

**Сара Матин**

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Нови Сад

sara.matin@ff.uns.ac.rs

sara.matin124@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6407-1981>

821.111(73).09-31 Дидион Ц.

<https://doi.org/10.18485/knjiz.2024.14.14.3>

Оригинални научни чланак

## ***Година мајијској мишљења* Џоун Дидион: тематизација смрти вољеног мушкарца и наративни ауторитет**

Рад има за циљ да аутобиографији *Година мајијској мишљења* (2005) америчке ауторке Џоун Дидион (Joan Didion) приступи посматрајући је као иницијативу за преузимање ауторитета над тематизацијом женског искуства жалости за вољеним мушкарцем. Женско жаловање веома дуго је било део незваничне културе или је пак дискурзивно представљано у делима аутора. Нарочито скрајнута тема у том смислу је губитак вољеног мушкарца, док, с друге стране, смрт вољене жене представља једну од познатијих тема западне књижевности. Узроке томе најпре треба потражити у различитој перцепцији изражавања стања жалости и меланхолије у зависности од родних улога. У првом делу рада ћемо зато указати на проблем другачијег вредновања транспоновања губитка у уметнички израз у зависности од тога да ли је у питању мушко или женско ауторство. Други део рада фокусира се на последице ове разлике у делу Џоун Дидион које се огледају у рецепцији његових жанровских и наративних карактеристика, као и у избору текстова с којима је ово дело у дијалогу.

**Кључнe рeчи:** Џоун Дидион, жалост, род, аутобиографија, интертекстуалност.

### **1. Увод**

Од друге половине двадесетог века све актуелније постају студије које феномену смрти приступају са историјског и социолошког становишта, а сходно томе почиње да се проучава и сама историја жаловања. Кроз ту историју примећује се несклад између испољавања жалости у свакодневном животу, у обредним ритуалима, и жалости какву познаје књижевност, а он се примарно односи на комплексну и неуједначену дистрибуцију родних улога у оквиру пракси и дискурса жаловања. Високо развијен култ смрти одликује све старе цивилизације, а из њега се развио и култ предака, култ светаца и култ јунака, односно

сви они наративи који мушкарца постављају у центар са тенденцијом да му се на неки начин припише трајање и знаменитост након смрти. Значајну улогу у томе имало је женско жаловање као вид ритуалне праксе (ламент, нарицање), друштвеног понашања и улоге (удовиштво), чиме се обезбеђује трајност и ваљаност сећања на умрлог. Отуда је женско жаловање зависно од јавне сфере, а старија књижевност, нарочито епови, постављају га у службу истицања славе хероја, ратника или пак свеца и владара у средњовековној књижевности.<sup>1</sup> Женско жаловање је, дакле, најчешће опажано као део незваничне културе и усмене традиције или је дискурзивно представљано у делима која су написали мушкарци.

О конкретном ауторству може да се говори од периода ренесансе када се појављују поједине песникиње које пишу елигије, али литерарна артикулација њихових осећања није вреднована на исти начин као што је то случај са песницима. Таква неједнакост била је очигледна све до двадесет и првог века, што је посебно упечатљиво када је у питању тема смрти партнера, љубавника. Међутим, у књижевности двадесет и првог века, појављују се ауторке Џоун Дидион (Joan Didion), Џојс Керол Оутс (Joyce Carol Oates), Брижит Жиро (Brigitte Giraud), Ерика Џонсон Дебељак (Erica Johnson Debeljak) и друге, које теми смрти вољеног мушкарца приступају тако што се удаљавају од парадигме прослављања лика и дела, те постепено овој теми дају самосвојан израз.

