

MOTIV LUDILA I NATPRIRODNO U ŽENSKOJ PROZI: NARACIJA I PERCEPCIJA

Apstrakt: Tema rada je pripovedno sadejstvo motiva ludila i elemenata natprirodnog kao kriterijum koji određuje stepen pouzdanosti pripovedača i moduse pripovedanja u savremenoj ženskoj prozi. U svrhu analize, pristupiće se romanima srpske spisateljice Mirjane Novaković Strah i njegov sluga (2000) i britanske romansijerke Sare Voters Mali stranac (2009). Dok roman Mirjane Novaković govori o konfliktnim svedočenstvima dvoje učesnika u lovu na vampire – princeze i đavola, bića upitne egzistencijalnosti – koji pokušavaju kako da opravdaju svoje učešće u poteri, tako i da argumentuju autentičnost natprirodnog efekta, peti roman Sare Voters elemente natprirodnog predstavlja u kontekstu klasnog prestrukturiranja engleskog društva nakon Drugog svetskog rata, i u njemu onostrano postaje pretnja društvenoj hijerarhiji i psihološkoj stabilnosti pojedinca.

Ključne reči: pripovedanje, roman, tačka gledišta, ludilo, natprirodno, žensko autorstvo.

Motivi ludila i natprirodnog nisu retki u romanu koji nazivamo realističkim: oni su u proznom delu često višestruko povezani i međusobno uslovljeni, a njihovo sadejstvo možemo posmatrati i kao mogući kriterijum pouzdanosti pripovedača i pripovedanja u savremenoj ženskoj prozi. Odnos prema natprirodnom često je test psihološke, moralne i etičke kompetentnosti pripovedača u prvom licu: pouzdani pripovedači po pravilu dovode u sumnju postojanje natprirodnog, tumačeći ga kao opsenu ili manipulaciju. Jedno od najjednostavnijih objašnjenja porekla efekta natprirodnog u zapletu romana uglavnom je psihološki poremećaj: mentalno stanje pripovedača može da legitimizuje pouzdanost pripovedanja, ali i da vrednost naratorovog svedočenja relativizuje, ili čak i nepovratno obesnaži.

Pripovedač u prvom licu najčešće deluje kao čitaočev pomagač, kao njegov siguran vodič kroz pripovedni svet; pripovedač je organska spona koja vezuje instancu autora sa instancom teksta. On radnju romana predočava čitaocu, od koga po pravilu zna više da bi, što više govori o sebi, sve brže postajao žrtvom samozavaravanja i iluzija, odnosno žrtvom slike koju o sebi stvara. Tokom pripovedanja, narator demonstrira svoje slepilo i njegov pad u zamku netačnog predstavljanja je neminovan, kao i postepeno ukidanje distance između doživljenog i priželjkivanog. Pripovedanje u prvom licu neretko demonstrira potpunu nemoć pripovedača da se od sopstvenog slepila distancira. Pripovedač u prvom licu, kad je dramatisovan i integrisan u fiktivni svet o kome pripoveda, značenje

* vladysg@yahoo.com

teksta generiše parcijalnošću svoje vizije i nepouzdanošću viđenja koja mu je svojstvena; čini se da su parcijalnost i nepouzdanost uočljive tim više kad je pred nama pripovedač ženskog roda, sociopsihološki determinisan kao nepouzdan i neobjektivan (u patrijarhalnoj kulturi neretko označen i kao moralno nekonzistentan).

U ovom radu ispitaćemo u kojoj meri ispovest, kao vid pripovedne situacije u kojoj pripovedač u prvom licu otkriva i svoje znanje o svetu i svoje slepilo za sopstvenu prirodu, doprinosi uverljivosti efekta natprirodnog i motiva ludila. Ispovedanje ni u kom slučaju nije strategija zbližavanja pripovedača i čitaoca, kao što bi se to na prvi pogled reklo, ali jeste efikasan ritual uveravanja: pripovedač iznosi svoju, po sopstvenom uverenju jedinstvenu, verziju pripovedane stvarnosti, a ta verzija može biti svedočanstvo o nepremostivoj otuđenosti, nedostatku volje i mogućnosti da se stvarnost menja, nemoći da se utiče na sopstveni život. Ovo potonje je naročito sveprisutno kod ženskog pripovednog subjekta, koji je u tradicionalnom realističkom romanu uvek svestan svoje marginalizovane pozicije.

