми је прије свега била потребна да ме спријечи да одем и извршим убиство због алиментације и судских трошкова насталих јер сам одслужио двије године у браку без дјеце. Тих година ме је кињила слика воза пребаченог на погрешан колосијек. У раним двадесетим, хитао сам право, знате – по распореду, само експрес постаје, с јасном представом о одредишту; а онда сам се изненада нашао на погрешном колосијеку, брзајући у дивљину. Запитао бих се: „Како, дођавола, да ово изведеш на прави пут?” Е па, не можеш. Настављам да се ишчуђавам, већ годинама, кад год се нађем касно ноћу на погрешној станици.

**Х. Л.:** *Али џо шџо се нистџе враџили на истџи колосијек била је сјајна ствар за Вас, џреџиосџављам.*

**Ф. Р.:** Џон Бериман је рекао да је за писца свака мука које га не убије сјајна ствар. Чињеница да су га његове муке коначно убиле не значи да је оно што је говорио погрешно.

**Х. Л.:** *Шџа мислиџе о феминизму, џосебно о феминистџичком наџагу на Вас?*

**Ф. Р.:** Ком нападу?

**Х. Л.:** *Снаџа наџага би била, гјелимично, у џоме да се женски ликови џреџирају с ненаклоношћу, на џримјер да је Луси Нелсон у Кад је била добра (When She Was Good), неџријашџељски џрегџављена.*



**Ф. Р.:** Немојте то величати називајући то „феминистичким” нападом. То је само глупо читање. Луси Нелсон је гњевна адолесценткиња која жели пристојан живот. Представљена је као боља од свог свијета и као свјесна да је боља. Супротставља се и суочава с мушкарцима који оличавају дубоко иритантне типове многим женама. Заштитник је пасивне, беспомоћне мајке, чија рањивост је излуђује. Кивна је на оне аспекте буржујског америчког живота које ће нови милитантни феминизам препознати као непријатеља тек неколико година након што се Луси појавила у штампи – њен случај се чак може сматрати раним примјером феминистичког гњева. *Каг је била добра* говори о Лусиној борби да се ослободи ужасног разочарања које је код ћерке приметно неодговорни отац. Говори о њеној мржњи према оцу какав је био и жудњи за оцем какав није могао бити. Био би чисти идиотизам, посебно кад би ово био феминистички напад, тврдити да тако снажна осјећања губитка, презира и срама не постоје код ћерки пијаница, кукавица и криминалаца. Ту је још и беспомоћни мамин син за ког се Луси удаје, и њена мржња према његовој неспособности и професионалној наивности. Зар на свијету не постоји ствар као што је брачна мржња? То ће бити новост свим богатим адвокатима за развод брака, да не помињем Томаса Хардија и Гистава Флобера. Иначе, да ли се и Лусин отац третира „непријатељски” зато што је пијаница и ситни лопов који је завршио у затвору? Да ли се Лусин муж третира „непријатељски” зато што је, ето, велика беба? Да ли се стриц који покушава уништити Луси „непријатељски” третира зато што је грубијан? Ово је роман о рањеној ћерки која има више него довољан разлог

да буде кивна на мушкарце у свом животу. Она је „непријатељски” представљена само ако је непријатељски чин препознати да младе жене могу бити рањене и да младе жене могу бити гњевне. Кладим се да има и огорчених и рањених жена које су феминисткиње. Знате, прљава мала тајна више није секс; прљава мала тајна су мржња и бијес. Тирада је табу. Чудно је што је то тако сто година након Достојевског (и педесет након Фројда), али нико фин не воли да га поистовјеђују с тим стварима. Тако су се људи некада опходили према фелацију у добра стара времена. „Ја? Никад чуо за то. Одвратно.” Али, да ли је заиста „непријатељски” бацити поглед на жестину осјећања које називају „непријатељством”? *Каг је била добра* не служи циљу – то је истина. Бијес ове младе жене није представљен како би га подржали срчаним „Само наприједи!”, који би масу навео на акцију. Испитује се природа тог бијеса, као и дубина ране. Као и посљедице бијеса, по Луси као и све остале. Мрзи ме што ја морам ово да кажем, али портрету не мањка дирљивости. Не мислим притом на оно што књижевни критичари зову „саосјећањем”. Мислим на то да се види патња, што прави бијес заправо јесте.