*Година мајијској мишљења* америчке ауторке Џоун Дидион прва је књига ове тематике са запаженом рецепцијом и знатним бројем превода. Она се показује као гранична и погодна за полемику – ослобођена је комеморативне функције, али тек трага за традицијом, сличним темама и изразима, за сличним уобличењима стања жалости. У том контексту, у првом делу рада ћемо проблематизовати однос жалости / меланхолије и рода, и другачије вредновање и рецепцију њиховог изражавања у зависности од женског или мушког ауторства. Циљ анализе примарног текста јесте да покаже како се у делу у којем је дата проблематика теоријски и жанровски освешћена, успостављају традицијске везе и наративне иновације.

---

<sup>1</sup> Видети више у: Матин, Сара. „Мужеви добри, мужеви храбри: дискурс о смрти вољеног мушкарца у женској мемоаристици 20. века”. *Књиженство: часопис за савремену књижевност, род и културу* 13, 13 (2023): 69–85.

Доступно на: <https://journal.knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo/article/view/172/172> (приступљено 11.9.2024).

## 2. Жалост и меланхолија: родна кодираност и ауторство

Филип Аријес (Philippe Ariès) проучавао је историју смрти на Западу у периоду од средњег века до двадесетог века. Говорећи о жаловању у деветнаестом веку, веку прекомерне и отворене жалости, Аријес истиче да је оно често завршавало у лудилу, те помиње причу Марка Твена (Mark Twain) из 1893. године, *Калифорнијску бајку*, у којој главни јунак не може да прихвати смрт своје жене и годинама на датум њене смрти очекује њен повратак (в. Аријес 1989: 51–67). Овај период с краја деветнаестог и, посебно, почетка двадесетог века, обележен је и првим озбиљнијим стручним текстовима о жаловању, а пре свега теоријским деловањем Сигмунда Фројда (Sigmund Freud), чији ће текст *Жалост и меланхолија* (1917) постати незаобилазан у психоаналитичким тумачењима. Његово основно полазиште заснива се на тези да стање жалости и меланхолије повезује жал за изгубљеним објектом који нарушава нормалност живота. Међутим, Фројд у тексту настоји да опише шта то меланхолију одваја од жалости, по чему се ова два стања разликују. У жалости објект љубави нестаје из живота, што повлачи „захтев да се читав либидо повуче из својих веза с овим објектом” (Frojd 1985: 121), а супротстављање може да буде толико да „доведе до окретања од стварности и чвршћег задржавања објекта путем халуцинантних психотичних жеља” (Frojd 1985: 121–122). Ипак, Фројд жалост представља као нормалан одговор на губитак, док меланхолија за њега превазилази нормалан рад жалости (в. Frojd 1985: 132). У стању меланхолије изгубљени објект се не повлачи нужно из живота, већ из свести. Отуда је у жалости изгубљени објект, односно недостатак, могуће надокнадити, јер након што се рад жалости обави до краја – што се дешава призивањем сећања и одвајањем либида од изгубљеног објекта – его постаје слободан (в. Frojd 1985: 122).

Дакле, у жалости постоји свест о томе шта је изгубљено, субјект разуме узрок своје жалости и може да именује шта је изгубио. Насупрот томе, стање меланхолије карактерише немогућност јасне вербализације јер субјект не може јасно да дефинише шта је изгубио. Фројд истиче да то не значи да код жалости губитак нужно мора да буде везан за стварни објект, а не некакав апстрактни феномен, односно да код меланхолије то мора да буде нешто апстрактно, а не стварни објект. У сваком случају, тачка раздвајања жалости од меланхолије јесте свест о узроку и могућност именована, што би значило да код меланхоличног стања и када је у питању реакција на губитак конкретног вољеног објекта, субјект

„зна само *koīa* је изгубио а не и *shīa* је у њему изгубио” (Frojd 1985: 122). Друга битна разлика тиче се унутрашњег конфликта. Док жалост карактерише постепено одвајање либида од објекта, код меланхолије је однос према објекту окарактерисан амбиваленцијом оличеном у односу између ега субјекта и изгубљеног објекта. Код меланхолије, его опада: „У случају жалости, сиромашан и празан је постао свет; у случају меланхолије, такво је само ја.” (Frojd 1985: 123). Меланхолични субјект у амбивалентном кључу део прекора упућених објекту окреће ка себи, те себе оптужује за губитак објекта љубави (в. Frojd 1985: 127). Посебно се истиче да код меланхолика долази до тога да се савест, то јест један део ега „противставља другом, вреднује га критички и такорећи узима га за објект” (Frojd 1985: 124), па меланхолика одликује способност исправног просуђивања себе и других, што у ствари одговара структури супер-ега.

