

Filip Rot i Hermion Li

UMIJEĆE FIKCIJE²⁹

Upoznala sam Filipa Rota nakon što sam objavila kratku knjigu o njegovom radu za ediciju *Methuen Contemporary Writers*. On je pročitao knjigu i napisao mi velikodušno pismo. Nakon našeg prvog susreta poslao mi je četvrti nacrt *Časa anatomije* (*The Anatomy Lesson*), o kom smo kasnije razgovarali, jer u završnoj fazi pisanja romana Rot voli da dobije što je više moguće kritika i reakcija od strane određenog broja zainteresovanih čitalaca. Čim je priveo kraju *Čas anatomije* započeli smo razgovor za *Paris Review*. Sreli smo se početkom ljeta 1983. u Kraljevskom automobilskom klubu u Pol Molu, gdje Rot povremeno iznajmljuje sobu u kojoj radi kada posjećuje Englesku. Soba je bila preuređena u malu, do u detalj sređenu kancelariju – IBM pisaača mašina s kuglicom, držači za fascikle raspoređeni po abecedi, lampe *Anglepoise*, rječnici, aspirin, stalak za dokumenta, flomasteri za korekcije, radio – sa nekoliko knjiga na kaminu, među kojima su bile i nedavno objavljena autobiografija Ervina Haa, *Margina nade*; *Mladi Luter: Studija o psihoanalizi i istoriji* Erika Eriksona; autobiografija Leonarda Vulfa; Če-

hov Dejvida Magaršeka; *Ovo stvarno liči na raj* Džona Čivera; Fordajsove *Biohevi-orističke metode za hronični bol i bolest* (korisno za Zakermana); autobiografija Kler Blum, *Pod reflektorima i nakon njih*; i nekoliko intervjuja iz *Paris Review*-a. Razgovarali smo u ovoj poslovnoj ćeliji dan i po, zaustavili bismo se samo za obroke. O meni se vodilo računa s velikom uviđavnošću. Rotovi maniri, koji se slažu s njegovim izgledom – suzdržan, konvencionalna odjeća, zlatno-uokvirene naočare, izgled mirnog, profesionalnog američkog posjetioca Londona, možda nekog akademika ili advokata – učtivi su, blagi i prijemčivi. Sve pažljivo sluša, zbija mnogo brzih šala i voli da se zabavlja. Tik ispod ovog dobroćudnog izgleda nalaze se žestoka usredsređenost i mentalna grabežljivost; sve je voda na njegov mlin, ne toleriše se nikakva neodređenost, pohlepno se nasrće na razilaženja u mišljenju, i ništa što bi moglo biti korisno ne promiče. Razmišlja u hodu i razvija ideje kroz razigranu upotrebu figurativnog jezika – što je način na koji izbjegava ispovjedne odgovore (mada zna biti veoma direktan), koliko i način da zainteresuje sebe. Transkripti snimka ovog razgovora bili su dugi, fascinantni, zabavni, neorganizovani i repetitivni. Redigovala sam ih, skratila na obradivu veličinu i poslala mu svoju verziju. Uslijedila je duga pauza tokom koje se vratio u Ameriku i objavljen je *Čas anatomije*. Početkom 1984. prilikom njegove sljedeće posjete Engleskoj, nastavili smo; on je pregledao moju verziju i razgovarali smo o reviziji dok nije dobila konačni oblik. Ovaj postupak bio mi je izuzetno zanimljiv. Atmosfera razgovora se promijenila tokom šest mjeseci otkad je završio

²⁹ *The Paris Review*, br. 93, jesen 1984.

roman i započeo rad na novom – postala je ratobornija i bodrija. I različiti nacrti sami po sebi prikazivali su Rotove radne metode: sirovi komadi razgovora obrađeni su u elegantnu, energičnu, koncentrisanu prozu, a povratak pređašnjim mislima proizveo je nove ideje. Rezultat nudi primjer, kao i izvještaj o tome, kako Filip Rot predstavlja sebe.

Hermion Li: *Kako počinjete novu knjigu?*

Filip Rot: Započeti knjigu je neprijatno. Potpuno sam nesiguran u vezi s likom i njegovom neprilikom, a upravo s likom u neprilici moram početi. Gore od toga da ne znate šta vam je tema jeste da ne znate kako da je obradite, jer o tome se na koncu radi. Otkucam početke i budu užasni, više nesvjesna parodija moje prethodne knjige nego pokušaj da raskrstim s njom onako kako želim. Potrebno mi je nešto što goni u središte knjige, magnet koji će sve privući sebi – to je ono što tražim tokom prvih mjeseci kada pišem nešto novo. Često moram napisati sto ili više stranica prije nego što nastane pasus koji je živ. U redu, kažem sebi, to ti je početak, počni tu; to je prvi pasus knjige. Pregledaću prvih šest mjeseci rada i podvući crvenom pasus, rečenicu, ponekad ne više od jedne sintagme, koja ima malo života u sebi, a onda ću ih sve otkucati na jednu stranicu. Obično ne ispadne više od jedne stranice, ali ako imam sreće, to je početak prve stranice. Tražim živahnost koja će zadati ton. Poslije užasnog početka slijede mjeseci nesputane igre, a poslije igre dolaze krize, okrenete se protiv svoje građe i zamrzite knjigu.

H. L.: *Koliko od knjige Vam je na umu prije nego što počnete?*

F. R.: Onoga što je najvažnije uopšte nema. Ne mislim na rješenja problema, mislim na same probleme. U potrazi ste, kada počnete, za onim što će vam se opirati. Tražite nevolju. Ponekad se u početku nesigurnost javlja ne zato što je pisanje teško već zato što nije dovoljno teško. Tečnost može biti znak da se ništa ne dešava; tečnost mi može zapravo biti znak da stanem, dok me to kad sam u mraku od jedne rečenice do druge podstiče da nastavim.

H. L.: *Morate li imati početak? Da li biste ikad počeli od kraja?*

F. R.: Koliko znam, ja i počinjem od kraja. Prva stranica može završiti godinu kasnije kao dvjestota stranica, ako je uopšte još tu.

H. L.: *Šta se dešava s onih stotina stranica koje ste ostavili? Da li ih sačuvate?*

F. R.: Obično bih radije da ih više nikad ne vidim.

H. L.: *Da li najbolje radite u neko posebno doba dana?*

F. R.: Radim cijeli dan, ujutru i po podne, praktično svaki dan. Ako tako odsjedim dvije ili tri godine, na kraju imam knjigu.

H. L.: *Mislite li da i drugi pisci imaju tako dugo radno vrijeme?*

F. R.: Ne pitam pisce o njihovim radnim navikama. Stvarno mi nije stalo. Džojns Kerol Outs negdje kaže da kada pisci jedni druge pitaju kad počinju raditi i kad završavaju i koliko vremena odvajaju za ručak, oni zapravo pokušavaju otkriti:

„Je li i on lud koliko i ja?” Ne treba mi odgovor na to pitanje.

H. L.: *Da li ono što čitate utiče na ono što pišete?*

F. R.: Čitam sve vrijeme dok radim, obično noću. Na taj način održavam kanale komunikacije otvorenim. Na taj način promišljam o svojoj *struci* dok se malo odmaram od posla koji me čeka. Pomaže tako što podstiče opštu opsesiju.

H. L.: *Da li ikome pokazujete svoj rad u toku?*

F. R.: Korisnije je da moje greške sazru i izbiju kad tome dođe vrijeme. Pružam sebi sav otpor koji mi je potreban dok pišem, a pohvale su mi besmislene kad znam da nešto nije ni dopola završeno. Niko ne vidi šta radim do trenutka kad apsolutno ne mogu dalje, a možda čak i povjerujem da sam završio.

H. L.: *Imate li na umu Rotovog čitaoca dok pišete?*

F. R.: Ne. Ponekad imam na umu čitaoca koji je anti-Rot. Pomislim: „Kako će mu samo ovo biti mrsko!” To može biti baš onakvo ohrabrenje kakvo mi treba.

H. L.: *Pomenuli ste kako je posljednja faza pisanja romana „kriza” u kojoj se sami okrenete protiv građe i omrznete svoj rad. Da li ova kriza uvijek nastupa, sa svakom knjigom?*

F. R.: Uvijek. Mjesecima gledate u rukopis i govorite: „Ovo nije u redu, ali šta nije u redu?” Zapitam se: „Da je ova knjiga san, o čemu bi taj san bio?” Ali kada ovo pitam, takođe pokušavam da *povjerujem* u ono što sam napisao, da zaboravim da je

to fikcija i da kažem: „Ovo se stvarno dogodilo”, čak i ako nije. Namjera je da svoju izmišljotinu doživite kao stvarnost koja se može shvatiti kao san. Namjera je da se krv i meso pretvore u književne likove, a književni likovi u krv i meso.

