

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>Чарлз Бакстър и Питър Търчи</i> ВЪВЕДЕНИЕ.....	9
--	---

ПЪРВА ЧАСТ ПОХВАТИ, СРЕДСТВА И СТРАТЕГИИ

<i>Ричард Русо</i> В ЗАЩИТА НА ВСЕЗНАЕЩИЯ РАЗКАЗВАЧ.....	17
<i>Джим Шепърд</i> МНОГО ДОБРЕ СЕ ЗНАМ. ТАМ Е ПРОБЛЕМЪТ.....	33
<i>Сюзън Невил</i> КЪДЕ Е ЯГО?.....	53
<i>Стивън Шуорц</i> ДА НАМЕРИШ ГЛАС В АМЕРИКА.....	73
<i>Чък Уоктъл</i> ЗАД МАСКАТА.....	84
<i>Джоун Силбър</i> ТЕЖЕСТТА В ЛИТЕРАТУРАТА.....	109
<i>Ехуг Хавазелет</i> ЧЕХОВ И ФОРМАТА.....	118
<i>Чарлз Бакстър</i> „ТИ СИ ГОЛЯМА РАБОТА“.....	138
<i>Дебра Спарк</i> ДА ВЛЕЗЕШ И ДА ИЗЛЕЗЕШ.....	159

ВТОРА ЧАСТ
КАРТИ И ЛЕГЕНДИ

<i>Карън Бренан</i> СЪН, ПАМЕТ, ИСТОРИЯ И ВЪЗСТАНОВЯВАНЕТО НА НАРАТИВА.....	183
<i>Робърт Бозуел</i> ПАЗВИТЕ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО	205
<i>К. Дж. Райбъл</i> СЦЕНОЯДНИЯТ ЗВЯР	219
<i>Питър Търчи</i> ПИСАТЕЛЯТ КАТО КАРТОГРАФ.....	239
<i>Антония Нелсън</i> „МАМА Е НА ПОКРИВА“	266

ТРЕТА ЧАСТ
С ЛИЦЕ КЪМ ЧИТАТЕЛЯ

<i>Майкъл Мартоун</i> РАЗКАЗЪТ КАТО РУИНА	289
<i>Кевин Макилвой</i> РЕДАКТОРЪТ НАЙ-ПОСЛЕ Е С ЧИСТА СЪВЕСТ	306
<i>Пабло Медина</i> ЛИТЕРАТУРА И ДЕМОКРАЦИЯ	323
<i>Джудит Гросман</i> ДА МИСЛИШ ЗА ЧИТАТЕЛЯ	344
<i>Марго Лайвзи</i> КАК СЕ РАЗКАЗВА ИСТИНСКА ИСТОРИЯ	359
БЕЛЕЖКИ ЗА АВТОРИТЕ	374

Чарлз Бакстър и Питър Търчи

ВЪВЕДЕНИЕ

Всеки, който се е захващал сериозно със задачата да напише разказ, знае, че човек може да научи основните правила от някое практическо ръководство, без това да означава, че може да напише добър разказ.

Този тъжен (смайващ, озадачаващ) факт може да е свързан с конкретното практическо ръководство, но може да има нещо общо и с разминаването между дейностите, подчинени на правила, и практиката на творческото писане. Може да има нещо общо и с обърканата вселена, пред която се изправя всеки творец в процеса на творчеството. Да придобиеш основни умения в определено изкуство или занаят е необходимо, но това няма да те доведе до целта, ако тя е да се създаде нещо красиво и цялостно. Уменията трябва да се съчетаят с точната преценка, енергията и творческото начало или по-скоро да отстъпят пред тях, като отгук следва, че произведението, което е изцяло подчинено на правила, най-вероятно ще бъде декларативно, а произведението, което е просто умело, без в него да има страст или въображение, не би приковало ничие внимание.

Знанието не води непременно до отлична направа или до творчески подход при разрешаването на определена естетическа задача. Познаването на установените правила и умението да ги приложиш, за да създадеш нещо красиво, са две различни проявления на знанието и пропастта, която ги дели, е огромна. Едно практическо ръководство може да изведе дадени норми, но не може да покаже на никого как да съди. В този смисъл преподаването, теоретично или практическо, на всяка творческа дейност често е непредвидим процес. Ето защо правилата

за правене на изкуство, които не раждат жива творба, понякога се сдобиват с етикета „академични“ – тоест полезни, но не и съществени. Всичко това звучи ужасно обезнадеждаващо, защото излиза, че не всеки може да овладее дадено изкуство дори ако е научил всички правила, но в същото време имаме и повод за радост, защото хората, които действително правят изкуство, не могат да ни кажат точно как да подходим към него. Поради това книгата, която държите в ръцете си, не съдържа набор от правила, а нещо съвсем различно – нещо, което можем условно да наречем набор от подходи.