Фројдов текст и класична психоаналитичка теорија били су полазиште за феминистичку психоаналитичку ревизију ових теза. Посебно значајна у том смислу јесте књига Јулије Кристеве (Юлия Крџтева) *Црно сунце: дејресија и меланхолија*, у којој важно питање постаје женско стање меланхолије и депресије. У постструктуралистичком кључу, разматра се и сам меланхолични и депримиран дискурс. Кристева уместо жала за Објектом уводи појам Ствари подразумевајући под тиме „нешто”, неодређено и недефинисано, што више одговара неисказивости недостатка код меланхоличног/депресивног стања. Један део књиге прати стање депресије/меланхолије у контексту клиничких случајева пацијенткиња, при чему се анализира и говор три жене (тон, брзина говора, смрт говора, итд.). Насупрот томе, четири поглавља су посвећена начину на који се недостатак изражава кроз уметност, питању како симболички представити нешто у језичком поретку неисказиво: „Та тотална и неозначива Ствар је неозначавајућа: то је Ништа, његово Ништа, Смрт. Понор који се смјешта између субјекта и означивих објеката тумачи се немогућношћу означајућих веза. [...] Депримиран дискурс, саздан од апсурдних знакова, од успорених, дислоцираних, заустављених секвенци” (Кристева 1994: 69). Неизрецивост губитка, а особито смрти, која је по Фројду и у несвесном непредстављива, ипак може бити означена, али тако да то може бити само у белинама, дисконтинуитету, расипању смисла. Кристева у анализу уметничких дела укључује Фјодора Достојевског (Фёдор Достоевский) и Жерара де Нервала (Gérard de Nerval), Ханса Холбајна Млађег (Hans Holbein der Jüngere) и Маргарет Дирас (Marguerite Duras). Док је, међутим, неизрецивост стања уметника представљена као једна врста тријумфа

дискурса над меланхолијом, било у виду успешног предочавања архаичних искустава свесним дискурсом, било кроз елементе писма који опонашају васкрснуће, у случају Маргарет Дирас белина нема функцију, није продуктивна на плану текста. Као и у случају клиничких случајева меланхолије код жена, долази до неуспеха, немогућности изражавања. Анализа ауторкиног опуса завршава овим закључком:

Дирасова не компонује на Малармеов начин који је тражио музику ријечи, ни на Бекетов начин који је прочишћавао синтаксу што тапка или скоковима напредује претварајући бијег у напредовање приповиједања. Одражаваће личности као што се тишина уписује таквом каква је, инсистирање на ништа такорећи као крајњој манифестацији боли, воде Дирасову бјелини смисла. Спојени са реторичком неспретношћу, они стварају универзум узнемирујуће и заразне нелагодности. Историјски и психолошки модерно, ово писмо је данас супротстављено постмодерном изазову (Кристева 1994: 313).