H. L.: *Možete li reći nešto više o ovim krizama?*

F. R.: U *Piscu iz sjenke* (*The Ghost Writer*), kriza – jedna od mnogih – ticala se Zakermana, Ejmi Belet i Ane Frank. Nije bilo lako uvidjeti da je Ejmi Belet kao Ana Frank izum samog Zakermana. Tek sam kroz rad na brojnim alternativama zaključio da je ona ne samo njegov izum već da bi mogla biti i sopstveni izum, mlađa žena koja se samoizmišlja *unutar* Zakermanovog izuma. Obogatiti njegovu maštu bez zamagljivanja ili zabune, biti dvo-smislen i jasan – eto, to je bio moj spisateljski problem tokom cijelog jednog ljeta i jeseni. U *Oslobođenom Zakermanu* (*Zuckerman Unbound*) kriza je bila posljedica toga što nisam uvidio da Zakermanov otac ne bi trebalo da bude mrtav već na početku knjige. Naposlijetku sam shvatio da smrt treba da dođe na kraju knjige, navodno kao posljedica sinovljevog svetogrdnog bestslera. Ali, kad sam počinjao, postavio sam stvar naopako, a onda sam u to tupo piljio mjesecima a da ništa nisam vidio. Znao sam da želim da se knjiga udalji od Alvina Peplera – volim da se kotrljam u jednom pravcu i da onda priredim iznenađenje – ali nisam mogao da se odrekнем pretpostavke ranijih verzija sve dok nisam vidio da je opsesivno zanimanje romana za ubistva, prijetnje smrću, sahrane i pogrebne zavode vodilo ka – a nije polazilo od – smrti Zakermanovog oca. Način na koji jukstaponirate događaje može vas vezati u čvo-

rove, a preraspoređivanje sekvence iznenađujuće osloboditi da pojuri ka cilju. Otkriće do kog sam došao u *Času anatomije* – nakon što sam predugo udarao glavom o pišaću mašinu – bilo je to da je Zakerman, u trenutku kada poleti za Čikago kako bi pokušao da postane doktor, trebalo da počne oponašati pornografa. Morala je postojati namjerna ekstremnost na oba kraja moralnog spektra, s tim što svaki od njegovih eskapističkih snova o samoprebrošćenju podrija značenje i izlaže ruglu namjeru onog drugog. Da je otišao samo kako bi postao ljekar, gonjen samo tim uzvišenim moralnim poletom, ili da je samo išao naokolo izigravajući pornografa, bljujući samo taj anarhični i otuđujući bijes, ne bi bio moj čovjek. On ima dva dominantna modusa: modus samoodricanja i jebeš-ih modus. Hoćete nevaljalog jevrejskog dečka, to ćete i dobiti. Odmara se od jednog tako što preuzima drugi; mada, kao što se vidi, to i nije neki odmor. Kod Zakermana me zanima upravo to što su svi podijeljeni, ali malo njih tako otvoreno. Svi su puni pukotina i naprslina, ali obično vidimo kako se ljudi trude iz petnih žila da sakriju mjesta gdje su rascijepljeni. Većina ljudi očajnički želi da izliječi svoje ozljede, i nastavlja s pokušajima. Prikrivanje se često tumači kao liječenje (ili nedostatak liječenja). Ali Zakerman ne može uspjeti ni u jednom, a do kraja trilogije je to dokazao čak i sebi. Njegov život i rad odredile su te frakturane linije nečega što ni u kom pogledu nije čist prelom. Bilo mi je zanimljivo da pratim te linije.

H. L.: *Što se dešava s Filipom Rotom kad se pretvori u Nejtana Zakermana?*

F. R.: Nejtan Zakerman je gluma. Sve je to umjetnost lažnog predstavljanja, zar

ne? To je osnovni romaneskni dar. Zakerman je pisac koji želi biti doktor, a koji se predstavlja kao pornograf. Ja sam pisac koji piše knjigu i predstavlja se kao pisac koji želi biti doktor, a koji se predstavlja kao pornograf – koji se potom, kako bi zakomplikovao imitaciju i zašiljio oštricu, pretvara da je poznati književni kritičar. Stvarati lažnu biografiju, netačnu istoriju, skovati poluizmaštanu egzistenciju iz stvarne drame mog života *jeste* moj život. Mora biti nekog zadovoljstva u ovom poslu, i to je to. Kretati se prurušen. Glumiti nekog lika. Predstavljati se kao nešto što nisi. *Pretvarati se*. Prepredena i lukava maskarada. Pomislite na trubuhozborca. On govori tako da se čini da njegov glas dolazi od nekog ko je od njega udaljen. Ali da vam nije u vidokrugu, njegovo umijeće ne bi vam pričinjavalo nikakvo zadovoljstvo. Njegova umjetnost sastoji se u tome što je prisutan i odsutan; on je najviše ono što jeste kada je istovremeno neko drugi, a nijedan od njih nije „on” kada se spusti zavjesa. Nije potrebno da, kao pisac, u potpunosti napustite svoju biografiju da biste se upustili u čin pretvaranja. Možda je još intrigantnije kada to ne uradite. Izobličavate je, karikaturišete, od nje stvarate parodiju, mučite je i podrivate, izrabljujete je – sve ne biste li biografiji dali onu dimenziju koja će pobuditi vaš verbalni život. Milioni ljudi rade to sve vrijeme, naravno, i to ne s opravdanjem da stvaraju književnost. *Ozbiljni su*. Zapanjujuće je kakve sve laži ljudi mogu održavati iza maske svojih stvarnih lica. Pomislite na umijeće preljubnika: pod strašnim pritiskom i uprkos enormno lošim izgledima, obični muževi i žene, koji bi se ukočili od sramežljivosti na pozornici, u kućnom pozorištu, sami pred publikom prevarenog

supružnika, glume nevinost i vjernost sa besprijekornom dramatičnom vještinom. Sjajne, sjajne izvedbe, genijalno osmišljene do najsitnijih detalja, besprijekorno precizna realistična gluma, a sve to rade potpuni amateri. Ljudi koji se divno pretvaraju da su „oni sami”. Pretvaranje može da poprimi najsuptilnije oblike, znate. Zašto bi romanopisac, folirant po profesiji, bio iole manje spretan ili pak pouzdaniji od tupog, nemaštovitog računovođe iz predgrađa koji vara ženu? Džek Beni se pretvarao da je tvrdica, sjećate li se? Predstavljao se sopstvenim dobrim imenom i tvrdio da je škrt i zao. To je raspirivalo njegovu komedijsku maštu. Vjerovatno nije bio mnogo zabavan kao još jedan fin momak koji ispisuje čekove za *United Jewish Appeal* i izvodi prijatelje na večeru. Selin se pretvarao da je prilično ravnodušan, čak i neodgovoran ljekar, kada se zapravo čini da je naporno obavljao svoj posao i da je bio savjestan prema pacijentima. Ali to nije bilo zanimljivo.

H. L.: *Ali jeste. Biti dobar ljekar jeste zanimljivo.*

F. R.: Vilijamu Karlosu Vilijamsu možda, ali ne i Selinu. Biti odan muž, pame-tan otac i posvećen porodični ljekar u Raderfordu u Nju Džerziju, možda je Selinu bilo vrijedno divljenja koliko i Vama, ili meni, ako ćemo o tome, ali *njegovo* pisanje crpilo je snagu iz narodnog glasa i dramatizacije njegove odmetničke strane (koja je bila znatna), i tako je stvorio Selina velikih romana na način približan onome na koji je Džek Beni, isto tako poigravajući se jednim tabuom, stvorio sebe kao tvrdicu. Morate biti užasno naivni da ne uvidite da je pisac izvođač koji igra ulogu koju najbolje poznaje – čak i onda kada nosi masku