**Х. Л.:** *Али њрећћосћавимо да Вам кажем да су скоро све жене у књијама шћу да омећћају, или да ћомоћну, или да ућћјеше мушке ликове. Ту је жена која кува и ћћјеши и разумна је и смирујућа, или грућа врста жене, оћасни манијак, смећало. Оне се јављају као средсћиво ћомоћи или смећње Кейешу, Закерману или Тарноћолу. А шћо би се моћло сматраћћи оћранићним ћоћледом на жене.*

**Ф. Р.:** Будимо реални, неке жене које су здраворазумне, такође знају кувати.

Као и неке од опасних манијака. Оставимо по страни гријех кувања. Велика књига у рангу *Обломова* могла би се написати о човјеку који олакшава себи живот тако што га једна за другом жена тови чудесним јелима, али ја је нисам написао. Ако се ваш опис „разумне”, „мирне” и „утјешне” жене односи на било кога, онда је то Клер Овингтон у *Професору жудње*, с којом Кепеш ступа у њезну везу неколико година након раскида свог брака. Е сад, не бих имао ништа против тога да напишете роман о овој вези са становишта Клер Овингтон – интригирало би ме да видим како она то види – па зашто онда заузимате помало критичан тон у вези с мојим писањем романа са становишта Дејвида Кепеша?

**Х. Л.:** *Нема ничеј лошеј у њојме шћо је роман најписан из ујла Дејвида Кејеша. Али код неких чијшалаца мојло би изазвајши њошешкоће шћо шћо су Клер, и грује жене у роману, шћу да му њомојну или да га ометају.*

**Ф. Р.:** Не претварам се да вам дајем ишта осим његовог доживљаја живота с овом младом женом. Моја књига не стоји и не пада на основу чињенице да је Клер Овингтон мирна и разумна, већ на основу тога да ли сам у стању да опишем какви су смиреност и здрав разум, и шта значи имати партнера – и зашто би неко хтио имати партнера – који посједује те и остале врлине у изобиљу. Такође је подложна љубомори када се Кепешова бивша жена појави непозвана, и носи са собом одређену тугу због породичне прошлости. Она није ту „као средство” да помогне Кепешу. Она му помаже, и он помаже њој. *Заљубљени* су. Она је ту зато што се Кепеш заљубио у разумну, смирену и утјешну жену

након што је био несрећно ожењен тешком и узбудљивом женом с којом није могао да се избори. Зар људи то не раде? Неко доктринарнији од Вас могао би ми рећи да стање заљубљености, посебно страствене заљубљености, није основа за успостављање трајних односа између мушкараца и жена. Али, авај, људи, чак и интелегентни и искусни људи то *page* – радили су то и изгледају одлучни да то наставе радити – а мене не занима да пишем о томе шта би људи *шребало* да раде за добробит људске расе и да се претварам да то и раде, већ да пишем о ономе што заиста раде, јер ми мањка програмска учинковитост непогрешивих теоретичара. Иронија Кепешеве ситуације јесте у томе што је – пошто је пронашао мирну и утјешну жену с којом може да живи, жену с *мношћвом* квалитета – установио да се његова жеља за њом перверзно гаси и схвата да ће се, уколико се то нехотично смањивање страсти не заустави, отуђити од најбоље ствари у свом животу. Зар се ни то не дешава? Колико чујем, то проклето јењавање жеље стално се дешава и изузетно је потресно за људе који су умијешани. Слушајте, нисам ја измислио губитак жеље, нити сам измислио мамац страсти, нити сам измислио разумне сапутнике, нити сам измислио манијаке. Жао ми је ако моји мушкарци немају исправна осјећања према женама, или универзални опсег осјећања према женама, или осјећања према женама које ће мушкарци имати 1995. године, али инсистирам на томе да постоји зрно истине у мом опису тога како би за мушкарца било да буде Кепеш, или Портној, или дојка.

**Х. Л.:** *За шћо никада нисће њоново ујошребили лик Поршњоја у некој грујој*

књизи, као *што* *сте* искористили *Кејеса* и *Закермана*?

**Ф. Р.:** Али јесам искористио Портноја у другој књизи. *Наша дружина* (*Our Gang*) и *Велики амерички роман* (*The Great American Novel*) су Портној у другој књизи. Портној за мене није био лик, он је био експлозија, а нисам завршио с експлодирањем послје *Портнојевој синдрома*. Прва ствар коју сам написао послје *Портнојевој синдрома* била је дуга приповјетка која се појавила у *American Review*-у Теда Солотарофа под називом „Емитује се” („*On Air*”). Џон Апдајк је био у посјети прије извјесног времена и док смо једне ноћи заједно вечерали, рекао је: „Како то да никад ниси поново објавио ту причу?” Рекао сам: „Сувише је одвратна.” Џон се насмијао. Рекао је: „И јесте, заиста је одвратна прича.” А ја сам рекао: „Нисам знао о чему сам размишљао док сам је писао.” И то је у извјесној мјери тачно – нисам хтио да знам; идеја је била да не знам. Али такође сам и знао. Погледао сам у арсенал и нашао још један штап динамита и помислио: „Упали фитиљ и види шта ће се десити.” Покушавао сам да дигнем у ваздух још више од себе. Овај феномен је познат студентима историје књижевности као „писац који мијења свој стил”. Дизао сам у ваздух доста старих лојалности и инхибиција, књижевних као и личних. Мислим да је то разлог што је *Портнојев синдром* ражестио толико Јевреја. Није да никада раније нису чули за клинце који мастурбирају, или за свађе у јеврејским породицама. Прије се радило о томе да, ако више не могу да контролишу некога као што сам ја, са свим мојим угледним везама и акредитивима, са мојом „озбиљношћу сврхе”, нешто је пошло по злу. На крају крајева, ја нисам