Pripovedač može u oku čitaoca biti uveličana verzija svih mana ljudske percepcije: on je živi primer pristrasnosti, neobjektivnosti, pogrešne procene i samozavaravanja. Stoga je pripovedanje u prvom licu, isto tako, vid karakterizacije – jednako koliko i alegorijska paradigma čovekove nesposobnosti da rasuđuje nepristrasno.

Pripovedač u prvom licu može biti učesnik ili svedok, može posredovati sopstveno ili pak tuđe iskustvo, može da pribegne retrospekciji ili da događaje verbalizuje s minimalnim odmakom od pripovedanog vremena. Francuski naratolog Žerar Ženet ukazuje na podvojenost percepcije i verbalizacije u prvom licu, što je samo na drugačiji način formulisana podela nemačkog teoretičara Franca Štancela na „ja koje doživljava“ i „ja koje priča“. I pored suženog opsega percepcije i ograničenog uvida u objektivnu stvarnost, pripovedač u prvom licu ima na raspolaganju mnogo načina fingiranja stvarnosti: njegovo svedočenje može dobiti oblik pisma, dnevničkih beležaka, memoara ili pak usmene ispovesti, no svaki je vid iskaza svedočanstvo o raspolućenosti percepcije i verbalizacije, odvajanju bića koje doživljava od bića koje pripoveda.

Složenost pripovedača u prvom licu je egzistencijalna i psihološka: on je biće govora, misli i delanja koje najčešće sagledavamo u potpunom neskladu to troje. Od pripovedača u prvom licu očekuje se egzistencijalna prisutnost, a logika pripovedanja u prvom licu može biti ozbiljno ugrožena ako to egzistencijalno „ja“ pokušamo da objektivizujemo. Dorit Kon prepoznaje dva iskušenja pripovedača u prvom licu: prvo je „objektivizacija sebe“ (a ona „prekida esencijalnu vezu između sadašnjeg iskaza i predašnjeg iskustva“), dok je drugo „sveznajuća prezentacija okolnog sveta koja zanemaruje subjektivnu perspektivu vlastitog ja“ (Kon 1995: 82). Efekat istinitosti i pouzdanosti pripovedanja u prvom licu problematizovan je upravo zbog pokušaja da se iskustvo i iskaz povežu tako da nađu subjektivnu perspektivu.

Nepouzdanost pripovedačevog izveštavanja temelj je i ispovedanja i svake fiktivne autobiografije; različite kritičke škole, od psihoanalize Žaka Lakanana, preko analize pripovednog diskursa Emila Benvenista, pa sve do kritičke analize diskursa Van Dijka, dolazile su do zaključka da je autobiografsko prećutni element diskursa, da teži da se iskaže kao jedan vid socijalne prakse. U različitim pristupima pripovednom tekstu očituje se prepoznavanje krize identiteta kao ključnog elementa koji otkriva da se ispovest pretače u indiskretnost, a poverenje u manipulaciju, te forme ispovedanja postaju i vid etičke manipulacije čitaocem, upravo zbog pripovedačevog lažnog osnaživanja, zbog iluzije o sopstvenoj objektivnosti i nepristrasnosti. Ispovedanje ima srazmerno manji značaj kao prostor intimističkog govora.

Pouzdanost percepcije naratora neretko se u istoriji književnosti verifikuje i rodnim kriterijumima: pripovedačka uloga ženi dodaje rodno određenu nepouzdanost, ali i potrebu za intimizacijom diskursa koja se, takođe, povezuje sa rodnim predstavama o ženi kao biću koje ima snažne emocije i još snažniju potrebu da ih posreduje. Rodna pripadnost je uslovljena psihosocijalnim razvojem ličnosti, a ne biološkim odlikama pola, te se tako u kontekstu rodnih predstavljanja muškarcu, zbog uloge koju dobija u društvu, pripisuju svojstva delatnosti, preduzimljivosti, autoritet, ambicija i inicijativa. Sve su to poželjne osobine, koje se stiču društvenom integracijom, dok se od žene očekuju pasivnost, poslušnost, emotivnost, tolerantnost i pomirljivost (Levin 1998: 145). Ova se svojstva upisuju u rodni identitet žene, iz čega proishodi sasvim logična podela uloga: muškarac je predodređen da dominira, žena da bude potčinjena, te se ovaj odnos prenosi i na prostor čitaočevog investiranja poverenja u pripovedanje. Žene govore nedosledno, varljivo, njihov moralni osećaj je nestabilan a etička distanca nepredvidiva, njima bi sentimentalistički ljubavni diskurs trebalo da bude prirodan.