То би значило да је женска књижевност почела активније да проговара о свим темама које су биле доступне писцима вековима уназад баш онда кад је постмодерно доба почело да повлачи другачије вредносне захтеве. У том смислу значајна је књига Јулијане Скјезари (Juliana Schiesari) *Оподњавање меланхолије (The Gendering of Melancholia)*, у којој се ауторка бави симболиком губитка у ренесансној Италији, али најпре ревидира теоријску мисао о меланхолији, нарочито Фројдову, али и текстове Јулије Кристеве и Лис Иригаре (Luce Irigaray). Тако за анализу опуса Маргарет Дирас у тексту Јулије Кристеве, ауторка примећује да се знатно разликује од анализе три аутора – Кристева књижевно стваралаштво М. Дирас вредносно посматра другачије у односу на уметничку успешност аутора, као што и једино у њеном случају посеже за историјским контекстом опуса. Укратко, Аушвиц и Хирошима као симболи радикалног и универзалног губитка представљају у њеном опусу историјски детерминисану апсолутизацију губитка чиме јој се готово природно омогућава симболички статус меланхоличне уметнице (в. Schiesari 1992: 89–92).

Ауторка, стога, указује на последице разноликих дискурса (па и научних) о меланхолији, који су довели до легитимизовања меланхолије као културно прихватљиве у изразу мушких писаца, што је резултирало *homo melancholicus*-ом као привилегованом позицијом унутар књижевних, филозофских и уметничких канона (в. Schiesari

1992: 10).<sup>2</sup> Отуда су дела Торквата Таса (Torquato Tasso), Франческа Петрарке (Francesco Petrarca), Жерара де Нервала, Фридриха Хелдерлина (Friedrich Hölderlin), Јохана Волфганга фон Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe), примери прихваћеног меланхоличног стања транспонованог у уметнички израз. С друге стране, женско стање недостатка или губитка је постављано у оквире жалости и депресије као стања нужних за практично превазилажење, чиме се делегитимизује женска могућност превођења недостатка и губитка у уметнички израз.

Примарни текст са којим Скјезари полемисхе јесте управо Фројдова *Жалосиј и меланхолија*. Наиме, говорећи о одвајању једне компоненте ега од његовог другог дела, која је потом способна тачно да процењује себе и друге, Фројд наводи фусноту која се односи на Хамлета и његову моралну супериорност, односно чињеницу да му болест пружа могућност да самокритички и критички суди, те цитира у фусноти његову реплику: „Поступај са сваким како заслужује, и ко ће остати без батина?” (Frojd 1985: 123). Реферисањем на лик Хамлета, Фројд:

указује на чињеницу да је добро познат мушки лик, као што је то Хамлет, вредан помена подједнако као предмет књижевног и психоаналитичког интереса. Канон легитимизује његову „неурозу” као нешто грандиозно, или је иронично третира као искуство ништавила (што у коначници значи исто). Стога Фројдов текст упућује на две визуре ове прослављене болести, наиме, на меланхолију као клинички облик депресије, али и меланхолију као нешто што превазилази своју клиничку форму и као такво говори о културном уздизању својих жртава, односно оних којима управљају „повишена самокритичност” и „оштрије око за истину”<sup>3</sup> (Schiesari 1992: 59).

Лик Хамлета је и након Фројдовога текста често био предмет тумачења аналитичара, а водећи текст у том смислу је Лаканова (Lacan) интерпретација жеље код Хамлета. Уопште, трагедија *Хамлеј* је често тумачена у психоаналитичком смислу, а када је реч о третирању Хамлетовог и Офелијиног стања губитка, преовлађују следеће тезе: код Хамлета је недостатак који осећа апстрактне природе иако постоји конкретан изгубљени објект, код Офелије пак постоји јасна свест о томе шта је изгубљено, али док Хамлет има могућност филозофске

<sup>2</sup> Видети, на пример, скуп најрепрезентативнијих текстова о меланхолији у темати часописа *Градац* под називом *Melancholia* (том 33, бр. 160/161, 2007).

<sup>3</sup> Преводи цитата из литературе припадају ауторки рада осим у случајевима где је у списку литературе наведен већ доступан превод.