prvog lica jednine. To je možda i najbolja od svih maski za drugog sebe. Neki (mnogi) se pretvaraju da su prijatniji nego što jesu, a neki se pretvaraju da su to manje. To nije bitno. Književnost nije takmičenje u moralnoj ljepoti. Njena moć proističe iz autoriteta i smjelosti s kojima vam polazi za rukom da izvedete to pretvaranje; važno je vjerovanje koje inspiriše. Pitanje koje treba postaviti o piscu nije: „Zašto se tako loše ponaša?”, nego: „Za šta mu je potrebna ova maska?” Ne divim se Ženeu kog Žene predstavlja kao sebe ništa više nego odbojnom Moloju koga glumi Beket. Divim se Ženeu jer piše knjige koje mi ne dozvoljavaju da zaboravim ko je taj Žene. Kada je Rebeka Vest pisala o Avgustinu, rekla je da su njegove *Ispovijesti* previše subjektivno istinite da bi bile objektivno istinite. Mislim da je tako u romanima u prvom licu Ženea i Selina, kao kod Kolet, u knjigama poput *Okovana* i *Skitnica*. Gombrovič ima roman po imenu *Pornografija* u kom se predstavlja kao lik, i koristi sopstveno ime ne bi li se što bolje upe-tljao u neke veoma sumnjive aktivnosti i udahnuo život tom moralnom užasu. Konvicki, još jedan Poljak, u svoja posljednja dva romana, *Poljski kompleks* i *Mala apokalipsa*, radi na sužavanju jaza između čitaoca i priče tako što uvodi „Konvickog” kao glavnog lika. Pojačava iluziju da je roman istinit – i da ga ne treba potcijeniti kao „fikciju” – tako što se lažno predstavlja kao on sam. Sve nas to vraća Džeku Beniju. Ipak, treba li uopšte dodati da to nije sasvim nesebičan poduhvat? Pisanje za mene nije prirodna stvar koju jednostavno nastavljam raditi, kao što ribe plivaju i ptice lete. To je nešto što se radi pred određenom vrstom izazova, jednom posebnom neophodnošću. To je preobražaj, kroz

detaljno razrađeno oponašanje, lične nužde u javni čin (u oba smisla te riječi). To zna biti veoma naporna duhovna vježba kada sifonirate kroz svoje biće one osobine koje su strane vašem moralnom sklopu – naporno za pisca jednako kao i za čitaoca. Na kraju se možete osjetiti više kao gutač mačeva nego kao trbuhozborac ili imitator. Ponekad jako grubo izrabite sebe kako biste dosegli ono što je, doslovno rečeno, izvan vas. Imitator ne može sebi priuštiti da udovoljava uobičajenim ljudskim nagonima koji usmjeravaju ljude pri onome što žele da predstavljaju i onome što žele da sakriju.

H. L.: *Ako je romanopisac imitator, šta je onda s autobiografijom? Kakva je veza, na primjer, između smrti roditelja, koja je toliko važna u posljednja dva romana o Zakermanu, i smrti Vaših roditelja?*

F. R.: Zašto ne pitate o vezi između smrti mojih roditelja i smrti majke Gejba Valaha, incidenta koji je klica mog romana iz 1962. godine, *Puštanje (Letting Go)*? Ili ne pitate o smrti i sahrani oca, koje su u središtu moje prve priče, „Dan kada je pao snijeg”, objavljene u *Chicago Review*-u 1955? Ili ne pitate o smrti Kepešove majke, žene vlasnika hotela u planinama Ketskils, koja predstavlja prekretnicu u romanu *Profesor žudnje (Professor of Desire)*? Užasni udar smrti roditelja je nešto o čemu sam počeo pisati mnogo ranije nego što je ijedan od mojih roditelja umro. Romanopisci su često jednako zainteresovani za ono što im se nije dogodilo kao za ono što jeste. Ono što naivni mogu smatrati golom autobiografijom jeste, kao što sam nagovijestio, najvjerovatnije lažna autobiografija ili hipotetička autobiografija ili grandiozno preuveličana autobiografija.

Znamo za ljude koji uđu u policijsku stanicu i priznaju zločine koje nisu počinili. Pa, lažna priznanja privlače i pisce. Romanopisce zanima čak i ono što se dešava drugim ljudima i, kao lažovi i prevaranti svuda, pretvaraće se da se nešto dramatično, užasno ili jezivo ili sjajno što se dogodilo nekom drugom, zapravo dogodilo njima. Fizičke pojedinosti i moralne okolnosti smrti Zakermanove majke nemaju praktično nikakve veze sa smrću moje majke. Smrt majke jednog od mojih najbližih prijatelja – čiji mi je opis njene patnje ostao u sjećanju dugo nakon što mi je to ispričao – snabdjela me je najizražajnijim detaljima za majčinu smrt u *Času anotonije*. Crna čistačica koja saosjeća sa Zakermanom u Majami Biču zbog smrti njegove majke, stvorena je po uzoru na kućepaziteljku starih prijatelja u Filadelfiji, ženu koju nisam vidio deset godina i kojoj pred oči nikad nije došao niko iz moje porodice sem mene. Uvijek sam bio očaran njenim živopisnim stilom govora, i kada je došao pravi čas, iskoristio sam ga. Ali riječi u njenim ustima sam ja izmislio. Olivija, osamdesettrogodišnja crna čistačica s Floride, *c'est moi*.

Kao što dobro znate, intrigantno biografsko pitanje – i, kad smo kod toga, kritičko pitanje – nije to što će pisac pisati o nečemu što mu se dogodilo, već *kako* o tome piše, što nas, ako se dobro shvati, dovodi mnogo bliže razumijevanju *razloga* zbog kog piše o tome. Još intrigantnije pitanje jeste zašto i kako piše o onome što se nije dogodilo – kako pridodaje ono što je hipotetičko ili zamišljeno onome što je nadahnuto i kontrolisano sjećanjem, i kako ono što se pamti iznjedruje sveukupnu fantaziju. Uzgred, ukazao bih na to da je osoba koju je najbolje pitati o autobiograf-

skom značaju klimaktičke smrti oca u *Oslobođenom Zakermanu* moj rođeni otac, koji živi u gradu Elizabet, u Nju Džerziju. Daću Vam njegov broj telefona.

H. L.: *Kakva je onda veza između Vašeg iskustva psihoanalize i upotrebe psihoanalize kao književnog postupka?*

F. R.: Da se nisam podvrgnuo psihoanalizi, ne bih napisao *Portnojev sindrom* (*Portnoy's Complaint*) onako kako sam ga napisao, niti *Moj život muškarca* (*My Life As a Man*), onako kako sam ga napisao, niti bi *Dojka* (*The Breast*) ličila na sebe. Niti bih ja ličio na sebe. Iskustvo psihoanalize mi je vjerovatno više poslužilo kao piscu nego kao neurotiku, mada tu možda postoji jedna lažna razlika. To iskustvo sam dijelio sa desetinama hiljada zbunjenih ljudi, a sve što je tako moćno u privatnoj sferi, i što spaja pisca s njegovom generacijom, s njegovom klasom, s njegovim vremenom, za njega je izuzetno važno, pod uslovom da se poslije toga može dovoljno distancirati kako bi ispitao to iskustvo objektivno, maštovito, u klinici pisanja. Morate biti u stanju da postanete doktor svog doktora, pa makar samo kako biste pisali o tome kako je biti pacijent, što je, bar djelimično, bila tema romana *Moj život muškarca*. Razlog zbog kog me je stanje pacijenta zanimalo – pa čak počevši od *Puštanja*, napisanog četiri ili pet godina prije analize – bio je taj što je toliko prosvijetljenih savremenika došlo do toga da prihvati viđenje sebe kao pacijenata, kao i ideju o psihičkoj bolesti, liječenju i oporavku. Pitate me o odnosu između umjetnosti i života? To je kao odnos između manje-više osamsto sati koliko je bilo potrebno da me psihoanaliziraju, i manje-više osam sati potrebnih da naglas pročitate

Portnojev sindrom. Život je dug, a umjetnost je kraća.

H. L.: *Možete li reći nešto o svom braku?*

F. R.: Odigrao se tako davno da više ne vjerujem sopstvenom sjećanju na njega. Problem je dodatno zakomplikovan *Mojim životom muškarca*, koji tako dramatično odstupa od svog izvorišta u mojoj gadnoj situaciji da mi je teško, nekih dvadeset pet godina kasnije, razlučiti izmišljotinu iz 1974. od činjenica iz 1959. godine. Isto tako možete pitati autora *Golih i mrtvih* šta mu se dogodilo na Filipinima. Mogu Vam samo reći da je to bio moj period služenja u pješadiji, a da je *Moj život muškarca* ratni roman koji sam napisao nekoliko godina nakon što sam propustio dobiti Krst za istaknutu službu.

H. L.: *Doživljavate li bolne emocije kada se osvrnete na prošlost?*

F. R.: Kada se osvrnem, gledam na to kao na fascinantne godine – kao što pedesetogodišnjaci često razmišljaju o ranoj pustolovini za koju su platili decenijom svog života prije utješno mnogo vremena. Bio sam agresivniji tada nego što sam danas, za neke ljude se čak govorilo da me se plaše, ali ja sam ipak bio laka meta. S dvadeset pet lake smo mete, samo da neko otkrije ogromni centar.