Okretaj zavrtnja Henrija Džejmsa je pripovedna prekretnica u projektovanju uloge žene pripovedača, a ujedno i prvi validan romaneskni primer sučeljavanja motiva ludila i natprirodnog. Ovo delo se ne pamti samo po atmosferi neizvesnosti i nespokoja, nego i zbog nezaokružene naracije koja teži da razvlasti pripovedačicu, neimenovanu guvernantu. Povest o duhovima u ovom romanu opire se i razumevanju i izricanju, a dodatno je mistifikovana činjenicom da postoji kao zapis, sklonjen na skrovito mesto. Pripovedačica, nad kojom lebdi senka i sumnja teškog prestupa, nije više među živima, za njeno delanje nema kazne, oprosta ni, reklo bi se, obzirnog slušaoca.

U *Okretaju zavrtnja* duboko je mistifikovan i način na koji se do priče o natprirodnom stiže: najpre Daglas, posednik rukopisa ovog žanrovskog amalgama svedočanstva i ispovesti, poštom šalje ključ od tajne ladice svom poverljivom čoveku u London, koji taj rukopis šalje takođe poštom. Daglas je u posed guvernantine ispovesti došao tako što mu je ona svoj zapis poslala poštom kad je osetila da joj se bliži smrt. Priča o natprirodnom tako više nije deo usmene tradicije, već tajna koja se čuva zapisana; patrijarhat prećutkuje nekažnjene zločine, kao i granične pojave, za koje nije sigurno pripadaju li svetu demona ili pak na-

staju kao posledica iskrivljene percepcije. Oko guvernantine povesti i ispovesti, osigurane, zaštićene i sakrivene, stežu se obruči nedovršene okvirne priče. Pripovedanje započinje muškarac, ali ga on ne zaključuje: kraj romana ostaje otvoren, više se ne vraćamo slušaocima ove ispovesti, i nećemo biti u prilici da čujemo njihove reakcije. I pripovedač i autor su se povukli sa scene, ostavljajući čitaocu da sam odluči da li je prisustvovao događajima koje su predodredile natprirodne sile, ili pak mentalnoj konstrukciji pomračenog uma. Ostaje nejasno i to da li je glavna junakinja povesti i ispovesti skrivila smrt jednog od dvoje dece o kojima je vodila brigu, da li se izborila sa natprirodnim i omogućila da vrlina pobedi zlo, ili je potonula u sopstvenu mentalnu konstrukciju, odnosno projekciju unutrašnjih strahova i teskobe na spoljašnji svet.

Ima mišljenja da je *Okretaj zavrtnja* hotornovska alegorija o borbi dobra i zla, hrišćanska poema o dualizmu čovekove prirode, modernizovani moralitet, frojdska parabola (Džouns 1959: 112), žanrovske definicije dela odista su brojne, ali u pitanju je, ipak, parabola o vaspitanju; *Okretaj zavrtnja* govori o odnosu tradicionalnog autoriteta koji nameće svoje vrednosti, koji i simbolički i doslovce guši vaspitanika, kidajući njegovu iskonsku vezu sa nagonkim i emotivnim delom ličnosti (a taj deo ličnosti ovde simbolizuju duhovi). Guvernanta koja je anonimizovana, kao neretko ženski likovi u klasičnoj i ranoj modernoj književnosti, kao pripovedač je delegimitizovana jer njenu priču zapravo posreduje njen nekadašnji štitićenik – ispovest ženskog viktorijskog subjekta posreduje muški pripovedni autoritet. Autoritet pripovedačice je u viktorijskoj kulturi problematičan, kao što je to i ženska želja, simbolični označitelj subjektivnosti koji je čini opasnom i zagonetnom u isti mah. *Okretaj zavrtnja* je, tako, nedovršena priča o viktorijskom subjektivitetu i psihološkoj slici nestabilne ličnosti mučene neurotičnim konfliktima i rastrzane između unutrašnjih moralnih imperativa i spoljašnjih pritisaka.

