

Сузан Бенет

ЛИРСКА ФИКЦИЈА: „ПОЛУПРОЗИРАН” ОБЛИК КАЗИВАЊА

Лирски роман спаја елементе лирског и наративног и захтева посебну аналитичку перспективу и механизам прилагођавања извођењу. Многа питања која се постављају из угла традиционалне наративне прозе не успевају да открију „напетост” својствену жанру који комбинује квалитете поезије и прозе.

Лирски роман, генеричка ознака коју употребљава професор књижевности Ралф Фридман, чини се као контрадикција.¹ Лирска поезија претпоставља субјективно изражавање осећања и ставова који се преносе у релативно језгровитом и шаблонском стилу. Насупрот томе, реч „роман” обично указује на причу коју приповедач и јунаци казују у дужем, мање приметно шаблонском маниру. Комбинација ове две генеричке ознаке, „лирски” и „роман”, подразумева такав начин гледања на свет који се разликује од привидно објективног посматрања својственог традиционалним романописцима. У не-лирском писању, романописац је обузет тежњом да протагонисту прикаже као саставни део света у коме он постоји, иако је јунак у исто време издвојен од тог света. Радња романа типично укључује интеракцију (и често суочавање) јунака са светом представљеним у делу. Лирска проза, са друге стране, људско понашање третира као „независне замисли у којима се свест о људским искуствима меша са њеним објектима”². Лирски јунак

¹ Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf* (Princeton: Princeton University Press, 1963), стр. 1–3.

² Навод из уводног текста књиге *Лирски роман* Ралфа Фридмана доносимо према преводу Зоре Миндеровић: Ralf Fridman. „Priroda i oblici lirskog romana”. *Savremenik*, бр. 12, стр. 492 (прим. прев.).

или јунакиња свет претвара у еквивалент сопства и, кроз стапање спољашње средине са унутрашњом визијом, образује лирску перспективу једнаку оној какву има лирски субјект.

У овом огледу истражују се они структурни услови лирске прозе који су нарочито значајни за извођење, а то су, конкретно, обликовање радње, јунак, тачка гледишта, простор и време. Расправа о овим традиционалним наративним одликама праћена је разматрањем неких питања која су од важности за извођење и која су примењена на конкретан текст.

РАДЊА

Три одлике издвајају радњу у лирској прози: (1) имажистички поступак; (2) вертикално кретање; (3) конфигуративно уређење. Ове три одлике обухватају средства помоћу којих је сирова грађа, односно, оно што се у лирској радњи подражава, уређена.³

Имажистички поступак је основни принцип организације у лирској прози; слика је центрифугална сила, енергија и уједињујући чинилац. Свест о важности слике и за поезију и за прозу, оснажена са имажистичким покретом, помогла је у ослобађању пишчевог става према свету, као и према средствима приказивања стварности. Нашироко цитирана дефиниција слике Езре Паунда нагласила је поверење имажисте у имагинацију и интуицију. Слика је више него идеја, будући да има ту могућност да буде непосредна, да поезију ослободи реторике, и да превазиђе ограничења времена и простора у писаноме језику.⁴

Историјски гледано, имажизам је ублажио поделе између поезије и прозе. Стивен Спендер [Stephen Spender] истиче како се лирски поступак у писању романа разликује од прозног првенствено по разумевању стварности:

„У лирском поступку је сâм центар свести она тачка где све што је у околном свету значајно бива освешћено и трансформисано; прозни поступак захтева дескрипцију тог света како би се објасниле особине људи у њему.”⁵

³ Претпостављам да сва прозна дела имају неку миметичку основу.

⁴ За Паунда, „Слика’ је изношење интелектуалног и емоционалног комплекса у једном тренутку”. Ezra Pound, *Make it New* (London: Faber and Faber Limited, 1934), стр. 336.

⁵ Stephen Spender, *The Struggle of the Modern* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963), стр. 118.

Значај слике за радњу у лирској прози састоји се у њеној функцији структурног средства што уједињује и интензивира наративне елементе. Одражавајући ефекат спољног света на унутрашњи сензибилитет, слика представља централни уређујући принцип у лирској прози.