контемплације над губитком, могућност издигнуте савести над другим ликовима, па и над проблематизацијом сопственог лудила, Офелију „нико не чује”. Њена природна реакција на губитак зато резултира лудилом, а оно јој, парадоксално, омогућава испољавање гласа (в. Fischer 1990; Goodland 2006). Отуда посебно важан аспект студије о меланхолији и роду јесте тај што ауторка проблематику не смешта искључиво у категорије биолошког и симболичког, већ подрива сам меланхолични модел жаловања као историјски доминантан, у научним и културним дискурсима оснаживан на такав начин да родне улоге уносе разлику у то који ће губитак да се сматра значајним, а који не. Џоун Дидион своје стање одређује и тумачи као жалост, позивајући се на Фројдов текст, али и многе друге текстове о жалости и жаловању (медицинске, социолошке, књижевне), па и текстове свог супруга на ову тему. Тиме посредно осветљава проблем женског ауторства.

### **3. Писати аутобиографију у години магијског мишљења**

У аутобиографији *Година мајичској мишљења* америчка ауторка Џоун Дидион (1934–2021) пише о изненадној смрти свог супруга и начину мирења са губитком. Сваки догађај је временски прецизиран, па сходно томе и сам период писања аутобиографије. Дакле, познат нам је датум смрти и година након њега у оквиру које се одвија писање дела. Џон Грегори Дан (John Gregory Dunne) умире у ноћи 30. децембра 2003. године, а ауторка саопштава да писање отпочиње по подне 4. октобра 2004. године, док су завршна поглавља везана за 31. децембар 2004. године, након што је прочитала обдукцијски налаз. На почетку текста читамо:

Начин на који пишем јесте оно што јесам, или што сам постала, међутим овога пута бих пре да, уместо речи и њихових ритмова, имам собу за монтажу, опремљену „Авидом”, дигиталним системом за едитовање на којем бих могла да притиснем тастер и сажмем временски след, те да вам истовремено прикажем све кадрове сећања који ме сад походе, да вама препустим избор сцена, једва приметне разлике израза, другачије верзије читања истог текста. Овога пута ми је потребно више од речи да досегнем значење (Didion 2022: 11).

Писање се показује као простор окупљања сећања, њихове реконструкције, покушаја да се разуме време пре смрти, као и начин на



који функционише жаловање у времену након губитка. Отуда ауторка покушава да исприповеда годину хронолошки; детаљна је, пружа све информације о догађају, описује тренутак срчаног удара, долазак хитне помоћи, дане након погребња, али асоцијативно залази у дубљу прошлост или даје коментар на литературу коју чита у тренутку писања, чиме се нарација разгранавља и удаљава од хронолошког. Такође, паралелно са наративом о смрти супруга тече наратив о болести њихове ћерке Кинтани. Након што су се вратили из болничке посете Кинтани, Џон је добио срчани удар и преминуо, а након тога Кинтанино здравствено стање наставља да се погоршава. Стање шока услед близине две граничне ситуације, то јест активна усмереност на здравље ћерке у периоду након губитка, створили су јој утисак да је муж негде отишао и да ће се ускоро вратити:

Наравно да сам знала да је Џон мртав [...] Ипак, уопште нисам била спремна да прихватим ту вест као коначну: веровала сам, у извесној мери, да се то што се догодило и даље може обрнути. Зато сам морала да будем сама [...] Морала сам бити сама да би он могао да се врати. То је био почетак моје године магијског мишљења. (Didion 2022: 31–32)