Kod Henrija Džejmsa duhovi manifestuju prtajeno zlo koje dela ispod čvrstog oklopa viktorijskih konvencija, ali se zlo može posmatrati i kao prtajena snaga pobune. U romanu *Sara Voters Mali stranac* (*The Little Stranger*, 2009) delanje duhova jeste i metaforična kazna za mešanje klasa u Engleskoj posle Drugog svetskog rata. Na džejmsovski način pripovedan odnos autoriteta i pobune nalazimo u uzbudljivom svedočanstvu o delovanju zlih sila u jednom velelepnom ali oronulom džordžijanskom zdanju.

Sara Voters se u svojim prethodnim romanima doticala i motiva ludila i teme natprirodnog, pisala je na temu odnosa spiritizma i psihološke manipulacije u romanu *Srodne duše* (*Affinity*, 1999), kao i sociopatološke opservacije u romanu *Džeparoš* (*Fingersmith*, 2002). *Mali stranac* je pripovest seoskog lekara u Vorikširu, doktora Faradeja, smeštena u godinu 1947; naracijom o posleratnoj Engleskoj dominira velelepna ali oronula džordžijanska kuća koja u lekaru poteklom iz radničke porodice izaziva protivrečna osećanja. Handreds Hol lagano propada zbog besparice porodice Ers, koju je zadesila sudbina većine pripadnika lokalnog plemstva u to vreme. Votersova povezuje temu posleratne nemaštine, depresije i klasnog reformatiranja britanskog društva sa motivima duhova, izme-

njene percepcije i ludila. Time postiže da fantastični motivi nadržu senzacionalističku motivaciju i pretvore se u lakmus socijalne i psihološke opservacije, a da tema društvenih promena dobije preteći, metafizički aspekt. Velelepni Handreds Hol propada u posleratnoj nemaštini, i to propadanje Votersova predstavlja veristički detaljno, sa ciljem da naglasi docniju ezoteričnu motivaciju zapleta; u dom Ersovih će Faradej prvi put doći kao služavkin sin, a drugi put kao lekar koji treba da pregleda četrnaestogodišnju Beti, jedinu služavku u zdanju koje je nekad opsluživala armija sobarica. Betini simptomi su lažni, ali ne i teskoba i panika koji je razdiru zbog neobične atmosfere u kući. Votersova koristi repozitorijum motiva natprirodnog, ali slova koja se ukazuju na zidovima, ogledala koja šetaju i zvono za poslugu koje se noću sablasno oglašava samo su okvir povesti o propadanju seoskog plemstva – baš kao što je pravi početak romana *prvi* Faradejev dolazak u kuću, kada je sa zida odlomio mali gipsani ukras i poneo ga sa sobom. Propast Handreds Hoola počinje, simbolično, od tog prvog dodira jednog malog pripadnika niže klase – tako zdanje počinje da se kruni od ruke jednog malog stranca. Rat će propadanje samo ubrzati: za održavanje grandioznog a nefunkcionalnog zdanja istopljeni porodični imetak je nedovoljan, a Ersovi ne uspevaju da se prilagode novoj socijalnoj ekspanziji, posleratnoj oskudici, redefiniciji klasnih odnosa.

Paralele *Malog stranca* sa *Okretajem zavrtnja* su brojne, ali poređenje ova dva romana pokreće i pitanje psihološke i moralne kompetentnosti pripovedača u prvom licu. U *Malom strancu* nas pripovedačevo nastojanje da natprirodne pojave racionalno objasni navode da posumnjamo u njegovo mentalno zdravlje; racionalistički stav glavnog junaka i povlašćenog pripovedača, doktora Faradeja, mnogo je više sporan nego iskrivljena percepcija ostalih protagonista koji se sa duhovima suočavaju i od njih stradaju pod misterioznim okolnostima. Izmenjena percepcija i kod Džejmsa i kod Votersove dovodi do promena u doživljaju sveta: u oba romana pojavljuju se duhovi čije poreklo nije jasno definisano, i u oba slučaja mogu se sa puno prava metaforizovati kao seksualna ili socijalna pretnja. Međutim, tu uočavamo obrnutu paralelu koja pokreće nova pitanja: Džejmsova guvernanta jedina je koja duhove vidi – doktor Faradej jedini je koji duhove *ne vidi* i po svaku cenu želi da ih porekne, možda upravo zato što tri junakinje romana uporno iznose svedočenja i dokaze o neobjašnjivim pojavama. U *Malom strancu* dejstvovanje zlih sila počinje onog trenutka kad se ukrste putevi seoskog lekara Faradeja i lokalne plemićke porodice. Guvernanta iz *Okretaja zavrtnja* udaviće svog šticećenika (nesrećnim slučajem ili u nastupu mahnitosti – tekst obe interpretacije podržava u jednakoj meri), a Faradej će nehotice ubrzati finansijsko propadanje porodice Ers i ispratiti njene članove u ludilo, bolest i smrt. Nehotice, ili pak sa podsvesnom željom da zatre priče o natprirodnom koje oni pripovedaju, sa željom da opovrgne validnost svedočenja o pojavama koje izmiču logici i razumu?