Радња се у лирској прози одвија *вертикално* због некаузалног, асоцијативног начина уређивања.⁶ У литератури која је устројена *хоризонтално*, акције и догађаји смењују се логички повезано. У вертикално устројеној прози, међутим, одређени догађај или акција не изазива нужно одговарајућу акцију. Уместо тога, акције су неретко потиснуте и аутономне. У традиционалној прози, неизвесност, било да је контролисана причом или од стране јунака, води до кризе и климакса. Конфликт, који кризну ситуацију доводи до климакса, типично изостаје у вертикално структурираној прози. *Најнепосредније* замењује конфликт, што пре резултује продирањем усмереним ка унутра него споља.

ЈУНАК

Интересовање за истраживање унутрашње свести карактеристично је за тако модерне писце какви су Џејмс Џојс, Вирџинија Вулф и Марсел Пруст. Према речима А. А. Мендилоу [Adam Abraham Mendilow], прекрет у историји романа од тога шта јунаци чине „до тога шта јунаци мисле и како мисле” јесте „значајан део савремене прозне књижевности”.⁷ Дубинско продирање у јунаков унутрашњи свет, које захтева некаузално вертикално уређење, типично је за лирску прозу. Будући да творци лирских романа, попут модерних писаца о којима Мендилоу говори, испитују субјективна стања јунака и бележе непосредне утиске о животу, акције и догађаји губе на значају. Романи Вирџиније Вулф илуструју вертикално уређење. У њима је нагласак постављен на јунаков доживљај актуелног тренутка. Сходно томе, прошлост постаје део тог тренутка.

Госпођице Макинтош, грађа моја, обимно дело Маргерит Јанг [Marguerite Young], пример је романа који се ослобађа временског слагања у корист просторне или локацијске организације.⁸ Помоћу средстава које Шерон Спенсер [Sharon Spencer] назива „дисконтинуитет и

⁶ Полазиште за ову расправу о вертикалној структури пружио је Сем Смајли – Sam Smiley, *Playwriting* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1971), стр. 72–73.

⁷ А. А. Mendilow, *Time and the Novel* (New York: Humanities Press, 1972), стр. 202.

⁸ Marguerite Young, *Miss MacIntosh, My Darling* (New York: The New American Library, 1965).

јукстапозиција”⁹, главно јунаково путовање више се одвија просторно него хронолошки. Вера Картвил [Vera Cartwheel], главна јунакиња и приповедач, у пролеће, у Индијани, отпочиње потрагу за госпођицом Макинтош, својом дадиљом из детињства. При завршетку романа Вера, још увек у Индијани, током пролећа, обзнањује: „Мој почетак је био мој крај, а мој крај био је мој почетак”.¹⁰ Дадиља још увек није пронађена, а романом је захваћен распон од свега неколико дана и простор од неколико миља. Уместо да се временски помера унапред, прича се окреће себи самој, текући уназад, при чему се садашњост сагледава у односу према прошлости. Ништа се не „догађа” у традиционалом смислу те речи. Вера Картвил описује пун круг (као што то њено презиме сугерише¹¹) и открива смисао свог тренутног стања тако што се присећа људи из своје прошлости и та сећања преиспитује. За њу прошлост више није нешто непроменљиво; прошлост се стапа са садашњошћу, постајући тако део једног садашњег времена које се стално мења и шири.

У лирској прози која је просторно устројена, где се приповедно кретање често може учинити статичним, принцип уређења је *конфигурациван*, а сама форма дела је таква да је оно састављено од насумично или пак асиметрично јукстапониране грађе. Обележја овог конфигуративног уређења јесу: јунаци који су фрагментарни и искривљени; нагласак на ритму или обрасцу; нагли пре неголи благи прелазии; и усредсређеност на застој или циркуларност.¹² Премда не важи за читаву конфигуративну прозу, тврдња Сема Смајлија [Sam Smiley] да „читава конфигуративна структура удешена је као визија или сан како би се допрло до стварности постојања које је испод нивоа чулности”¹³, погодна је за многа лирска остварења.