Творческата практика не е изцяло забулена в тайнственост, разбира се, но неопределеността ѝ трябва да се разчепква нежно, внимателно и смирено. В своето придобило заслужена популярност писмо, откъдето е заето заглавието на тази книга, Чехов пише:

Понякога проповядвам ерес, но не съм стигал нито веднъж до абсолютно отричане на въпросите в изкуството... Вие сте прав, че искате от твореца съзнателно отношение към работата, но Вие смесвате две понятия: решението на въпроса и правилната постановка на въпроса. Само второто е задължително за твореца. В „Ана Каренина“ и в „Онегин“ не е решен нито един въпрос, но те Ви задоволяват напълно само защото в тях всички въпроси са поставени правилно.²

В тези есета група писатели обсъждат въпросите, които си задават – въпроси, свързани със занаята, със знанието и с практиката, която позволява на автора на художествена проза да надскочи обикновената умелост. Много от есетата стъпват върху схващането, че практическата педагогика на писането може ефективно да използва метафорите – едно от малкото образни средства за описание на преценките, които творецът

² Превод от руски Иван Цветков. Писмо до Алексей Суворин от 27 октомври 1888 г. В „Чехов. Избрани творби в осем тома“, том VIII, София, Народна култура, 1989. – *Бел. прев.*

прави при всяка дума и всяко изречение. Чрез тези метафори можем да направляваме избора на стратегия, необходимостта от който възниква във всеки един момент от направата на прозаичната творба.

Тази книга допълва сборника „Поети учат поети: азът и светът“, съставен от Грегъри Ор и Елън Брайънт Войт. Есетата тук, подобно на тези в другото издание, са плод на задочната магистърска програма по писане, която беше създадена в колежа „Годард“ във Върмонт през 1976 г. и която впоследствие се премести в колежа „Уорън Уилсън“ в Северна Каролина, където се разрасна и продължи да се развива през последните двамадесет години. Както отбелязват съставителите на предишния том, американската академична норма при семинарите по творческо писане за напреднали е форматът на уъркшопа, при който даден ментор ежеседмично наставлява недотам опитните писатели и подлага техните творби на критическо обсъждане. „Моделът на задочните програми – пишат те – бе изграден като допълнение и алтернатива на този метод. Структурата на семестъра е съобразена с нуждите на възрастни студенти: две седмици в класната стая, последвани от шестмесечно обучение чрез кореспонденция.“

По-нататък съставителите на „Поети учат поети“ отбелязват, че думата „задочен“ (*low-residency*) не дава представа за педагогическите достойнства на интензивния начален период, изпълнен с консултации, уъркшопове, семинари и лекции:

Практическият семинар предполага малък брой студенти в една група, което на свой ред привлече повече публикувани автори във всеки жанр, отколкото може да се видят в една програма редовно обучение. Но този формат има нужда и от своето допълнение – от разнообразие от естетики, от преподаване в екип и от съчетаването на стари и нови преподаватели през всеки семестър. Именно преподавателите, а не структурата на курса, бяха възловата брънка. Както знаем, новаторският подход невинаги привлича отдадените и надарените, но този път стана така.

И двата тома се родиха след серия от лекции върху прозата като занаят. Тези лекции започнаха да се превръщат във все по-определяща черта на програмата след преместването ѝ от колежа „Годард“ в колежа „Уорън Уилсън“ през 1981 г. Есетата, които произлизат от тези лекции, най-често съдържат аналитични прочити на литературни текстове, като целта им е не толкова да интерпретират, колкото професионално да обгледат текста, като по този начин се осмислят решенията, които писателят е взел във връзка с темата, фърмата, тона и идентичността на героите. Лекциите, изнесени пред аудитория от студенти и колеги писатели, често пораждаха дискусии, спорове и противоречия. Така и следва да бъде, когато навлезли в тайните на занаята си творци се съберат, за да обяснят и обосноват творческия си подход. Творецът без ясно изразено мнение може лесно да рухне при първата трудност, а освен това смислените спорове се градят върху сблъсъка на крайни мнения. Не всеки спор трови водата. Някои спорове пречистват въздуха.