*Магијско мишљење* тема је бројних антрополошких и психолошких студија, а првобитна истраживања смештала су га готово искључиво у контекст примитивних култура. Као такво, представљало је „нижи, предразумски ступањ у развоју свести, који одликује опажајно, чулно мишљење, то јест мишљење у сликама а не у појмовима” (Миливојевић и Балтазаревећ 2015: 462). Магијско мишљење важан је део теза о имитативној и контактної магији антрополога Џејмса Фрејзера (James Frazer), а Жан Пијаже (Jean Piaget) га је изучавао у склопу своје теорије когнитивног развоја код деце. Међутим, магијско мишљење није само одлика нижих еволутивних ступњева развоја. Иако оно није аналитичко-логичко, то јест хипотетичко-дедуктивно, показало се да су многе теорије и стари филозофски системи инспирисани начелима магијског мишљења (в. Миливојевић и Балтазаревећ 2015: 475–482), јер се оно суштински заснива на „проналажењу аналогија, сродности и додира између разнородних појава и нивоа стварности, између видљивог и невидљивог, духовног и материјалног” (Миливојевић и Балтазаревећ 2015: 475). Зато магијско мишљење није свако ирационално мишљење. Понекад су уверења која би могла да се окарактерису као последица магијског мишљења просто последица неинформисаности или неке друге врсте заблуде. Розенгрен (Rosengren) и Френч (French) истичу



да је уверење у ефикасност деловања нетипичне узрочне везе оно што утиче на одређење мишљења као магијског, односно уверење да постоје алтернативни облици узрочности који делују у свету, а који потом нарушавају нормални узрочно-последичини поредак света (в. Rosengren and French 2013: 45). Као важну одлику магијског мишљења, аутори истичу тенденцију да се стварима и бићима приписује некаква укореењена суштина која детерминише њихова својства и карактеристике, а која је преносива. Друга важна одлика тиче се тенденције ума да приписује каузалност догађајима без постојања логичке основе (в. Rosengren and French 2013: 50).

Почетак магијског мишљења означен је процесом обдукције као покретачем тражења узрока смрти: „Можда само неко пролазно зачепљење или аритмија. Нешто што је захтевало тек незнатно подешавање – промену лекова, рецимо, или ресетовање пејсмејкера. У том случају, резоновала сам даље, можда су још увек у стању да то поправе.” (Didion 2022: 36). Од тог тренутка започиње другачија перцепција времена услед ирационалног преиспитивања узрочности и последичности и настојања да се прошлост интерпретира као предсказање, а за чије несхватање „знакова” ауторка криви себе. На пример, како су обоје били писци, две недеље пред смрт, муж јој је издиктирао белешку јер није понео своју бележницу, рекавши јој да може да је искористи у неком свом тексту, што је наводи да се запита: „Да ли је знао да неће написати ту књигу? [...] Зашто је заборавио да понесе картице за белешке те вечери?” (Didion 2022: 24). Или у тренуцима када ауторка описује „вртлог сећања” који је водио до низа иреалних евентуалности које би можда измениле будућност: „Да нисам тад назвала, да ли би се Кинтана вратила у Лос Анђелес након што је дипломирала на Бернарду? Да је живела у Лос Анђелесу, да ли би се догодила Северна Бет Израел<sup>4</sup> [...]” (Didion 2022: 118). Иако је имала свест о сопственој делузивности, изокренуто *веровање* је то које је диктирало расуђивање: „Нисам могла да поклоним његове преостале ципеле. Стајала сам тамо извесно време, а онда ми је синило зашто: биће му потребне ципеле, ако намерава да се врати.” (Didion 2022: 35). Основна спона магијског мишљења и његовог повлачења јесте обдукцијски налаз. Ауторка напомиње да је, кад је дошло време обдукције, помислила да постоји једноставан узрок, нешто што би могло да се побољша и на тај начин спречи смрт. Када годину дана касније добије обдукцијски налаз, закључиће: „ништа што смо он или ја урадили или нисмо урадили није изазвало његову смрт нити је могло да је спречи. Наследио је слабо срце. Оно би га напослетку убило.”

<sup>4</sup> Северна Бет Израел је име болнице у којој је боравила њена ћерка Кинтана.

(Didion 2022: 180), да би потом написала: „ЛАД<sup>5</sup> је стабилизована 1987. и остала је стабилна док сви нису заборавили на њу, а онда је опет постала нестабилна.” (Didion 2022: 181).