*Педро Парамо*¹⁴, нелинеарни, лирски роман мексичког аутора Хуана Рулфа [Juan Rulfo], упечатљиво илуструје вертикално, конфигуративно уређење које укључује фрагментарне јунаке чије се приче развијају наглим, неповезаним временским прескоцима, као што је то

⁹ Sharon Spancer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel* (New York: New York University Press, 1971), стр. 156.

¹⁰ Young, стр. 1396.

¹¹ Поред осталих асоцијација које може да побуди енглеска реч „cartwheel”, а које се пре свега везују за точак, кретање и поједина превозна средства, она може да означава и гимнастички покрет који се код нас обично назива „звезда”. (прим. прев.)

¹² Видети: Smiley, стр. 75.

¹³ Исто.

¹⁴ Juan Rulfo, *Pedro Paramo*, превео Lysander Kemp (New York: Grove Press, 1959).

случај у сновима. Читалац мора да уједначи више перспектива у роману (то су заправо сећања умрлих особа) како би уобличио портрет охолог и осветољубивог земљопоседника Педра Параме и оформио слику Комале, села које он напоследку уништава. Догађаји се временски померају и унапред и уназад, а приповедачки поступак више је везан за неку врсту откривања него напредовања радње. „Рулфо не приповеда причу”, како на то указују Луис Харс [Luis Harss] и Барбара Доман [Barbara Dohmann]. „Он успева да ухвати суштину искуства [...] у свету где последице немају узроке, а сенке немају садржај.”¹⁵ Поклапајући се са одликама конфигуративно обликоване прозе, роман *Педро Парамо* приказује сталне особине људске природе, поновљене кроз различите обрасце и мотиве. На тај начин створена је кружна поставка, таква која одговара Спенсеровој тврдњи да у конфигуративној поставци: „смисао [...] није у речима. Уместо тога, он се може пронаћи у односима између јукстапонираних делова остварења, као коначној слици или концепту који је изведен на основу судара елемената из Ејзенштајнове идеје о монтажи. Могло би се рећи да смисао лежи у пукоти-нама структуре.”¹⁶

Саморефлексивни јунаци

Традиционалнији роман обично приказује јунаке чији је поглед упрт ка *друшћиву*, док лирски роман садржи јунаке чији је поглед упрт ка *њима самима*. Свет лирске прозе израћа из личних, неретко искривљених представа које одражавају јунакову нарав и визију. Сходно томе, писци лирских романа развијају карактеризацију јунака на основу квалитета њихове перцепције и објашњења њихових нарави и ставова.

Не изненађује то што ће у прози која укључује својства лирске поезије већу важност имати субјектове *реакције* на спољни свет који опажа него његово наизглед реалистичко приказивање тог света. Другим речима, нагласак је на ономе *како* је свет виђен, а не на ономе што он *јесће*. На пример, суштина портретисања јунака у роману *Јонондио*¹⁷ Тили Олсен [Tillie Olsen] лежи у начину на који јунаци гледају на своју средину и потом бивају измењени својом перцепцијом. У овом одломку с почетка романа, чија се радња одвија у једном прљавом рударском граду у Вајомингу, Мејзи леђима лежи на земљи и размишља:

¹⁵ Luis Harss и Barbara Dohmann, *Into the Mainstream* (New York: Harper and Row, 1967), стр. 271.

¹⁶ Spencer, стр. 174.

¹⁷ Tillie Olsen, *Yonnonidio* (New York: Dell Publishing Company, 1974).