Текстовете в тази книга са разделени в три групи. Първата е посветена на онези въпроси, които най-често включваме в широката категория на техническите похвати. Това са два текста, посветени на темата за гласа, като единият от гласовете е този на Чък Уоктъл, а другият – на Стивън Шуорц; есето на Ричард Русо, което се занимава с гледната точка, като отделя специално внимание на всезнаещия разказвач; разсъжденията на Джоун Силбър върху „тежестта“ – усещането за важността на определена тема в кратките прозаични форми. Чарлз Бакстър, от своя страна, предлага някои бележки върху модуляцията; Съюзън Невил разглежда съзнателното злодейство като необходима опора на сюжета; а Джим Шепърд ни предупреждава, че епифанията крие опасности. В този раздел ще получим и съвети от Дебра Спарк за това, как „да влезем и да излезем“ от един разказ; ще прочетем и наблюденията на Ехуд Хавазелет върху Чехов и фърмата.

Част от текстовете започват с метафора за онези актове на въображението, от които тръгва прозата или правенето на

проза. В тази категория ще открием размишленията на Робърт Бозуел за пазвите на архитектурните сводове; паралела между картографията и писането на проза, който прокарва Питър Търчи; коментара на К. Дж. Райбъл за нуждата всяка сцена да се изгражда като отговор на определен вид читателски глад, представен с остроумната алегорическа фигура „сценоядният звяр“; наблюденията на Карън Бренан върху персеверацията и конфабулацията³ в прозата, видени през мъчителното възстановяване на дъщеря ѝ от мозъчна травма; сложния (и сериозен) прочит на вицовата форма, която Антония Нелсън разглежда като аналогия или като основа на разказвачеството.

Последната категория хвърля поглед към всички тези дейности от малко по-голямо разстояние, при което целокупните естетически стратегии се докосват до други области – най-вече до социалната и политическата сфера. Чисто техническите похвати на писане не могат да се отделят от други теми със също тъй голямо – ако не и по-голямо – значение. В този раздел Пабло Медина разглежда въпросите на политически натоварената идентичност в своето есе „Литература и демокрация“. Майкъл Мартоун задава въпроса как (конвенционалното) разграждане на един разказ може да доведе до (парадоксалното) му спасяване. Кевин Макилвой влиза в ролята на редактор и пише писма до писател, който е определено, макар и смущаващо, мъртъв. Марго Лайвзи предлага начини за приближаване до самата истина в своя текст „Как да разкажеш истинска история“; а Джудит Гросман ни припомня, че в крайна сметка трябва да имаме предвид и читателите.

Никой от тези текстове не си поставя за цел да учи читателя как се пише. Тонът в книгата е тонът на опитния писател, *даряващ* на своите студенти и колеги това, което му се е наложило да научи през мъчителни опити и скъпо струващи грешки, за да

³ *Персеверация* е психологически термин, който обозначава натрапчивото завръщане на определена мисъл или мотив. *Конфабулация* е термин, който описва процеса на запълване на празнини в паметта с измислено съдържание. – *Бел. прев.*

може да си върши работата. Читателят ще се срещне с различни вери и разбирания, но няма да се сблъска с арогантност. Всъщност характерно за тези есета е усещането за придобито с труд знание, на основата на което не може да се дават предписания, но често е възможно да се предложат посоки и стратегии на хората, които са все още толкова парализирани пред безбройните и понякога микроскопични трудности на самата дейност, че не могат да обгледат цялото поле, на което се трудят.

Тези есета учат, че смиреността и дисциплината са важни в изкуството. В един свой абзац (любим на Рандъл Джаръл)⁴ Пруст формулира съвсем ясно характерните за твореца дисциплина и задължения:

Всички тези задължения, които не намират своето основание в съвременния ни живот, сякаш принадлежат на един различен свят, основан върху добротата, съвестността, саможертвата, свят, напълно различен от този свят, свят, който напускаме, за да се родим на тази земя, преди навярно да се завърнем там и да заживеем отново под властта на онези неведоми закони, на които сме се подчинявали, защото сме носили техните предписания в сърцата си, без да знаем кой ги е отпечатал там – онези закони, към които ни приближава всяко дълбоко творение на интелекта и които са невидими единствено – все още! – за глупците.⁵

Сборникът няма за цел – а и не може – да предложи набор от отговори. В оптималния случай книгата ще внушава (в добрия смисъл на думата), ще информира и ще вдъхновява. Без да са сляпо самоуверени, авторите предлагат възможности, като приемат, че читателят на тези текстове проявява траен интерес към писането като житейска дейност и е прекалено мъдър, за да си мисли, че има лесен път към една достойна крайна цел.

⁴ Рандъл Джаръл (1914–1965) е американски поет и критик. – *Бел. ред.*

⁵ Преводът от френски е мой. *A la recherche du temps perdu*, Edition Humanis, 2012. Тази част от романа не е публикувана на български. – *Бел. прев.*