био Еби Хофман или Лени Брус, био сам универзитетски предавач који је објављивао у магазину *Commentary*. Али у то вријеме ми се чинило да сљедећа ствар поводом које треба бити озбиљан јесте не бити толико ужасно озбиљан. Као што је Закерман подсјетио Апела: „Озбиљност може бити глупа као и било шта друго.”

**Х. Л.:** *Зар нисте покушавали зајогјенути кавиу, шим што сте написали Портнојев синдром?*

**Ф. Р.:** Наишао сам на сукоб који нисам тражио много прије тога. Никад ми се нису скинули с грбаче због објављивања *Збојом, Коламбус* (*Goodbye, Columbus*), који се у неким круговима сматрао мојим *Mein Kampf*-ом. За разлику од Александера Портноја, моје образовање у малограђанском моралу није дошло од куће, већ након што сам отишао од куће и почео да објављујем прве приповјетке. Моје домаће окружење кад сам био дјечак било је много ближе Закермановом него Портнојевом. Имало је своја ограничења, али није било ничег што би личило на осуђивачку ускогрудост и ксенофобију прожету срамом на коју сам налетео код званичних Јевреја који су хтјели да умукнем. Морална атмосфера у домаћинству Портнојевих, у својим репресивним видовима, много дугује реакцији упорних гласова унутар званичне јеврејске заједнице на мој деби. Знатно су допринијели томе да се он учини повољним.

**Х. Л.:** *Говорили сте о њој шивљењу Портнојевом синдрому. Шта је са њи знањима – како је њејов ојромни усјјех ушницао на Вас?*

**Ф. Р.:** Био је превелик, у већим, много лућим размјерама од оних с којима

сам могао да се носим, тако да сам побјегао. Неколико седмица након објављивања, укрцао сам се на аутобус на терминалу „Port Authority” у правцу Саратога Спрингса, и три мјесеца се завукао у колонији писаца у Јаду. Управо оно што је Закерман требало да уради послѣје *Карновској* – али он је остао, будала, и погледајте шта му се десило. Уживао би у Јаду више него с Алвином Пеплером. Али *Ослобођеној Закермана* је учинило забавнијим то што сам га задржао на Менхетну, а мени је олакшало живот што нисам био тамо.

**Х. Л.:** *Не волише Њујорк?*

**Ф. Р.:** Живио сам тамо од 1962. све док се нисам преселио ван града послѣје *Поршнојевој синдрома*, и не бих мијењао те године ни за шта. Њујорк ми је у одређеном смислу дао *Поршнојев синдром*. Док сам живио и предавао у Ајова Ситију и Принстону, никад се нисам осјећао тако слободним као у Њујорку, шездесетих, да се препустим комичним наступима, на хартији и с пријатељима. Било је урнебесних вечери с пријатељима из Њујорка, било је нецензурисане бесрамности у психоаналитичким сеансама, постојала је та театрална, сценска атмосфера самог града у годинама након убиства Кенедија – све ово ме је надахнуло да испробам један нови глас, четврти глас, мање везан за страну од гласа у *Збојом*, *Коламбус* или *Пушишању*, или *Каг је била добра*. Као и опозиција рату у Вијетнаму. Увијек иза књиге постоји нешто са чим она нема очигледне везе, нешто читаоцу невидљиво што је помогло да се ослободи пишчев почетни нагон. Мислим на гњев и бунт који су били у ваздуху, на живописне примјере бијесног пркоса и

хистеричног супротстављања које сам видио око себе. То ми је дало неколико идеја за сопствени перформанс.

**Х. Л.:** *Да ли сте се осјећали као дио онога што се дешавало шездесетих?*

**Ф. Р.:** Осјећао сам моћ живота око себе. Вјеровао сам да осјећам пуну свијест о мјесту – у овом случају Њујорку – заправо први пут од дјетињства. Такође сам, као и други, стицао запањујуће образовање у моралним, политичким и културним могућностима из бурног јавног живота земље и из онога што се дешавало у Вијетнаму.