„Ја сам Мејзи Холбрук, тихо је рекла. Ја знам свашта. [...] Мој тата може да премлати сваког у овом граду. Понекад се зачује пиштаљка и сви почну да бегāju. Косу ми нешто разнесе и онда буде мекана као бебећи смех.”¹⁸

Заједно са својом породицом Мејзи се премешта из једне непродуктивне и деморалишуће средине у другу и, постепено, њен поглед на свет престаје да буде толико маштовит и слободан, да би уместо тога постао сужен и непријатељски. Пред крај романа, док се породица злопати усред жарког лета, њен однос према свету бива ратоборан:

„Осетила је да је болесна, зла и крештава, и да је тужна и бесна и да јој је лоше. Њено грло гутало је и гутало иако није имало шта да гута, и било је тако суво, слепљено, болно. Синоћ је сањала како је окретала сазвезђе Великог медведа и како је испила ноћ заједно са леденим звездама. [...] Села је на ивичњак и погледала своја упалјена стопала. [...] Дама која је заустављала кола на углу уз нос је држала марамицу, заиста деликатну. Мејзи је покупила клип кукуруза из олука и њиме снажно гађала кола.”¹⁹

Холбрукови су пасивни јунаци, који су умногоме учињени симпатичним захваљујући њиховој маштовитој перцепцији неинспиративне и несимпатичне средине.

ТАЧКА ГЛЕДИШТА

Како се писци лирских романа пре усредсређују на визију него на посматрани објекат, карактеризација често проистиче из јунакове *нарави* или *сћава*. Тачније, фокус је у делу више усмерен на то како јунак реагује на свет него на његове жеље или мисаоне процесе. Тако су, на пример, мотивишућа жеља и одлука Вере Картвил откривене у првим поглављима романа *Госпођице Макинтош, граја моја*: Вера жели да пронађе своју стару дадиљу и одлучује да приступи потрази. У остатку романа описује се утицај прошлости на главну јунакињу, а уместо прилика које су покренуле њену потрагу представљено је Верино гледање на садашњу околину. Следствено томе, главна снага дела произлази из Вериних покушаја да разуме врло различита испољавања прагматизма госпођице Макинтош; затим, из неухватљивих, опијумом подстакнутих визија Верине мајке; и на крају, из ексцентричних особа које Вера сусреће током свог путовања према Вот Чиру, граду у Ајови.

У *Шуми ноћи*²⁰, модернистичком роману који истражује љубавне муке, Ђуна Барнс [Djuna Barnes] развија снажну и сложену каракте-

¹⁸ Исто, стр. 12.

¹⁹ Исто, стр. 140–141.

²⁰ Djuna Barnes, *Nightwood*, у: *Selected Works: Spillway, The Antiphon, Nightwood* (New York: Farrar, Straus & Cudahy, 1962).

ризацију захваљујући наглашеној имажерији. Поистовећивање заго-нетне Робин, централне фигуре у делу, са децом и луткама, прави је пример слојевитости имажерије која, у целини, доприноси приказивању јунакиње посредством њенога става. Док је са својим сином, Робин видимо „насред собе како држи дете високо у рукама као да ће га смрскати о под [...]”²¹ Нора, њена љубавница, касније је описује како „стоји насред собе у дечачкој одећи, клатећи се час на једној, час на другој ноzi, држећи лутку коју нам је дала – ’наше дете’ – високо изнад главе, као да ће је бацити [...]”²² Ова понављања, уз варијације појединачних слика каквог покрета, држања тела и других објеката, репрезентују начин на који се у лирским текстовима постиже живописност јунака. У извођењу, обликовање и истицање оваквих имажистичких момената замена је за традиционални, хоризонтални метод формирања јунака кроз постепено додавање његових особина.

Зайворена тачка гледишта

Лирски роман није ограничен на тачку гледишта оног ко приповеда у првом лицу, иако та перспектива посебно одговара стапању сопства и света, што је карактеристика лирске прозе. Он такође укључује и варијације приповедања свезнајућег приповедача. Међутим, било да је лирски роман исприповедан у првом лицу или гласом свезнајућег приповедача, запажамо следеће препознатљиве црте: (1) јединственост наративног фокуса који јунаке и догађаје подређује ограниченој, индивидуалистичкој визији; (2) пристрасно, делимично извештавање о јунаку и догађајима.