Tragični kraj porodice lekar ubrzava upravo time što ih leči, brine o njima, zapostavljajući svoje potrebe i obaveze, baš kao i guvernanta koja u prevelikoj želji da decu zaštiti od lošeg uticaja postaje sama taj loš uticaj i kobni faktor

njihovog razvoja: paradoks da prevelika briga rađa propast otvara mogućnost psihoanalitičkog tumačenja koje bi uključilo analizu potisnute agresije. Dok je cilj guvernantine priče da se postojanje duhova dokaže, Faradej je opresivni i opsesivni glas razuma koji će sve podrediti svojoj želji da ukine pobunjene glasove. Faradej je primer autoritarnog nasilja nad pripovedanjem, neukrotive želje da se opovrgne autentičnost natprirodnog na kom ostali junaci insistiraju. Zbog svoje moralne čistote i osećanja odgovornosti, kontrole emocija i aseksualnosti Faradej je dodatno ambivalentna figura: suviše pošten da bi bio lovac na miraz, suviše ciničan da bi se družio sa Ersovima zarad pukog prestiža, lekar ipak pristaje na klasno i statusno nedefinisan položaj u porodici – da bude više od sluge, a manje od prijatelja. Ni čin pripovedanja ni koncepcija romana ne trpe ovu ambivalenciju ali njeno rešavanje otežu unedogled, i čitalac jedino može na kraju posumnjati da je Faradej zločinac koji je prisvojio pripovedanje i tako ukinuo svoje zločine i radikalno izmenio svoju ulogu.

U završnici *Malog stranca* čini se da je Faradej konačno pristao na dužnost sluge, i na regresiju u predratne klasne okvire: i posle fizičkog nestanka porodice on opsesivno brine o kući i imanju, i kad kuća ostane potpuno prazna, on je redovno obilazi, sada kao apsolutni gospodar, gospodar pripovesti o njoj. Međutim, dok je guvernantina neverovatna priča o ludilu i halucinaciji posredovana uz pomoć narativnog okvira da bi se tako učinila verodostojnom (da podsetimo, njenu povest čita njen nekadašnji štićenik Daglas maloj grupi prijatelja u kojoj je i neimenovani pripovedač u prvom licu, čijim bezinteresnim posredovanjem pratimo događaje), Faradej je u romanu *Votersove* jedini posrednik i jedini svedok – jedini branilac empirijske istine. Dakako, njegova fascinacija kućom koja propada može se tumačiti i kao varijacija na Poovu priču „Pad kuće Ašera“, gde fizička i mentalna dezintegracija ipak ni na koji način nisu povezane sa socijalnom stabilnošću.

U nesumnjivo najpopularnijem i najčitanim romanu Mirjane Novaković *Strah i njegov sluga* defiluju istorijske, pseudoistorijske, arhetipske i fiktivne ličnosti: Vitgenštajn i Sava Savanović, princeza Marija Avgusta Turn i Taksis i Vuk Isaković, Đavo lično i njegov sluga Novak. Zaplet se zasniva na autentičnom dokumentu o austrijskoj komisiji koja 1736. dolazi u Srbiju da ispita pritužbe seljaka da ih more vampiri. Novakovićeva tu početnu ideju nadograđuje atraktivnim detaljima: Đavola brine mogućnost da se približio Strašni sud (jer, ljudi ustaju iz mrtvih), Aleksandar Virtenberški, regent Srbije, koristi istragu kako bi zataškao svoje izdajničke planove, kolone izbeglica beže pred najezdom Turaka koji su već zaposeli Niš, unapred proglašeni vampirima kako im se ne bi pružila adekvatna pomoć. Zavera je moćno oružje svih sukobljenih strana: zavera je strategija rešavanja problema, potiranja razlika, zataškavanja izdaje i prevare.