**Х. Л.:** *Али, 1960. сте објавили чувени есеј у часопису Commentary под називом „О писању америчке фикције” („Writing American Fiction”) о томе како су интелектуалци или мислиоци у Америци осјећали да живе у ситраној земљи, земљи у чијој живој заједници нису били укључени.*

**Ф. Р.:** Па у томе је разлика између 1960. и 1968. (Бити објављиван у часопису *Commentary* је још једна разлика.) Отуђени у Америци, страни њеним задовољствима и прекупацијама – тако је много младих људи попут мене гледало на свој положај педесетих. Био је то сасвим частан став, вјерујем, обликован нашим књижевним тежњама и модернистичким заносима, високоумни припадници друге постимигрантске генерације који долазе у сукоб с првом великом провалом послѣјератног медијског шунда. Нисмо имали појма да ће, неких двадесет година касније, филитарско незнање коме смо хтјели окренути леђа заразити земљу као Камѣјева куга. Ма који сатиричар који пише туристички роман и који би замислио

предсједника Регана током Ајзенхауеровог доба, био би оптужен да је почињено дјело сирове, презира достојне, адолесцентске, антиамеричке злобе, а у ствари би успио, као видовити стражар, баш тамо гдје је Орвел омашио; увидио би да гротеска која ће се обрушити на англофони свијет неће бити продужетак репресивног источног тоталитарног кошмара, већ бујање западњачке фарсе медијске глупости и циничног комерцијализма – помахнитало филиларство на амерички начин. Неће нас Велики брат посматрати с екрана, већ ћемо ми гледати застрашујуће моћног свјетског лидера с душом пријазне баке из неке сапунице, с вриједностима друштвено одговорног продавца кадилака с Беверли Хилса, и историјским залеђем и интелектуалном спремом средњошколског матуранта у мјузиклу Џун Алисон.

**Ж. Л.:** *Што Вам се десило касније, седамдесетих? Је ли оно што се дешавало у земљи и даље што значило некое њоју Вас?*

**Ф. Р.:** Морам се сјетити коју сам књигу тада писао и онда ћу моћи да се сјетим шта ми се дешавало – иако је оно што ми се дешавало била углавном књига коју сам писао. Никсон је дошао и отишао седамдесет треће, и док је Никсон долазио и одлазио, мене је прилично излуђивао *Мој живој мушкарца*. У одређеном смислу, ту књигу сам писао наизмјенично од 1964. Тражио сам упорно поставку за гнусну сцену у којој Морин купује узорак урина од сиромашне црне труднице како би Тарнопол помислио да ју је оплодио. Прво сам то смислио као сцену за *Кад је била добра*, али била је потпуно погрешна за Луси и Роја

у Либерти Центру. Онда сам помислио да би то могло да уђе у *Порџнојев синглом*, али било је сувише злоћудно за ту врсту комедије. Онда сам исписао картице и картице рукописа за које се на крају испоставило да су *Мој живој мушкарца* – на крају сам коначно схватио да је рјешење у самом проблему који нисам могао превазићи: моја неспособност да пронађем позадину која паше том гнусном догађају, а не сам гнусни догађај, била је заправо у самом средишту романа. Вотергејт је чинио живот занимљивим када нисам писао, али свакодневно, од девет до пет, нисам много размишљао о Никсону или Вијетнаму. Покушавао сам ријешити проблем ове књиге. Када се чинило да нећу никад, стао сам и написао *Нашу гружину*; кад сам поново покушао па и даље нисам могао да је напишем, стао сам и написао књигу о бејзболу; а онда сам, док сам завршавао књигу о бејзболу, стао да напишем *Дојку*. Било је то као да сам се експлозивом пробијао кроз тунел како бих стигао до романа који нисам могао да напишем. Свака од књига *јесте* експлозија која крчи пут за оно што слиједи. Ионако пишете само једну књигу. Ноћу сањате шест снова. Али да ли је то заиста шест снова? Један сан предсказује или уводи у сљедећи, или на неки начин закључује оно што још увијек није у потпуности одсањано. Онда долази сљедећи сан, исправка пређашњег сна – алтернативни сан, сан противотров – који га надограђује, или га исмијева, или му противрјечи, или једноставно покушава да одсања сан како *шреба*. Можете покушавати цијелу ноћ.

**Ж. Л.:** *Након Портноја, њошто сће најустили Њујорк, преселили сће се ван града. Какав је сеоски живој? Очиљедно*

је искоришћен као материјал за Писца из сјенке.

**Ф. Р.:** Никада се не бих заинтересовао да пишем о изолованом аутору да нисам прво и сам мало испробао Лонофових тридесет пет година руралне раскоши. Треба ми нешто чврсто под ногама да ми распали машту. Али, осим што ми је дало осјећај за живот Лонофових, сеоско битисање још увијек ми није понудило ништа у погледу теме. Вјероватно никад и неће и требало би да се извучем одавде. Само што волим ту да живим, и не могу баш сваки избор направити у складу са потребама свог посла.