У кључном, завршном поглављу романа *Шума ноћи*, приповедач лишава јунаке њиховога гласа, допуштајући читаоцу да „чује” тек непотпун дијалог у неуправном говору. Поглавље почиње овако: „Када је Робин, у пратњи Џени Петербриц, стигла у Њујорк, деловала је пометено. Није хтела да саслуша Џенин предлог да се сместе на селу. Рекла је да је хотел ’сасвим у реду.”²³

Ђуна Барнс апсорбује јунаке унутар средишње интелигенције²⁴ романа описујући и сажимајући њихово понашање и изостављајући

²¹ Наводе из романа Ђуне Барнс доносимо према преводу Александра Стевића: Ђуна Барнс, *Шума ноћи*, Београд, Службени гласник, 2018, стр. 47. (прим. прев.)

²² Исто, стр. 127.

²³ Исто, стр. 143.

²⁴ Појам *средишње интелигенције* (енг. central intelligence) увео је Хенри Џејмс, британски књижевник америчког порекла. Реч је о појму из домена теорије прозе, који треба да означи једну од варијација приповедања у трећем лицу. Та ва-

сцене. Приликом извођења, овај поунутрашњени приповедачев говор изискивао би пажљиво вођење усклађивање приповедача са јунацима, како тонски тако и гестуално.

Идентификација наратора са њиховим предметом приповедања саставни је део лирске прозе. Спољашња стварност преводи се у индивидуално искуство помоћу јединственог приповедачевог фокуса усмереног ка унутра. У случају нарације кроз прво лице, приповедач саображава збивања и друге јунаке свом нарочитом стилском концепту, формирајући тако „затворену” тачку гледишта. Догађаји, предмети и људи имају значај једино у зависности од тачке гледишта протагонисте-наратора. Пристрасна приповедачка перспектива у *Госпођици Макинџош* делимично је остварена стилском једноликошћу која уједначава све јунаке и догађаје у заједнички ток. Вера Картвил, приповедач у роману, све преноси у истом, течном, расплутом поетском стилу. Упркос израженом контрасту између лика њене успаване мајке, која је под дејством опијума, и практичне, крепке госпођице Макинтош, обе јунакиње су стилски представљене на исти начин.

Додатне примере овог уједначавајућег и лирског третмана језика и тачке гледишта налазимо у роману *Таласи* Вирџиније Вулф, где постоји више свезнајућих приповедачких перспектива. У том роману, као и у *Госпођици Макинџош*, сталан проток и међусобна повезаност ствари морају се разумети и осетити. Извођење пружа могућност сагледавања целине и њених међуделова, што читање, као серијски процес, не може. У том погледу, извођење посебно погодује затвореним и хомогеним формама лирске прозе.

ријација подразумева постојање јунака (главног или споредног) чија је тачка гледишта повлашћена, односно, јунака који представља својеврстан „филтер” посредством којег упознајемо друге ликове и свет дела уопште. Сви наративни елементи, а самим тим и читаочева перцепција, ограничени су на оно што тај јунак види, чује, мисли и осећа. Појам средишње интелигенције близак је Женетовом појму *фокализатора*. Њиме су се служили и неки други значајни књижевни проучаваоци, попут Персија Лабока и, касније, Вејна Бута. (прим. прев.)

ПРОСТОР И ВРЕМЕ

Ишчашене временско-йросйорне одреднице

Реалистички роман обично се ослања на живописне детаље везане за простор и време како би се успоставила одговарајућа позадина за јунаке и радњу. У лирској прози, временско-просторне одреднице задобијају другачију функцију. Како је нагласак постављен на преобликовање и срастање спољашње стварности са унутрашњим искуством, време и простор не користе се као реалистичке одреднице. Они пре делују ишчашено због приповедачеве субјективне визије усмерене ка унутра. Догађаји, који се често не одвијају у јасном хронолошком следу, бивају уређени помоћу просторних референци. Такве референце којима управља субјективни приповедач обично су поетичне и маштовите. Према томе, временско-просторне одреднице у лирском роману одликује њихова *ишчашеносй* и *машйовиййо йриказивање*.