H. L.: *I gdje se on nalazi?*

F. R.: O, tamo gdje se obično može naći u samozvanim nadobudnim književnim genijima. U mom idealizmu. Mom romanizmu. Mojoj strasti da „Ž” u životu ispisujem velikim slovom. Priželjkivao sam da mi se desi nešto teško i opasno. Priželj-

kivao sam teška vremena. I dobio sam ih. Potičem iz malog, sigurnog, relativno srećnog provincijskog miljea – moja četvrt u Njuarku tridesetih i četrdesetih godina bila je samo jevrejski Ter Hout [grad u Indijani, ndr.] – i upio sam, zajedno s ambicijom i podstrekom, strahove i fobije svog naraštaja američke jevrejske djece. U ranim dvadesetim, htio sam dokazati sebi da se ne plašim svih tih stvari. Nije bila greška što sam htio to da dokažem, premda, kad se bal završio, bio sam praktično nesposoban da pišem tri ili četiri godine. Od 1962. do 1967. najduži je raspon tokom kog, otkad sam postao pisac, nisam objavio knjigu. Alimentacija i stalni sudski troškovi istresli su mi svaki peni koji sam mogao zaraditi predavanjem i pisanjem i, jedva u tridesetim, dugovao sam hiljade dolara svom prijatelju i uredniku Džou Foksu. Pozajmica je služila da plati psihanalizu, koja mi je prije svega bila potrebna da me spriječi da odem i izvršim ubistvo zbog alimentacije i sudskih troškova nastalih jer sam odslužio dvije godine u bračnom bez djece. Tih godina me je kinjila slika voza prebačenog na pogrešan kolosijek. U ranim dvadesetim, hitao sam pravo, znate – po rasporedu, samo ekspres postaje, s jasnom predstavom o odredištu; a onda sam se iznenada našao na pogrešnom kolosijeku, brzajući u divljinu. Zapitao bih se: „Kako, dođavola, da ovo izvedeš na pravi put?” E pa, ne možeš. Nastavljam da se iščuđavam, već godinama, kad god se nađem kasno noću na pogrešnoj stanici.

H. L.: *Ali to što se niste vratili na isti kolosijek bila je sjajna stvar za Vas, pretpostavljam.*

F. R.: Džon Beriman je rekao da je za pisca svaka muka koje ga ne ubije sjajna

stvar. Činjenica da su ga njegove muke konačno ubile ne znači da je ono što je govorio pogrešno.

H. L.: *Šta mislite o feminizmu, posebno o feminističkom napadu na Vas?*

F. R.: Kom napadu?

H. L.: *Snaga napada bi bila, djelimično, u tome da se ženski likovi tretiraju s nenaklonošću, na primjer da je Lusi Nelson u Kad je bila dobra (When She Was Good), neprijateljski predstavljena.*

F. R.: Nemojte to veličati nazivajući to „feminističkim” napadom. To je samo glupo čitanje. Lusi Nelson je gnjevna adolescentkinja koja želi pristojan život. Predstavljena je kao bolja od svog svijeta i kao svjesna da je bolja. Suprotstavlja se i suočava s muškarcima koji oličavaju duboko iritantne tipove mnogim ženama. Zaštitnik je pasivne, bespomoćne majke, čija ranjivost je izluđuje. Kivna je na one aspekte buržujskog američkog života koje će novi militantni feminizam prepoznati kao neprijatelja tek nekoliko godina nakon što se Lusi pojavila u štampi – njen slučaj se čak može smatrati ranim primjerom feminističkog gnjeva. *Kad je bila dobra* govori o Lusinoj borbi da se oslobodi užasnog razočaranja koje je kod ćerke zametnuo neodgovorni otac. Govori o njenoj mržnji prema ocu kakav je bio i žudnji za ocem kakav nije mogao biti. Bio bi čisti idiotizam, posebno kad bi ovo bio feministički napad, tvrditi da tako snažna osjećanja gubitka, prezira i srama ne postoje kod ćerki pijanica, kukavica i kriminalaca. Tu je još i bespomoćni mamin sin za kog se Lusi udaje, i njena mržnja prema njegovoj nesposobnosti i profesionalnoj naivnosti. Zar na svijetu ne postoji stvar kao što je

bračna mržnja? To će biti novost svim bogatim advokatima za razvod braka, da ne pominjem Tomasa Hardija i Gistava Flobera. Inače, da li se i Lusin otac tretira „neprijateljski” zato što je pijanica i sitni lopov koji je završio u zatvoru? Da li se Lusin muž tretira „neprijateljski” zato što je, eto, velika beba? Da li se stric koji pokušava uništiti Lusi „neprijateljski” tretira zato što je grubijan? Ovo je roman o ranjenoj ćerki koja ima više nego dovoljan razlog da bude kivna na muškarce u svom životu. Ona je „neprijateljski” predstavljena samo ako je neprijateljski čin prepoznati da mlade žene mogu biti ranjene i da mlade žene mogu biti gnjevne. Kladim se da ima i ogorčenih i ranjenih žena koje su feministkinje. Znaite, prljava mala tajna više nije seks; prljava mala tajna su mržnja i bijes. Tirada je tabu. Čudno je što je to tako sto godina nakon Dostojevskog (i pedeset nakon Frojda), ali niko fin ne voli da ga poistovjećuju s tim stvarima. Tako su se ljudi nekada ophodili prema felaciju u dobra stara vremena. „Ja? Nikad čuo za to. Odvratno.” Ali, da li je zaista „neprijateljski” baciti pogled na žestinu osjećanja koje nazivaju „neprijateljstvom”? *Kad je bila dobra* ne služi cilju – to je istina. Bijes ove mlade žene nije predstavljen kako bi ga podržali srčanim „Samo naprijed!”, koji bi masu naveo na akciju. Ispituje se priroda tog bijesa, kao i dubina rane. Kao i posljedice bijesa, po Lusi kao i sve ostale. Mrzi me što ja moram ovo da kažem, ali portretu ne manjka dirljivosti. Ne mislim pritom na ono što književni kritičari zovu „sao-sjećanjem”. Mislim na to da se vidi patnja, što pravi bijes zapravo jeste.

H. L.: *Ali pretpostavimo da Vam kažem da su skoro sve žene u knjigama tu da*

ometaju, ili da pomognu, ili da utješe muške likove. Tu je žena koja kuva i tješi i razumna je i smirujuća, ili druga vrsta žene, opasni manijak, smetalo. One se javljaju kao sredstvo pomoći ili smetnje Kepešu, Zakermanu ili Tarnopolu. A to bi se moglo smatrati ograničenim pogledom na žene.

F. R.: Budimo realni, neke žene koje su zdravorazumne, takođe znaju kuvati. Kao i neke od opasnih manijaka. Ostavimo po strani grijeh kuvanja. Velika knjiga u rangu *Oblomova* mogla bi se napisati o čovjeku koji olakšava sebi život tako što ga jedna za drugom žena tovi čudesnim jelima, ali ja je nisam napisao. Ako se vaš opis „razumne”, „mirne” i „utješne” žene odnosi na bilo koga, onda je to Kler Ovington u *Profesoru žudnje*, s kojom Kepeš stupa u nježnu vezu nekoliko godina nakon raskida svog braka. E sad, ne bih imao ništa protiv toga da napišete roman o ovoj vezi sa stanovišta Kler Ovington – intrigiralo bi me da vidim kako ona to vidi – pa zašto onda zauzimate pomalo kritičan ton u vezi s mojim pisanjem romana sa stanovišta Dejvida Kepeša?