**Х. Л.:** *А шта је с Енглеском, ње је проводише дио сваке године? Је ли и то мојући извор фикције?*

**Ф. Р.:** Питајте ме за двадесет година. Толико је отприлике требало Исаку Сингеру да избаци довољно Пољске из свог система – и да пропусти довољно Америке – да почне, мало-помало, као писац, да гледа и описује своје кафетерије с Апер Бродвеја. Ако не познајете имагинарни живот неке земље, тешко је писати о њој романи који не би били само опис декора, људског и другог типа. Ситнице процуре када видим како земља сања наглас – у позоришту, на изборима, током фокландске кризе, али ја не знам заправо ништа о томе шта то значи људима овдје. Веома ми је тешко разумјети ко су људи, чак и кад ми то кажу, а не знам чак ни да ли је то збој тога што они јесу или због мене. Не знам ко што представља, да ли нужно видим праву ствар или само измишљотину, нити лако могу видјети гдје се то двоје преклапа. Опажања су ми заматљива чињеницом да говорим језик.

Вјерујем да знам шта ми се говори, видите, чак и ако не знам. Што је најгоре, овдје не мрзим ништа. Какво је само олакшање када немате притужби на културу и не морате слушати звук сопственог гласа како заузима ставове, износи мишљења и набраја све што је погрешно! Право блаженство – али за писање то није предност. Овдје ме ништа не излуђује, а писца мораће довести до лудила како бисте му помогли да види. Писцу су потребни његови отрови. Противотров за његове отрове често буде књига. Е сад, кад бих морао живјети овдје, кад би ми се из неког разлога забранило да се икад вратим у Америку, кад би мој положај и моје лично благостање изненада постали трајно везани за Енглеску, тада би оно што је несносно и значајно могло да се изоштри, и да, око 2005, можда 2010, мало-помало престао бих да пишем о Њуарку и усудио бих се да смјестим причу за столом у винском бару на Кенсингтон Парк Роуду. Причу о временшном изгнаном страном писцу, који у овом случају чита не *Jewish Daily Forward*, већ *Herald Tribune*.

**Х. Л.:** *У ове њосљедње три књиге, романима о Закерману, дошло је до обнове сукоба са јеврејством и јеврејском критиком. Збој чега мислите да се ове књиге толико враћају на прошлост? Зашто се то сада дешава?*

**Ф. Р.:** Почетком седамдесетих почео сам редовно посјећивати Чехословачку. Ишао сам у Праг сваког прољећа и похађао кратки курс политичке репресије. Познавао сам репресију из прве руке само у нешто доброћуднијем и прикривенијем облику – као психосексуалне стеге или друштвена ограничења. Из личног искуства знао сам мање о

антисемитској репресији него о репресијама које су Јевреји упражњавали на себи, и једни на другима, што је била посљедица историје антисемитизма. Портној, ако се сјећате, себе сматра баш таквим једним практикујућим Јеврејином. У сваком случају, постао сам веома осјетљив на разлике између списатељског живота у тоталитарном Прагу и неспутаном Њујорку, и одлучио сам, послије почетне неизвјесности, да се усредсредим на непредвиђене посљедице умјетничког живота у свијету који најбоље познајем. Схватио сам да већ постоји много дивних и познатих приповјетки и романа Хенрија Џејмса, Томаса Мана и Џејмса Џојса о животу умјетника, али нисам познавао ниједан о комедији каква може постати умјетнички позив у САД. Кад се Томас Волф бавио том темом, био је прилично рапсодичан. Закерманова борба са јеврејством и јеврејском критиком сагледана је у контексту његове комичне каријере америчког писца, одбаченог од стране породице, отуђеног од обожаваалаца, и најзад у сукобу са сопственим нервним завршецима. Јеврејско својство књига као што је моја не налази се заправо у њиховој теми. Говорити о јеврејству скоро уопште да ме не занима. Оно што чини *Час анаџомије*, рецимо, јеврејским, ако га ишта чини таквим, јесте један тип сензибилитета: нервоза, раздражљивост, препирање, драмљење, негодовање, опсједнутост, преосјетљивост, глума – прије свега *причање*. Причање и викање. Јевреји не заклапају лако, знате. Није оно о чему се прича то што чини књигу јеврејском – већ то што књига неће да заћути. Неће да вас остави на миру. Неће да стане. Сувише се приближава. „Слушај, слушај – то није ни пола приче!” Знао сам шта радим кад сам поломио

вилицу Закерману. За Јевреја, сломљена вилица је ужасна трагедија. Многи од нас су пошли у учитеље умјесто у боксере управо да то избјегнемо.