Рулфов роман *Педро Парамо* на занимљив начин илуструје лирску употребу амбијенталног и временског оквира дела. Тек у другој половини овог полиперспективног романа, у коме постоји више приповедача, читалац открива да један од њих – Хуан Пресијадо [Juan Preciado] – разговара са јунацима који су заправо мртви. У том делу романа и сам Хуан умире, али наставља да функционише као повремено приповедач. Низови испреплетених слика доприносе стварању овог ефекта тиме што спајају јунака, место и догађај. На пример, пре него што Хуан умре, он излази у ноћ како би потражио олакшање од летње врућине. Покушава да удахне ваздух и, не успевши у томе, гуши се и умире. Одмах након што умре, он чује мајчин глас који описује Комалу, место где је умро. Иронично, њена сећања на ранија времена, на село које је напредно и пуно живота, знатно се разликују у односу на село које је Хуан посетио и чији га је ваздух угушио. Током читавог романа врућина, светлост и звук јукстапонирани су киши, сенкама и тишини. Употребом овако уопштене имажерије Рулфо ствара тајанствено ишчашену, али богато текстурирану, лирску позадину за роман *Педро Парамо*.

Табела која следи послужиће како би се, издвојени у односу према традиционалној прози, резимирали лирски елементи у наративној структури.

	ТРАДИЦИОНАЛНИ	ЛИРСКИ
РАДЊА	1) Линеарна и временски уређена 2) Контролишу је збивање, јунак или мисао	1) Нелинеарна и просторно уређена 2) Контролисана помоћу асоцијација
ЈУНАК	1) Индивидуализован и подробен 2) Динамичан и прогресиван	1) Сведен на истоветну жељу или идеју 2) Пасиван или саморефлексиван развој
ТАЧКА ГЛЕДИШТА	1) „Отворена” 2) Управљена ка посматрању спољног света	1) „Затворена” 2) Управљена ка одражавању света кроз себе
ВРЕМЕНСКО-ПРОСТОРНЕ ОДРЕДНИЦЕ	1) Време и простор служе као читаочеве референце 2) Простор као надопуна јунака	1) Нагласак на простору као примарној референци 2) Простор као надопуна јунака и стапање места и јунака у јединствену визију

Таб. 1.

Традиционални и лирски елементи у наративној структури

Корисност извођења лирске прозе делимично произлази из могућности суочења са другим узнемирујућим (али ипак стварним) поунутрашњеним световима. Лирски роман истражује начин на који ум опажа спољни свет и односе између унутрашње перцепције и спољашње стварности. Иако лирски роман не припада строго традицији надреалистичког романа, и један и други приказују сумњу или револт према рационалности, истовремено потврђујући плодност саме имагинације.²⁵ Затим, оба облика показују жељу за истраживањем понашања које је изван уобичајених моралних и друштвених норми. Таква

²⁵ J. H. Matthews, *Surrealism and the Novel* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969), стр. 176–177.

лирска остварења као што су роман *Шума ноћи* Ђуне Барнс и романи Џона Хокса [John Hawkes] и Андреа Жида [André Gide] примери су књижевности која садржи имплицитну критику рационалности и њене неподесности. Као што то објашњава Вирџинија Вулф, такође списатељица лирског романа, „Живот није низ симетрично поређаних шарених сијалица, већ сјајан ореол, полупровидан вео који нас окружује од почетка до краја наше свести”²⁶

Поредак стварног живота, инсистира Вулфова, ближи је неухватљивом принципу уређивања какав је својствен лирској прози него симетричној форми реалистичке прозе. Студија Џејмса Меларда [James Mellard] посвећена лирској приповеци иде у прилог претходно поменутој тврдњи: „Стварнији свет за веома осетљив, субјективан и рефлексиван ум није спољашњи свет у коме преовлађују догађај, покрет и акција, већ онај свет који је одређен границама самога ума.”²⁷ Извођење, које се користи као начин истраживања текстова, спремније може да призна одговоре до којих се долази интуитивно и које је тешко изразити. У том смислу, методологија извођења нарочито је корисна у откривању свих „полупрозрачности” лирске фикције.