H. L.: *Nema ničeg lošeg u tome što je roman napisan iz ugla Dejvida Kepeša. Ali kod nekih čitalaca moglo bi izazvati poteškoće to što su Kler, i druge žene u romanu, tu da mu pomognu ili da ga ometaju.*

F. R.: Ne pretvaram se da vam dajem išta osim njegovog doživljaja života s ovom mladom ženom. Moja knjiga ne stoji i ne pada na osnovu činjenice da je Kler Ovington mirna i razumna, već na osnovu toga da li sam u stanju da opišem kakvi su smirenost i zdrav razum, i šta znači imati partnera – i zašto bi neko htio imati partnera – koji posjeduje te i ostale vrline u iz-

obilju. Takođe je podložna ljubomori kada se Kepešova bivša žena pojavi nepozvana, i nosi sa sobom određenu tugu zbog porodične prošlosti. Ona nije tu „kao sredstvo” da pomogne Kepešu. Ona mu pomaže, i on pomaže njoj. *Zaljubljeni su*. Ona je tu zato što se Kepeš zaljubio u razumnu, smirenu i utješnu ženu nakon što je bio nesrećno oženjen teškom i uzbudljivom ženom s kojom nije mogao da se izbori. Zar ljudi to ne rade? Neko doktrinarniji od Vas mogao bi mi reći da stanje zaljubljenosti, posebno strastvene zaljubljenosti, nije osnova za uspostavljanje trajnih odnosa između muškaraca i žena. Ali, avaj, ljudi, čak i inteligentni i iskusni ljudi to *rade* – radili su to i izgledaju odlučni da to nastave raditi – a mene ne zanima da pišem o tome šta bi ljudi *trebalo* da rade za dobrobit ljudske rase i da se pretvaram da to i rade, već da pišem o onome što zaista rade, jer mi manjka programska učinkovitost nepogrešivih teoretičara. Ironija Kepeševe situacije jeste u tome što je – pošto je pronašao mirnu i utješnu ženu s kojom može da živi, ženu s *mnoštvom* kvaliteta – ustanovio da se njegova želja za njom perverzno gasi i shvata da će se, ukoliko se to nehotično smanjivanje strasti ne zaustavi, otuđiti od najbolje stvari u svom životu. Zar se ni to ne dešava? Koliko čujem, to prokletu jenjavanje želje stalno se dešava i izuzetno je potresno za ljude koji su umiješani. Slušajte, nisam ja izmislio gubitak želje, niti sam izmislio mamac strasti, niti sam izmislio razumne saputnike, niti sam izmislio manijake. Žao mi je ako koji muškarci nemaju ispravna osjećanja prema ženama, ili univerzalni opseg osjećanja prema ženama, ili osjećanja prema ženama koje će muškarci imati 1995. godine, ali insistiram na tome da postoji

zrno istine u mom opisu toga kako bi za muškarca bilo da bude Kepeš, ili Portnoj, ili dojka.

H. L.: *Zašto nikada niste ponovo upotrebili lik Portnoja u nekoj drugoj knjizi, kao što ste iskoristili Kepeša i Zakermana?*

F. R.: Ali jesam iskoristio Portnoja u drugoj knjizi. *Naša družina (Our Gang)* i *Veliki američki roman (The Great American Novel)* su Portnoj u drugoj knjizi. Portnoj za mene nije bio lik, on je bio eksplozija, a nisam završio s eksplodiranjem poslije *Portnojevog sindroma*. Prva stvar koju sam napisao poslije *Portnojevog sindroma* bila je duga pripovjetka koja se pojavila u *American Review*-u Teda Solotarofofa pod nazivom „Emituje se” („On Air”). Džon Apdajk je bio u posjeti prije izvjesnog vremena i dok smo jedne noći zajedno večerali, rekao je: „Kako to da nikad nisi ponovo objavio tu priču?” Rekao sam: „Suviše je odvratna.” Džon se nasmijao. Rekao je: „I jeste, zaista je odvratna priča.” A ja sam rekao: „Nisam znao o čemu sam razmišljao dok sam je pisao.” I to je u izvjesnoj mjeri tačno – nisam htio da znam; ideja je bila da *ne* znam. Ali takođe sam i znao. Pogledao sam u arsenal i našao još jedan štap dinamita i pomislio: „Upali fitilj i vidi šta će se desiti.” Pokušavao sam da dignem u vazduh još više od sebe. Ovaj fenomen je poznat studentima istorije književnosti kao „pisac koji mijenja svoj stil”. Dizao sam u vazduh dosta starih lojalnosti i inhibicija, književnih kao i ličnih. Mislim da je to razlog što je *Portnojev sindrom* ražestio toliko Jevreja. Nije da nikada ranije nisu čuli za klince koji masturbiraju, ili za svađe u jevrejskim porodicama. Prije se radilo o tome da, ako više ne mogu da kontrolišu neko-

ga kao što sam ja, sa svim mojim uglednim vezama i akreditivima, sa mojom „ozbiljnošću svrhe”, nešto je pošlo po zlu. Na kraju krajeva, ja nisam bio Ebi Hofman ili Leni Brus, bio sam univerzitetski predavač koji je objavljivao u magazinu *Commentary*. Ali u to vrijeme mi se činilo da sljedeća stvar povodom koje treba biti ozbiljan jeste ne biti toliko užasno ozbiljan. Kao što je Zakerman podsjetio Apela: „Ozbiljnost može biti glupa kao i bilo šta drugo.”

H. L.: *Zar niste pokušavali zapodjenu ti kavgu, tim što ste napisali Portnojev sindrom?*

F. R.: Naišao sam na sukob koji nisam tražio mnogo prije toga. Nikad mi se nisu skinuli s grbače zbog objavljivanja *Zbogom, Kolambus (Goodbye, Columbus)*, koji se u nekim krugovima smatrao mojim *Mein Kampf*-om. Za razliku od Aleksandera Portnoja, moje obrazovanje u malograđanskom moralu nije došlo od kuće, već nakon što sam otišao od kuće i počeo da objavljujem prve pripovjetke. Moje domaće okruženje kad sam bio dječak bilo je mnogo bliže Zakermanovom nego Portnojevom. Imalo je svoja ograničenja, ali nije bilo ničeg što bi ličilo na osuđivačku uskogrudost i ksenofobiju prožetu sramom na koju sam naletio kod zvaničnih Jevreja koji su htjeli da umuknem. Moralna atmosfera u domaćinstvu Portnojevih, u svojim represivnim vidovima, mnogo duguje reakciji upornih glasova unutar zvanične jevrejske zajednice na moj debi. Znatno su doprinijeli tome da se on učini povoljnim.

H. L.: *Govorili ste o protivljenju Portnojevom sindromu. Šta je sa priznanjima*

– kako je njegov ogromni uspjeh uticao na Vas?

F. R.: Bio je prevelik, u većim, mnogo luđim razmjerama od onih s kojima sam mogao da se nosim, tako da sam pobjegao. Nekoliko sedmica nakon objavljivanja, ukrcao sam se na autobus na terminalu „Port Authority” u pravcu Saratoga Springsa, i tri mjeseca se zavukao u koloniji pisaca u Jadu. Upravo ono što je Zakerman trebalo da uradi poslije *Karnovskog* – ali on je ostao, budala, i pogledajte šta mu se desilo. Uživao bi u Jadu više nego s Alvinom Peplerom. Ali *Oslobođenog Zakermana* je učinilo zabavnijim to što sam ga zadržao na Menhetnu, a meni je olakšalo život što nisam bio tamo.

H. L.: *Ne volite Njujork?*

F. R.: Živio sam tamo od 1962. sve dok se nisam preselio van grada poslije *Portnojevog sindroma*, i ne bih mijenjao te godine ni za šta. Njujork mi je u određenom smislu dao *Portnojev sindrom*. Dok sam živio i predavao u Ajova Sitiju i Princetonu, nikad se nisam osjećao tako slobodnim kao u Njujorku, šezdesetih, da se prepustim komičnim nastupima, na hartiji i s prijateljima. Bilo je urnebesnih večeri s prijateljima iz Njujorka, bilo je necenzurisane besramnosti u psihoanalitičkim seansama, postojala je ta teatralna, scenska atmosfera samog grada u godinama nakon ubistva Kenedija – sve ovo me je nadahnulo da isprobam jedan novi glas, četvrti glas, manje vezan za stranicu od glasa u *Zbogom, Kolambus* ili *Pušanju*, ili *Kad je bila dobra*. Kao i opozicija ratu u Vijetnamu. Uvijek iza knjige postoji nešto sa čim ona nema očigledne veze, nešto čitaocu nevidljivo što je pomoglo da se oslobo-

di pišćev početni nagon. Mislim na gnjev i bunt koji su bili u vazduhu, na živopisne primjere bijesnog prkosa i histeričnog suprotstavljanja koje sam vidio oko sebe. To mi je dalo nekoliko ideja za sopstveni performans.

H. L.: *Da li ste se osjećali kao dio onoga što se dešavalo šezdesetih?*

F. R.: Osjećao sam moć života oko sebe. Vjerovao sam da osjećam punu svijest o mjestu – u ovom slučaju Njujorku – zapravo prvi put od djetinjstva. Takođe sam, kao i drugi, sticao zapanjujuće obrazovanje u moralnim, političkim i kulturnim mogućnostima iz burnog javnog života zemlje i iz onoga što se dešavalo u Vijetnamu.