Usamljenik je pretnja i istoriji i utopiji zato što njegova pojedinačna vizija ugrožava zvaničnu verziju istorijskih događaja i projekciju budućnosti. U romanu *Strah i njegov sluga* dve takve pojedinačne vizije sukobljavaju se sa istorijom i ideologijom. Jedna princeza i Satana lično udružuju se u borbi protiv vam-

pira, krijući svoje motive i razloge za tu poteru, a pričajući o tom poduhvatu bitno različite priče. Braneći svoju verziju događaja, princeza Marija Avgusta reći će da „laž živi na pravilima zaključivanja“, a da je istina „krivudava i nesmislena“. I ona i Oto fon Hauzburg (kako se Satana predstavlja) svedoče u prvom licu, detaljno argumentuju svoje viđenje događaja, prepuštaju se malo hotimičnoj manipulaciji, malo nepouzdanosti pamćenja, i tako kreiraju dva paralelna sveta u kojima egzistiraju različite verzije istih događaja.

Oba sveta su uverljivo otelovljena u jeziku: i Đavolova i Princezina ispovest su logički besprekorne, emotivno i racionalno potkrepljene, oboje imaju lične razloge i snažnu motivaciju da poduhvat uspe i da se istina zaobide. Jezik im pomaže u kreiranju verodostojne laži, a čitalac ostaje suočen sa dva sižea jedne fabule koje ne uspeva da integriše u koherentno svedočanstvo o potrazi za vampirima jer se bazične činjenice ne poklapaju. Jasno je samo da su vampiri savršen izgovor prilagodljiv svakoj nakani, da su fantastično i natprirodno paravan iza kog delaju politika, ideologija i teorija zavere. Ostaje nejasno zbog čega će biskup Turn i Valsasina doći u Beograd da spase Đavola, a mnogo godina docnije postati princezin ispovednik i islednik, istražitelj slučaja, možda i fiktivni autor rukopisa; isto tako, ostaje nejasna uloga Princeze, njenog supruga regenta i još nekoliko plemića u padu Niša i predaji Beograda. Na delu je postmoderna referentnost: fantastično se koristi kao ironična maska političke manipulacije. Time se ponovo dokazuje da su natprirodne sile pokriće onih političkih, a da se čin pripovedanja pretvara u alternativni vid sticanja moći: zanemareni i obespravljani preuzimanjem pripovednih ingerencija stiču moć upravljanja.

Đavo je sazdan kao parodijski supstrat slike o demonskom: gord je, ali kukavica, zaljubljujiv ali zlopamtilo, proračunat i strašljiv; kad god se uplaši on miriše na sumpor, pije pivo i puši hašiš, izjedaju ga zavist i taština. Isusa prezrivo naziva Krezubi, umesto „daj Bože“ kaže „daj meni“, vaskrsenje i osnovne postulate hrišćanske vere predstavlja kao manipulaciju, fraze i idiome neprestano podvrgava ciničnom preispitivanju: kao što mrzi ustajanje u cik zore mrzi i „cikove, šta god oni bili“, pita se zašto „sve u šesnaest“ ne bi moglo da bude i petnaest, sedamnaest ili trinaest. I pored oslanjanja na laži i manipulaciju, Đavo je alegorija kritičkog odnosa prema stvarnosti – dok vera u Boga podrazumeva i verovanje u ono što je neproverljivo, Princ tame odbija i samu ideju neproverljivosti, on je slika sumnje i otpora. Njegovo ironično preispitivanje mita, istorije, narodne epike, opšteljudskih vrednosti s jedne strane je otpor idolatriji i slepoj poslušnosti; s druge strane, otpor redu i hijerarhiji. Umetnost, kaže Đavo, „sama po sebi [...] nije zla, ali je laž“; to što ju je stvorio Bog mu „nikad nije zaboravio“; nedugo potom, stigao je „njegov protivudar: istorija“, „ponovo priča, ali koja se pretvara da je istina“. Đavo zna i da je slika o njemu posledica straha i ideološke prinude. „Nikad mu nisam obećavao ništa izvanredno i nevideno“, kaže o svom odnosu prema Hristu. „Nikad nisam obećavao hlebove namesto kamenja, niti let, niti moć. Nikad. Posle su to izmislili da bi me učinili moćnijim i strašnijim. Morao sam da budem beskrajno opasan, da bi on bio beskrajno dobar.“

Ove reči kao da potvrđuju sistemsku karakterizaciju junaka – kako bi iskupili sve vrednosti i nepravde sveta u kome žive, oni moraju biti proglašeni za opasne.