**Х. Л.:** *Зашто је Милџон Ајел, добри, високоумни Јеврејин који је Закерману био љуру у њејовим младалачким тодигинама, међа у Часу анатомије, неко кога Закерман жели да лиши свештосћи?*

**Ф. Р.:** Да ја нисам ја, да је неком другом додијељена улога да буде Рот и да пише његове књиге, врло је могуће да бих ја, у овој другој инкарнацији, био његов Милтон Апел.

**Х. Л.:** *Јели Закерманов бијес на Милџона Ајела израз неке врсте кривице с Ваше стране?*

**Ф. Р.:** Кривице? Нипошто. Штавише, у ранијем нацрту књиге, Закерман и његова млада дјевојка Дајана заузимали су потпуно супротан став у препирци о Апелу. Она је, са свим својим живахним неискуством, рекла Закерману: „Зашто му дозвољаваш да те шиканира, зашто подносиш ово срање мирно скрштених руку?” А Закерман, старији човјек, њој је рекао: „Не буди смијешна, душо, смири се, он није битан.” Постојала је та права аутобиографска сцена, и уопште није имала живота. Морао сам пустити да главни лик упије бијес иако је мој сопствени бијес поводом ове теме одавно био попустио. Будући вјеран стварности, заправо сам избјегавао тај проблем. Тако сам им промијенио становишта, и пустио да двадесетогодишња студенткиња каже Закерману да одрасте, и дао Закерману дјетињасту излив бијеса. Много забавније. Не бих ни гдје стигао са Закерманом тако изразито разумним као што сам ја.

**Х. Л.:** *Дакле, Ваш јунак увијек мора да се жали или да буде бијесан или у невољи.*

**Ф. Р.:** Мој јунак мора бити у стању упечатљиве преобразбе или радикалног измјештања. „Ја нисам оно што јесам – ја сам, ако сам ишта, оно што нисам.” Литанија почиње тако некако.

**Х. Л.:** *Колико с'ће свјесни док њише-ше о њома да ли њоком њриповиједања њрелазиише с њрећеи на њрво лице?*

**Ф. Р.:** То није свјесно или несвјесно – прелаз је спонтан.

**Х. Л.:** *Али какав је осјећај њисаџи у њрећем лицу, умјесто у њрвом?*

**Ф. Р.:** Какав је осјећај гледати кроз микроскоп када подешавате жариште? Све зависи од тога колико желите приближити голи предмет голом оку. И обратно. Зависи од тога шта желите увеличати, и до ког степена.

**Х. Л.:** *Али да ли себе на неки начин ослобађаише њако њишо с'тављаише Закермана у њреће лице?*

**Ф. Р.:** Ослобађам себе да кажем о Закерману оно што би било неприкладно за њега да каже о себи на тај исти начин. У првом лицу би се изгубила иронија, или комедија; могао бих унијети призивок озбиљности који би зазвучао нескладно када би долазио од њега. Пребацивање унутар истог наратива с једног гласа на други јесте начин на који се одређује морално гледиште читаоца. Нешто слично овоме сви желимо урадити у обичном разговору када користимо неодређени субјекат „човјек” док говоримо о себи. Употреба ријечи „човјек” ставља ваше опажање у лабилнију

везу са особом која га изговара. Гледајте, некад је најизражајније допустити му да говори у своје име, некад је изражајније говорити о њему; некад је изражајније приповиједати индиректно, некад не. *Писац из сјенке* исприповиједан је у првом лицу, вјероватно зато што је оно што се описује у великој мјери свијет који је Закерман открио изван себе, књига младог истраживача. Што је старији и што више ожиљака има, што се више окреће ка унутра, све даље ја морам одступити. Криза солипсизма кроз коју пролази у *Часу анаџомије* боље се види са мало дистанце.

**Х. Л.:** *Да ли гајете себи у њиштва док њишеше да најравише разлику између онога њишо је џовор и онога њишо је њрича?*

**Ф. Р.:** Не дајем себи „упутства”. Реагујем на могућности које изгледају најживотније. Не постоји неопходна равнотежа између онога што је изговорено и онога што је испричано. Бирате оно што је живо. Двије хиљаде страница нарације и шест редова дијалога могу бити права ствар за једног писца, а двије хиљаде страница дијалога и шест редова нарације рјешење за другог.