H. L.: *Ali, 1960. ste objavili čuveni esej u časopisu Commentary pod nazivom „O pisanju američke fikcije” („Writing American Fiction”) o tome kako su intelektualci ili mislioci u Americi osjećali da žive u stranoj zemlji, zemlji u čiji život zajednice nisu bili uključeni.*

F. R.: Pa u tome je razlika između 1960. i 1968. (Biti objavljivan u časopisu *Commentary* je još jedna razlika.) Otuđeni u Americi, strani njenim zadovoljstvima i preokupacijama – tako je mnogo mladih ljudi poput mene gledalo na svoj položaj pedesetih. Bio je to sasvim častan stav, vjerujem, oblikovan našim književnim težnjama i modernističkim zanosima, visokoumni pripadnici druge postimigrantske generacije koji dolaze u sukob s prvom velikom provalom poslijeratnog medijskog šunda. Nismo imali pojma da će, nekih dvadeset godina kasnije, filistarsko neznanje kome smo htjeli okrenuti leđa zaraziti

zemlju kao Kamijeva kuga. Ma koji satiričar koji piše futuristički roman i koji bi zamislio predsjednika Regana tokom Ajzenhauerovog doba, bio bi optužen da je počinio djelo sirove, prezira dostojne, adolescentske, antiameričke zlobe, a u stvari bi uspio, kao vidoviti stražar, baš tamo gdje je Orvel omašio; uvidio bi da groteska koja će se obrušiti na anglofoni svijet neće biti produžetak represivnog istočnog totalitarnog košmara, već bujanje zapadnjačke farse medijske gluposti i ciničnog komercijalizma – pomahnitalo filistarstvo na američki način. Neće nas Veliki brat posmatrati s ekrana, već ćemo mi gledati zastrašujuće moćnog svjetskog lidera s dušom prijazne bake iz neke saponice, s vrijednostima društveno odgovornog prodavca kadilaka s Beverli Hilsa, i istorijskim zaleđem i intelektualnom spremom srednjoškolskog maturanta u mjuziklu Džun Alison.

H. L.: *Što Vam se desilo kasnije, sedamdesetih? Je li ono što se dešavalo u zemlji i dalje išta značilo nekome poput Vas?*

F. R.: Moram se sjetiti koju sam knjigu tada pisao i onda ću moći da se sjetim šta mi se dešavalo – iako je ono što mi se dešavalo bila uglavnom knjiga koju sam pisao. Nikson je došao i otišao sedamdeset treće, i dok je Nikson dolazio i odlazio, mene je prilično izluđivao *Moj život muškarca*. U određenom smislu, tu knjigu sam pisao naizmjenično od 1964. Tražio sam uporno postavku za gnusnu scenu u kojoj Morin kupuje uzorak urina od siromašne crne trudnice kako bi Tarnopol pomislio da ju je oplodio. Prvo sam to smislio kao scenu za *Kad je bila dobra*, ali bila je potpuno pogrešna za Lusi i Roja u Liberti Centru. Onda sam pomislio da bi

to moglo da uđe u *Portnojev sindrom*, ali bilo je suviše zloćudno za tu vrstu komedije. Onda sam ispisao kartice i kartice rukopisa za koje se na kraju ispostavilo da su *Moj život muškarca* – na kraju sam konačno shvatio da je rješenje u samom problemu koji nisam mogao prevazići: moja nesposobnost da pronađem pozadinu koja paše tom gnusnom događaju, a ne sam gnusni događaj, bila je zapravo u samom središtu romana. Votergejt je činio život zanimljivim kada nisam pisao, ali svakodnevno, od devet do pet, nisam mnogo razmišljao o Niksonu ili Vijetnamu. Pokušavao sam riješiti problem ove knjige. Kada se činilo da neću nikad, stao sam i napisao *Našu družinu*; kad sam ponovo pokušao pa i dalje nisam mogao da je napišem, stao sam i napisao knjigu o bezbolu; a onda sam, dok sam završavao knjigu o bezbolu, stao da napišem *Dojku*. Bilo je to kao da sam se eksplozivom probijao kroz tunel kako bih stigao do romana koji nisam mogao da napišem. Svaka od knjiga *jeste* eksplozija koja krči put za ono što slijedi. Ionako pišete samo jednu knjigu. Noću sanjate šest snova. Ali da li je to zaista šest snova? Jedan san predskazuje ili uvodi u sljedeći, ili na neki način zaključuje ono što još uvijek nije u potpunosti odsanjano. Onda dolazi sljedeći san, ispravka predašnjeg sna – alternativni san, san protivotrov – koji ga nadograđuje, ili ga ismijeva, ili mu protivrječi, ili jednostavno pokušava da odsanja san *kako treba*. Možete pokušavati cijelu noć.

H. L.: *Nakon Portnoja, pošto ste napustili Njujork, preselili ste se van grada. Kakav je seoski život? Očigledno je iskorišćen kao materijal za Pisca iz sjenke.*

F. R.: Nikada se ne bih zainteresovao da pišem o izolovanom autoru da nisam prvo i sam malo isprobao Lonofovih tri-deset pet godina ruralne raskoši. Treba mi nešto čvrsto pod nogama da mi raspali maštu. Ali, osim što mi je dalo osjećaj za život Lonofovih, seosko bitisanje još uvijek mi nije ponudilo ništa u pogledu teme. Vjerovatno nikad i neće i trebalo bi da se izvučem odavde. Samo što volim tu da živim, i ne mogu baš *svaki* izbor napraviti u skladu sa potrebama svog posla.

H. L.: *A šta je s Engleskom, gdje provodite dio svake godine? Je li i to mogući izvor fikcije?*

F. R.: Pitajte me za dvadeset godina. Toliko je otprilike trebalo Isaku Singeru da izbacii dovoljno Poljske iz svog sistema – i da propusti dovoljno Amerike – da počne, malo-pomalo, kao pisac, da gleda i opisuje svoje kafeterije s Aper Brodveja. Ako ne poznajete imaginarni život neke zemlje, teško je pisati o njoj romane koji ne bi bili samo opis dekora, ljudskog i drugog tipa. Sitnice procure kada vidim kako zemlja sanja naglas – u pozorištu, na izborima, tokom foklanske krize, ali ja ne znam zapravo ništa o tome šta to znači ljudima ovdje. Veoma mi je teško razumjeti ko su ljudi, čak i kad mi to kažu, a ne znam čak ni da li je to *zbog toga* što oni jesu ili zbog mene. Ne znam ko što predstavlja, da li nužno vidim pravu stvar ili samo izmišljotinu, niti lako mogu vidjeti gdje se to dvoje preklapa. Opažanja su mi zamagljena činjenicom da govorim jezik. Vjerujem da znam šta mi se govori, vidite, čak i ako ne znam. Što je najgore, ovdje ne mrzim ništa. Kakvo je samo olakšanje kada nemate pritužbi na kulturu i ne morate slušati zvuk sopstvenog glasa kako zauzima

stavove, iznosi mišljenja i nabraja sve što je pogrešno! Pravo blaženstvo – ali za pisanje to nije prednost. Ovdje me ništa ne izluđuje, a pisca *morate* dovesti do ludila kako biste mu pomogli da *vidi*. Piscu su potrebni njegovi otrovi. Protivotrov za njegove otrove često bude knjiga. E sad, *kad bih morao* živjeti ovdje, kad bi mi se iz nekog razloga zabranilo da se ikad vratim u Ameriku, kad bi moj položaj i moje lično blagostanje iznenada postali trajno vezani za Englesku, tada bi ono što je nesnosno i značajno moglo da se izoštri, i da, oko 2005, možda 2010, malo-pomalo prestao bih da pišem o Njujorku i usudio bih se da smjestim priču za stolom u vinskom baru na Kensington Park Roudou. Priču o vremensnom izgnanom stranom piscu, koji u ovom slučaju čita ne *Jewish Daily Forward*, već *Herald Tribune*.