U defileu usamljenih pobunjenika od proze Henrija Džejmsa pa sve do ženske proze početka milenijuma uviđamo da svaka borba za drugačiji svet počinje od pripovedanja, od vladavine jezika i priče. Jezik ne stvara red, red je jeziku nametnut, baš što su anarhija i diktatura možda samo različiti načini nametanja reda nepredvidljivoj stvarnosti.

Kad god analiziramo pripovedanje u prvom licu, moramo biti svesni igre dubokih protivrečnosti na kojima se ovaj vid posredovanja temelji. Pripovedač je ontološki i epistemološki nestabilan subjekt, a to *ja* koje pripoveda uvek je opterećeno svojim doživljajnim aspektom: ma koliko doživljaj bio izvor priče, on ograničava pripovedačeve ingerencije. Posedovanje i posredovanje ličnog doživljaja sužava mogućnost objektivizacije viđenja. Iskaz i iskustvo su neraskidivo povezani, no tu vezu problematizuje želja pripovedača da mu se veruje i težnja da bude pouzdan. Svaka objektivizacija viđenja relativizuje vrednost doživljajnog, a upravo je u doživljenom snaga i autoritet pripovedača u prvom licu. Stoga je pripovedač u prvom licu većito u procepu: kako da njegova priča bude i objektivna i duboko lična, kako da njegovo iskustvo ne izgubi vrednost zbog provizorijuma pojedinačnog?

Pripovedač u prvom licu mora, da bi mu se verovalo, biti neartikulisan, a njegova ispovest mora sadržati elemente afektivnog, neobjašnjivog i neobjašnjivog, amorfnosti, nesigurnosti i nedovršenosti. Apsurdno je, a ujedno i logično, da on mora potvrditi autentičnost natprirodnog kako bi svojoj povesti, ili ispovesti, obezbedio validnost.

Literatura

- Gordić 2007: V. Gordić Petković, *Na ženskom kontinentu*, Novi Sad: DOO Dnevnik.
- Frou 1986: J. Frou, Spectacle Binding: On Character, Tel Aviv: *Poetics Today*, VII/2, 227–250.
- Hamburger 1979: K. Hamburger, *Logika književnosti*, prev. Slobodan Grubačić, Beograd: Nolit.
- Džouns 1959: A. E. Jones, Point of View in *The Turn of the Screw*, *PMLA*, LXXIV/1, 112–118.
- King 2005: J. King, *The Victorian Women Question in Contemporary Feminist Fiction*, Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Kon 1995: K. Dorit, K. ulazi u zamak: o promeni lica u Kafkinom rukopisu, Beograd: *Reč*, 1/7, 78–83.
- Levin 1998: M. P. Levine, *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*, New York: New York University Press.
- Novaković 2001: M. Novaković, *Strah i njegov sluga*, Beograd: Narodna knjiga.
- Rimon-Kinan 1983: S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, London and New York: Routledge.
- Voters 2009: S. Waters, *The Little Stranger*, London: Virago Press.

Vladislava S. Gordić Petković

VOICES OF THE GHOSTS: MADNESS AND
THE SUPERNATURAL IN WOMEN'S FICTION

Summary

The focus of the paper is on the motif of the supernatural and the elements of psychological disorder, which are often considered to be a touchstone of the narrator's reliability. The narrative voices in English and Serbian contemporary literature written by women are often in conflict with the fictional characters' search for a consistent and reliable perspective of reality. While Mirjana Novaković's critically acclaimed novel *Fear and Servant* (2000) describes a hunt for vampires from the largely differing points of view of a princess and the Devil himself, *The Little Stranger* (2009) by Sarah Waters offers the supernatural as a new strategy of inscribing class differences into the reality of the post-war Britain.