**Х. Л.:** *Да ли икада узимаише гује огломке који су били дијалози и њреџварише их у нарацију, или обрнуџо?*

**Ф. Р.:** Наравно. То сам урадио са одјелком Ане Франк у роману *Писац из сјенке*. Било ми је тешко да то изведем како треба. Када сам почео, у трећем лицу, на неки начин сам осећао страхопоштовање према грађи. Усвојио сам узвишени елегични тон док сам причао како је Ана Франк преживјела и стигла у Америку. Нисам знао куда



идем па сам почео тако што сам радио оно што се очекује да радите када исписујете живот свеца. Био је то тон прикладан за хагиографију. Умјесто да Ана Франк придобије ново значење у контексту моје приче, покушавао сам црпити из спремних залиха стандардних емоција које би сви наводно требало према њој да гаје. То је оно што чак и добри глумци понекад раде за вријеме првих недеља пробе – гравитирају ка конвенционалном облику приказа, грчевито се држе клишеа док с нестрпљењем чекају да се наметне нешто аутентично. Кад се осврнем, моје потешкоће изгледају помало бизарно, јер управо ономе против чега се Закерман борио, ја сам заправо подлегао – званично овлашћеној и најутјешнијој легенди. Кажем Вам, нико ко се касније жалио да сам у *Писцу из сјенке* злоупотребио сјећање на Ану Франк не би ни трепнуо да сам пустио те баналности у свијет. То би било сасвим у реду; можда бих чак и добио академско признање. Али ја себи не бих могао дати никакву награду за то. Изазови причања јеврејске приче – Како би је требало испричати? Којим тоном? Које треба да се исприча? С којим циљем? Да ли је уопште треба испричати? – на крају је то постало тема *Писца из сјенке*. Али прије него што је постало тема, изгледа да је морало постати тешко искушење. Често се дешава, барем мени, да се борбе које производе морални живот књиге наивно одигравају на тијелу књиге у раним, несигурним етапама писања. То *јесте* искушење, и завршило се када сам узео цијели тај дио и прерадио га у првом лицу – у причу Ане Франк коју прича Ејми Белет. Жртва не би сама говорила о својој недаћи гласом „Марша времена”. Није у *Дневнику*,

па зашто би онда у животу? Нисам хтио да се овај дио *јојави* као приповиједанье у првом лицу, али сам знао да ћу, тако што ћу га пропустити кроз сито првог лица, имати добру прилику да се ослободим тог ужасног тона који није био њен, већ мој. И отарасио сам га се. Ускићене каденце, пренапете емоције, туробна, предраматична, архаична дикција – све сам то рашчистио захваљујући Ејми Белет. Прилично непосредно сам потом вратио тај одломак назад у треће лице, а онда сам могао почети да на томе радим – да пишем умјесто да се препуштам рапсодијама или хвалоспјевима.

**Ж. Л.:** *На који начин мислите да сте утицали на средину, на културу, као писац?*

**Ф. Р.:** Ни на који. Да сам слиједио своје ране планове на факултету да postanем адвокат, не видим каквог би то значаја имало за културу.

**Ж. Л.:** *Кажете ли то са ојорчењем или са рагошћу?*

**Ф. Р.:** Ни једно ни друго. То је животна чињеница. У огромном комерцијалном друштву које захтијева потпуну слободу изражавања, култура је зјало. Недавно је први амерички писац који је добио специјалну златну медаљу Конгреса за свој „допринос нацији” био Луј Ламур. Додијелио му је предсједник у Бијелој кући. Једина друга земља на свијету гдје би такав писац добио највишу награду своје владе јесте Совјетски Савез. У тоталитарној држави, међутим, свеукупну културу диктира режим; на срећу, ми у Америци живимо у Регановој а не у Платоновој Републици и, осим њихове глупе медаље,

култура се скоро потпуно игнорише. А то је далеко пожељније. Све док они на врху одају почаст Лују Ламуру и не воде бригу ни о чему другом, све ће бити у реду. Када сам први пут био у Чехословачкој, пало ми је на памет да радим у друштву у коме, што се тиче писца, све пролази и ништа није важно, док за чешке писце које сам упознао у Прагу ништа не пролази и све је важно. То не значи да сам пожелио да замијенимо мјеста. Нисам им завидио на прогону и начину на који им то увећава друштвени значај. Нисам им чак завидио ни на њиховим наизглед вреднијим и озбиљнијим темама. Тривијализација на Западу многих ствари које су смртно озбиљне на Истоку сама по себи је тема, и то тема која захтијева знатну довитљиву маштовитост како бисте је преточили у уједљиву фикцију. Написати озбиљну књигу која не скреће пажњу на своју озбиљност реторичким сигнаlima или тематском тежином традиционално повезаном с озбиљношћу, такође је достојан подухват. Адекватно приказати духовну кризу која није очигледно шокантна и монструозно страшна, која не изазива универзално сажалење, нити се одиграва на великој историјској позорници, или на највишем нивоу двадесетовјековне патње – ето, то је судбина која је задесила оне који пишу тамо гдје све пролази и ништа није важно. Недавно сам чуо критичара Џорџа Стајнера на енглеској телевизији како проглашава савремену западну књижевност крајње безвриједном и некавалитетном, и тврди да велика свједочанства људске душе, ремек-дјела, могу настати само кад су душе угњетаване од стране режима какав је онај у Чехословачкој. Питам се онда зашто се сви писци које познајем у