H. L.: *U ove posljednje tri knjige, romanima o Zakermanu, došlo je do obnove sukoba sa jevrejstvom i jevrejskom kritikom. Zbog čega mislite da se ove knjige toliko vraćaju na prošlost? Zašto se to sada dešava?*

F. R.: Početkom sedamdesetih počeo sam redovno posjećivati Čehoslovačku. Išao sam u Prag svakog proljeća i pohađao kratki kurs političke represije. Poznao sam represiju iz prve ruke samo u nešto dobroćudnijem i prikrivenijem obliku – kao psihoseksualne stege ili društvena ograničenja. Iz ličnog iskustva znao sam manje o antisemitskoj represiji nego o represijama koje su Jevreji upražnjavali na sebi, i jedni na drugima, što je bila posljedica istorije antisemitizma. Portnoj, ako se sjećate, sebe smatra baš takvim jednim praktikujućim Jevrejinom. U svakom slučaju, postao sam veoma osjetljiv na razli-

ke između spisateljskog života u totalitarnom Pragu i nesputanom Njujorku, i odlučio sam, poslije početne neizvjesnosti, da se usredsredim na nepredviđene posljedice umjetničkog života u svijetu koji najbolje poznajem. Shvatio sam da već postoji mnogo divnih i poznatih pripovjetki i romana Henrija Džejmsa, Tomasa Mana i Džejmsa Džojsova o životu umjetnika, ali nisam poznao nijedan o komediji kakva može postati umjetnički poziv u SAD. Kad se Tomas Volf bavio tom temom, bio je prilično rapsodičan. Zakermanova borba sa jevrejstvom i jevrejskom kritikom sagledana je u kontekstu njegove komične karijere američkog pisca, odbačenog od strane porodice, otuđenog od obožavalaca, i najzad u sukobu sa sopstvenim nervnim završecima. Jevrejsko svojstvo knjiga kao što je moja ne nalazi se zapravo u njihovoj temi. Govoriti o jevrejstvu skoro uopšte da me ne zanima. Ono što čini *Čas anatomije*, recimo, jevrejskim, ako ga išta čini takvim, jeste jedan tip senzibiliteta: nervoza, razdražljivost, prepiranje, dramljenje, negodovanje, opsjednutost, preosjetljivost, gluma – prije svega *pričanje*. Pričanje i vikanje. Jevreji ne zaklapaju lako, znate. Nije ono o čemu se priča to što čini knjigu jevrejskom – već to što knjiga neće da začuti. Neće da vas ostavi na miru. Neće da stane. Suviše se približava. „Slušaj, slušaj – to nije ni pola pričel!” Znao sam šta radim kad sam polomio vilicu Zakermanu. Za Jevreja, slomljena vilica je užasna tragedija. Mnogi od nas su pošli u učitelje umjesto u boksera upravo da to izbjegnemo.

H. L.: *Zašto je Milton Apel, dobri, visokoumni Jevrejin koji je Zakermanu bio guru u njegovim mladalačkim godinama, me-*

ta u Času anatomije, neko koga Zakerman želi da liši svetosti?

F. R.: Da ja nisam ja, da je nekom drugom dodijeljena uloga da bude Rot i da piše njegove knjige, vrlo je moguće da bih ja, u ovoj drugoj inkarnaciji, bio njegov Milton Apel.

H. L.: Je li Zakermanov bijes na Miltona Apela izraz neke vrste krivice s Vaše strane?

F. R.: Krivice? Nipošto. Štaviše, u ranijem nacrtu knjige, Zakerman i njegova mlada djevojka Dajana zauzimali su potpuno suprotan stav u prepirci o Apelu. Ona je, sa svim svojim živahnim neiskustvom, rekla Zakermanu: „Zašto mu dozvoljavaš da te šikanira, zašto podnosiš ovo sranje mirno skrštenih ruku?” A Zakerman, stariji čovjek, njoj je rekao: „Ne budi smiješna, dušo, smiri se, on nije bitan.” Postojala je ta prava autobiografska scena, i uopšte nije imala života. Morao sam pustiti da glavni lik upije bijes iako je moj sopstveni bijes povodom ove teme odavno bio popustio. Budući vjeran stvarnosti, zapravo sam izbjegavao taj problem. Tako sam im promijenio stanovišta, i pustio da dvadesetogodišnja studentkinja kaže Zakermanu da odraste, i dao Zakermanu djetinjasti izliv bijesa. Mnogo zabavnije. Ne bih nigdje stigao sa Zakermanom tako izrazito razumnim kao što sam ja.

H. L.: Dakle, Vaš junak uvijek mora da se žali ili da bude bijesan ili u nevolji.

F. R.: Moj junak mora biti u stanju upečatljive preobrazbe ili radikalnog izmještanja. „Ja nisam ono što jesam – ja

sam, ako sam išta, ono što nisam.” Litarija počinje tako nekako.

H. L.: Koliko ste svjesni dok pišete o tome da li tokom pripovijedanja prelazite s trećeg na prvo lice?

F. R.: To nije svjesno ili nesvjesno – prelaz je spontan.

H. L.: Ali kakav je osjećaj pisati u trećem licu, umjesto u prvom?

F. R.: Kakav je osjećaj gledati kroz mikroskop kada podešavate žarište? Sve zavisi od toga koliko želite približiti goli predmet golom oku. I obratno. Zavisi od toga šta želite uveličati, i do kog stepena.

H. L.: Ali da li sebe na neki način oslobađate tako što stavljate Zakermana u treće lice?

F. R.: Oslobađam sebe da kažem o Zakermanu ono što bi bilo neprikladno za njega da kaže o sebi na taj isti način. U prvom licu bi se izgubila ironija, ili komedija; mogao bih unijeti prizvuk ozbiljnosti koji bi zazvučao neskladno kada bi dolazio od njega. Prebacivanje unutar istog narativa s jednog glasa na drugi jeste način na koji se određuje moralno gledište čitaoca. Nešto slično ovome svi želimo uraditi u običnom razgovoru kada koristimo neodređeni subjekat „čovjek” dok govorimo o sebi. Upotreba riječi „čovjek” stavlja vaše opažanje u labilniju vezu sa osobom koja ga izgovara. Gledajte, nekad je najizražajnije dopustiti mu da govori u svoje ime, nekad je izražajnije govoriti o njemu; nekad je izražajnije pripovijedati indirektno, nekad ne. *Pisac iz sjenke* ispričovijedan je u prvom licu, vjerovatno zato što je ono što se opisuje u velikoj mjeri svijet koji je

Zakerman otkrio izvan sebe, knjiga mladog istraživača. Što je stariji i što više ožiljaka ima, što se više okreće *ka unutra*, sve dalje ja moram odstupati. Kriza solipsizma kroz koju prolazi u *Času anatomije* bolje se vidi sa malo distance.

H. L.: *Da li dajete sebi uputstva dok pišete da napravite razliku između onoga što je govor i onoga što je priča?*

F. R.: Ne dajem sebi „uputstva”. Reagujem na mogućnosti koje izgledaju najživotnije. Ne postoji neophodna ravnoteža između onoga što je izgovoreno i onoga što je ispričano. Birate ono što je živo. Dvije hiljade stranica naracije i šest redova dijaloga mogu biti prava stvar za jednog pisca, a dvije hiljade stranica dijaloga i šest redova naracije rješenje za drugog.

H. L.: *Da li ikada uzimate duge odlomke koji su bili dijalozi i pretvarate ih u naraciju, ili obrnuto?*

F. R.: Naravno. To sam uradio sa odjeljkom Ane Frank u romanu *Pisac iz sjenke*. Bilo mi je teško da to izvedem kako treba. Kada sam počeo, u trećem licu, na neki način sam osećao strahopoštovanje prema građi. Usvojio sam uzvišeni elegični ton dok sam pričao kako je Ana Frank preživjela i stigla u Ameriku. Nisam znao kuda idem pa sam počeo tako što sam radio ono što se očekuje da radite kada ispisujete život sveca. Bio je to ton prikladan za hagiografiju. Umjesto da Ana Frank pridobije novo značenje u kontekstu moje priče, pokušavao sam crpiti iz spremnih zaliha standardnih emocija koje bi svi navodno trebalo prema njoj da gaje. To je ono što čak i dobri glumci ponekad rade za vrijeme prvih nedjelja pro-

be – gravitiraju ka konvencionalnom obliku prikaza, grčevito se drže klišea dok s nestrpljenjem čekaju da se nametne nešto autentično. Kad se osvrnem, moje poteškoće izgledaju pomalo bizarno, jer upravo onome protiv čega se Zakerman borio, ja sam zapravo podlegao – zvanično ovlašćenoj i najutješnijoj legendi. Kažem Vam, niko ko se kasnije žalio da sam u *Piscu iz sjenke* zloupotrijebio sjećanje na Anu Frank ne bi ni trepnuo da sam pustio te banalnosti u svijet. To bi bilo sasvim u redu; možda bih čak i dobio akademsko priznanje. Ali ja sebi ne bih mogao dati nikakvu nagradu za to. Izazovi pričanja jevrejske priče – Kako bi je trebalo ispričati? Kojim tonom? Kome treba da se ispriča? S kojim ciljem? Da li je uopšte treba ispričati? – na kraju je to postalo tema *Pisca iz sjenke*. Ali prije nego što je postalo tema, izgleda da je moralo postati teško iskušenje. Često se dešava, barem meni, da se borbe koje proizvode moralni život knjige naivno odigravaju na tijelu knjige u ranim, nesigurnim etapama pisanja. To jeste iskušenje, i završilo se kada sam uzeo cijeli taj dio i preradio ga u prvom licu – u priču Ane Frank koju priča Ejmi Belet. Žrtva ne bi sama govorila o svojoj nedaći glasom „Marša vremena”. Nije u *Dnevniku*, pa zašto bi onda u životu? Nisam htio da se ovaj dio *pojavi* kao pripovijedanje u prvom licu, ali sam znao da ću, tako što ću ga propustiti kroz sito prvog lica, imati dobru priliku da se oslobodim tog užasnog tona koji nije bio njen, već moj. I otarasio sam ga se. Ushićene kadence, prenapete emocije, turobna, predramatična, arhaična dikcija – sve sam to raščistio zahvaljujući Ejmi Belet. Prilično neposredno sam potom vratio taj odlomak nazad u treće lice, a onda sam

mogao početi da na tome radim – da pišem umjesto da se prepuštam rapsodijama ili hvalospjevima.