Разуме се, и за извођача и за публику стваралачки изазови свакако постоје. Сложености лирске прозе постају још замршеније приликом прилагођавања штампаног текста живом извођењу. Оно што не изненађује јесте то што већина публике жели и очекује непосредно разумевање. Праћење варљивих слика, уместо јасног приповедног кретања, захтева виши ступањ концентрације и памћења, као и способност повезивања подударних образаца. Међутим, за публику која је навикнута на акузалност код Бекета, на логички погрешне закључке код Јонеска, на унапред прорачунате двосмислице у делима Пинтера [Harold Pinter], или нападе на конвенционалне вредности, што је карактеристично за Женеа [Jean Genet], захтеви лирске прозе нису неуобичајени. Ови драматичари траже префињенију публику, такву која је вољна да се одрекне сигурности реалистичке радње у корист наглашених језичких ефеката. Тако лирска проза привлачи оне сензибилитете који су изложени више експерименталној, нереалистичкој уметности, и који су унапред припремљени за њу. У том погледу, лирска проза посебно је ускладива са савременијом уметношћу. Како на то указује Филип Стивик [Philip Stevick], „писац забринут ужасима и

²⁶ Навод из есеја Вирџиније Вулф доносимо према преводу Милице Михајловић: Вирџинија Вулф, *Есеји*, Београд, 1956, стр. 83. (прим. прев.)

²⁷ James M. Mellard, “Solipsism, Symbolism, and Demonism: The Lyrical Mode in Fiction”, *Southern Humanities Review* 7 (Winter 1973), стр. 46.

идиотаријама нашег времена могао би да одустане од сваке могућности реализма [...].”²⁸

Коначно, лирска проза растаче уметничке границе. Спајање поетских и прозних обележја у књижевности свакако сигнализира побуну против жанровских ограничења, што је слично другим скорашњим примерима мешања уметности. Песник Стенли Куниц [Stanley Kunitz] је на симпозијуму о савременој поезији устврдио како је једна од „упадљивих савремених појава” то што „границе свих уметности се растачу”²⁹. Као уметничке модусе који су се преклопили и тако узајамно преобликовали Куниц наводи прозу и поезију, плесну и позоришну уметност, те сликарство и вајарство. Овај бунт против строге дефинисаности типичан је за романтичарски став којим се пркоси друштвеној категоризацији како би се уздигла визија појединца. Романтичарски дух лирске прозе може се описати као револуционаран, као својеврсно изражавање радости због рушења баријера, и као свесно држање огледала према себи а не према свету.*

²⁸ Philip Stevick, ed. *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction* (New York: The Free Press, 1971), стр. XIX.

²⁹ Marvin Bell, Donald Hall, and Stanley Kunitz, “Poetry in the Classroom – A Symposium, Moderated at the University of Richmond by Alan Loxterman”, *The American Poetry Review* 6 (January–February 1977), стр. 13.

* На корисним саветима приликом доношења превода овог текста Сузан Бенет преводилац посебно захваљује професору књижевности и преводиоцу Александру Стевићу.

СУЗАН БЕНЕТ (Suzanne Bennett, 1940), америчка је списатељица, путописац и некадашња професорка Универзитета у Тенесију, Мисурију и Северној Дакоти. Предавала је бројне предмете из области позоришних и извођачких уметности и објавила велики број научних радова. Текст чији се превод овде доноси публикован је 1981. године у часопису *Књижевности у извођењу* (Literature in Performance). У коауторству са Џејн Питерсон (Jane Peterson) Сузан Бенет је 1997. године објавила књигу *Драматичарке различитости* (*Women Playwrights of Diversity*). Њено интересовање за позориште и драму превазилази академске оквире. Поред тога што и сама објављује књижевне текстове, професионално је укључена у рад многих позоришта и уметничких организација. Годинама је вршила дужност уметничког директора на њујоршком Позоришту за женске пројекте, где је уједно била уполсена и као драматуршкиња. Режирао је неке вишеструко награђане комаде, попут *Мистерије Ирме Веј* (*The Mystery of Irma Vep*) америчког аутора Чарлса Ладлама (Charles Ludlam). Током читавог живота залаже се за промоцију различитих видова стваралаштва жена. Живи у Њујорку.

С енглеској превео и белешку о ауторки сачинио
СТЕВАН ЈОВИЋЕВИЋ