Чехословачкој гнушају режима и страствено прижељкују да нестане с лица земље. Зар не разумију, као што Стајнер разумије, да је ово њихова шанса да постану велики? Понекад писац или два са колосалном сировом снагом успију неким чудом преживјети и – тако што узму систем за свој предмет – од свог прогона створити умјетност врхунског ранга. Али већина оних који остану херметички затворени у тоталитарним државама, уништени су, као писци, од стране система. Тај систем не ствара ремек-дјела; он ствара срчане ударе, чиреве и астму, ствара алкохоличаре, депресивце, ствара горчину и очајање и лудило. Писци бивају интелектуално унакажени, духовно деморалисани, физички обољели, и културно се досађују. Често бивају потпуно ућуткани. Девет десетина најбољих међу њима никада неће остварити свој најбољи рад само због система. Писци које овај систем његује су партијска пискарала. Кад такав систем превагне двије или три генерације, неуморно мрвећи заједницу писаца двадесет, тридесет или четрдесет година, опсесије се утврде, језик постане устајао, читалачка публика полако скапа од глади, а постојање националне књижевности која би се одликовала оригиналношћу, разноликошћу, живахношћу (што је сасвим другачије од голог опстанка једног јединог моћног гласа) готово је немогуће. Књижевност која има несрећу да предуго остане изолована у подземљу неизбјежно ће постати провинцијална, назадна, чак и наивна, упркос залихама мрачног искуства које би је могло надахнути. Насупрот томе, наш рад овдје није лишен аутентичности јер нас као писце није прегазила тоталитарна влада. Не знам ни за једног западног

писца, осим Џорџа Стајнера, који је тако грандиозно и сентиментално обманут у вези с људском патњом – и „ремек-дјелима” – да се вратио иза Гвоздене завјесе сматрајући себе обезвријеђеним зато што није морао да се избори са тако жалосним интелектуалним и књижевним окружењем. Ако је избор између Луја Ламура и наше књижевне слободе и наше обимне, живе, националне књижевности с једне стране, и Солжењици-на и те културне пустиње и суровог сузбијања с друге, ја бирам Ламура.

**Х. Л.:** *Али зар се не осјећаише беспо-моћним као йисац у Америци?*

**Ф. Р.:** Писање романа није пут ка моћи. Не вјерујем да у мом друштву романи доводе до озбиљне промјене код било кога сем неколицине који су писци, на чије су романе, наравно, озбиљно утицали романи других романописаца. Не мислим да се тако нешто дешава обичном читаоцу, нити то очекујем.

**Х. Л.:** *Шта онда раде романи?*

**Ф. Р.:** Обичном читаоцу? Романи снабдјевају читаоце нечим за читање. Када су на врхунцу, писци мијењају начин на који читаоци читају. То ми се чини као једино реално очекивање. Такође ми се чини сасвим довољно. Читање романа је дубоко и необично задовољство, узбудљива и мистериозна људска активност која не захтијева ништа више моралног или политичког оправдања од секса.

**Х. Л.:** *Зар нема никаквој другој на-кнадној дејстви?*

**Ф. Р.:** Питали сте ме да ли мислим да је моја фикција промијенила нешто у култури и одговор је не. Наравно, било је мало скандала, али људи се стално скандализују; то је за њих начин живота. То ништа не значи. Ако ме питате да ли желим да моје писање промијени нешто у култури, одговор је и даље не. Оно што желим јесте да запосједнем читаоце док читају моју књигу – ако могу, да их запосједнем на начин на који их други писци не запосиједају. Потом да их пустим да се врате, онакве какви су били, у свијет у коме сви остали раде на томе да их промијене, убиједе, доведу у искушење и контролишу. Најбољи читаоци долазе фикцији како би се ослободили све те буке, како би се у њима одријешила свијест која је иначе условљена и опкољена свиме што није фикција. То је нешто што свако дијете, занесено књигама, одмах разумије, иако то уопште није дјетињаста идеја о важности читања.

**Х. Л.:** *Последње йишање. Како би-сте описали себе? Шта мислише какви-сте у йоређењу с оним Вашим живописно йреображавајућим јунацима?*

**Ф. Р.:** Ја сам као неко ко покушава да се живахно преобрази из себе у своје живописно преображавајуће јунаке. Ја сам умногоме као неко ко по цијели дан пише.

(С енилеској йревела  
Марија Беріам Пеликани)