H. L.: *Na koji način mislite da ste uticali na sredinu, na kulturu, kao pisac?*

F. R.: Ni na koji. Da sam slijedio svoje rane planove na fakultetu da postanem advokat, ne vidim kakvog bi to značaja imalo za kulturu.

H. L.: *Kažete li to sa ogorčenjem ili sa radošću?*

F. R.: Ni jedno ni drugo. To je životna činjenica. U ogromnom komercijalnom društvu koje zahtijeva potpunu slobodu izražavanja, kultura je zjalo. Nedavno je prvi američki pisac koji je dobio specijalnu zlatnu medalju Kongresa za svoj „doprinos naciji” bio Luj Lamur. Dodijelio mu je predsjednik u Bijeloj kući. Jedina druga zemlja na svijetu gdje bi takav pisac dobio najvišu nagradu svoje vlade jeste Sovjetski Savez. U totalitarnoj državi, međutim, sveukupnu kulturu diktira režim; na sreću, mi u Americi živimo u Reganovoj a ne u Platonovoj Republici i, osim njihove glupe medalje, kultura se skoro potpuno ignoriše. A to je daleko poželjnije. Sve dok oni na vrhu odaju počast Luju Lamuru i ne vode brigu ni o čemu drugom, sve će biti u redu. Kada sam prvi put bio u Čehoslovačkoj, palo mi je na pamet da radim u društvu u kome, što se tiče pisaca, sve prolazi i ništa nije važno, dok za češke pisce koje sam upoznao u Pragu ništa ne prolazi i sve je važno. To ne znači da sam poželio da zamijenimo mjesta. Nisam im zavidio na progonu i načinu na koji im to uvećava društveni značaj. Nisam im čak zavidio ni na njihovim

naizgled vrednijim i ozbiljnijim temama. Trivijalizacija na Zapadu mnogih stvari koje su smrtno ozbiljne na Istoku sama po sebi je tema, i to tema koja zahtijeva znatnu dovtljivu maštovitost kako biste je pretočili u ubjedljivu fikciju. Napisati ozbiljnu knjigu koja ne skreće pažnju na svoju ozbiljnost retoričkim signalima ili tematskom težinom tradicionalno povezanom s ozbiljnošću, takođe je dostojan poduhvat. Adekvatno prikazati duhovnu krizu koja nije očigledno šokantna i monstruozno strašna, koja ne izaziva univerzalno sažaljenje, niti se odigrava na velikoj istorijskoj pozornici, ili na najvišem nivou dvadesetovjekovne patnje – eto, to je sudbina koja je zadesila one koji pišu tamo gdje sve prolazi i ništa nije važno. Nedavno sam čuo kritičara Džordža Stajnera na engleskoj televiziji kako proglašava savremenu zapadnu književnost krajnje bezvrijednom i nekvalitetnom, i tvrdi da velika svjedočanstva ljudske duše, remek-djela, mogu nastati samo kad su duše ugnjetavane od strane režima kakav je onaj u Čehoslovačkoj. Pitam se onda zašto se svi pisci koje poznajem u Čehoslovačkoj gnušaju režima i strastveno priželjkuju da nestane s lica zemlje. Zar ne razumiju, kao što Stajner razumije, da je ovo njihova šansa da postanu veliki? Ponekad pisac ili dva sa kolosalnom sirovom snagom uspiju nekim čudom preživjeti i – tako što uzmu sistem za svoj predmet – od svog progona stvoriti umjetnost vrhunskog ranga. Ali većina onih koji ostaju hermetički zatvoreni u totalitarnim državama, uništeni su, kao pisci, od strane sistema. Taj sistem ne stvara remek-djela; on stvara srčane udare, čireve i astmu, stvara alkoholičare, depresivce, stvarajući gorčinu i oćajanje i ludilo. Pisci bivaju

intelektualno unakaženi, duhovno demoralisani, fizički oboljeli, i kulturno se dosađuju. Često bivaju potpuno učtkani. Devet desetina najboljih među njima nikada neće ostvariti svoj najbolji rad samo zbog sistema. pisci koje ovaj sistem nje- guje su partijska piskarala. Kad takav si- stem prevagne dvije ili tri generacije, ne- umorno mrveći zajednicu pisaca dvade- set, trideset ili četrdeset godina, opsesije se utvrde, jezik postane ustajao, čitalačka publika polako skapa od gladi, a postojan- je nacionalne književnosti koja bi se od- likovala originalnošću, raznolikošću, ži- vahnošću (što je sasvim drugačije od go- log opstanka jednog jedinog moćnog gla- sa) gotovo je nemoguće. Književnost koja ima nesreću da predugo ostane izolovana u podzemlju neizbježno će postati provin- cijalna, nazadna, čak i naivna, uprkos za- lihama mračnog iskustva koje bi je moglo nadahnuti. Nasuprot tome, naš rad ovdje nije lišen autentičnosti jer nas kao pisce nije pregazila totalitarna vlada. Ne znam ni za jednog zapadnog pisca, osim Džor- dža Stajnera, koji je tako grandiozno i sen- timentalno obmanut u vezi s ljudskom patnjom – i „remek--djelima” – da se vra- tio iza Gvozdene zavjese smatrajući sebe obezvrijeđenim zato što nije morao da se izbori sa tako žalosnim intelektualnim i književnim okruženjem. Ako je izbor iz- među Luja Lamura i naše književne slo- bode i naše obimne, žive, nacionalne knji- ževnosti s jedne strane, i Solženjicina i te kulturne pustinje i surovog suzbijanja s druge, ja biram Lamura.

H. L.: *Ali zar se ne osjećate bespomoć- nim kao pisac u Americi?*

F. R.: Pisanje romana nije put ka mo- ći. Ne vjerujem da u mom društvu roma-

ni dovode do ozbiljne promjene kod bilo koga sem nekolicine koji su pisci, na čije su romane, naravno, ozbiljno uticali ro- mani drugih romanopisaca. Ne mislim da se tako nešto dešava običnom čitaocu, ni- ti to očekujem.

H. L.: *Šta onda rade romani?*

F. R.: Običnom čitaocu? Romani snabdjevaju čitaoca nečim za čitanje. Ka- da su na vrhuncu, pisci mijenjaju *način* na koji čitaoci čitaju. To mi se čini kao jedino realno očekivanje. Takođe mi se čini sa- svim dovoljno. Čitanje romana je duboko i neobično zadovoljstvo, uzbudljiva i mi- steriozna ljudska aktivnost koja ne zahti- jeva ništa više moralnog ili političkog opravdanja od seksa.

H. L.: *Zar nema nikakvog drugog na- knadnog dejstva?*

F. R.: Pitali ste me da li mislim da je moja fikcija promijenila nešto u kulturi i odgovor je ne. Naravno, bilo je malo skan- dala, ali ljudi se stalno skandalizuju; to je za njih način života. To ništa ne znači. Ako me pitate da li *želim* da moje pisanje promijeni nešto u kulturi, odgovor je i da- lje ne. Ono što želim jeste da zaposjed- nem čitaoca dok čitaju moju knjigu – ako mogu, da ih zaposjednem na način na ko- ji ih drugi pisci ne zaposjedaju. Potom da ih pustim da se vrate, onakve kakvi su bili, u svijet u kome svi ostali rade na to- me da ih promijene, ubijede, dovedu u is- kušenje i kontrolišu. Najbolji čitaoci do- laze fikciji kako bi se oslobodili sve te bu- ke, kako bi se u njima odriješila svijest koja je inače uslovljena i opkoljena svime što *nije* fikcija. To je nešto što svako dije- te, zaneseno knjigama, odmah razumije,

iako to uopšte nije djetinjasta ideja o važnosti čitanja.

H. L.: *Posljednje pitanje. Kako biste opisali sebe? Šta mislite kakvi ste u poređenju s onim Vašim živopisno preobražavajućim junacima?*

F. R.: Ja sam kao neko ko pokušava da se živahno preobrazi iz sebe u svoje živopisno preobražavajuće junake. Ja sam umnogome kao neko ko po cijeli dan piše.

*(S engleskog prevela
Marija Bergam Pelikani)*