Овај тренутак у тексту наводи наратолога и теоретичара читања, Џејмса Фелана (James Phelan) да нарацију аутобиографије одреди као дефицитарну. Аутор полази од идеје да би у аутобиографском жанру, као и у фикцијским текстовима, требало увести појам имплицитног аутора,<sup>6</sup> који би био оркестратор смене у приповедним гласовима и њиховим међусобним временским односима. Његов рад полемички је постављен у односу на тезе Сидони Смит (Sidonie Smith) и Џулије Вотсон (Julia Watson) као водећих ауторки у пољу истраживања аутобиографије. Фелан примећује да у њиховој теоријској мисли постоји јаз који се тиче појашњења односа правог аутора и приповедног *ја* тог аутора, те на примеру неколико аутобиографских дела показује важност имплицитног аутора. Док у фикцији нарација приповедача може да се одреди као непоуздана онда када имплицитни аутор на неки начин сигнализира неусклађеност своје перцепције и перцепције приповедача, у аутобиографском делу Џоун Дидион, аутор препознаје неинтенционалност у непоузданој нарацији, те је, с обзиром на то да је реч о нефикцијском делу, назива дефицитарном, а не непоузданом. Стога истиче да исказ на крају текста који се односи на то да су сви заборавили ЛАД, не би требало да доведе ни приповедно *ја*, ни оно о коме се приповеда, ни имплицитну ауторку до закључка да није било ничега што би могло да спречи срчани удар јер би логички след закључивања био тај да су могли да наставе да прате ЛАД. Ако је имплицитна ауторка и мислила да праћење не би било важно, Фелан закључује – начин на који је поставила пасус, и глобално и локално, показује контрадикторност, чиме се подржава статус овог дела као нефикцијског, а нарација онда није непоуздана, већ просто има недостатак, мањкавост (Phelan 2011: 130):

---

<sup>5</sup> Скраћеница за Left Anterior Descending Artery, односно предњу силазну артерију леве главне коронарне артерије

<sup>6</sup> Термин имплицитни аутор увео је Вејн Бут (Wayne Booth) и он се односи на подразумеваног писца, на принцип приповедања који је створио приповедача, на пишеће друго ја (Бут 1976: 87). Мике Бал (Mieke Bal) пак сматра да се у наратолошкој анализи уместо термином имплицитни аутор треба служити терминим приповедна инстанца, при чему је приповедна инстанца принцип који је створио оно што она назива видљивим приповедачем. Приповедач је тако само средство, функција текста (Bal 2000: 44) и не сме се изједначавати са аутором. Вејн Бут своју поделу базира на веродостојности исказа, која се одређује у односу на имплицитног аутора и читаоца. Поуздани приповедач је онај који приповеда у складу са вредностима имплицитног аутора и пружа читаоцу тачне информације. Непоуздани не приповеда у складу са вредностима имплицитног аутора и читаоцу не пружа тачне и потпуне информације. Непоздано приповедање би подразумевало, рецимо, менталну болест, лудило, неки вид ограничености у знању приповедача.

Уместо да имплицитна ауторка (Дидион) подрива тачност перцепције приповедног ја, имамо ситуацију у којој стварна публика долази у сумњу да ли је делимично проживљавање њене туге успешно као што га имплицитна ауторка представља. Стварна публика препознаје да то представљање укључује пречицу вредну пажње: уместо да се суочи са великим питањем које обдукција поставља – како смо Џон и ја могли да заборавимо на ЛАД? – приповедано ја га је избегло, а приповедно ја и имплицитна ауторка подржавају то избегавање (Phelan 2011: 134).

Феланова теза у овом случају истовремено и подрива и покрива оно што би био *аутобиографски ујовор* Филипа Лежена (Philippe Lejeune), по ком мора да постоји идентичност између имена аутора, приповедача и протагонисте, чиме се читаоцу гарантује нефиктивни статус приповести. Аутобиографским уговором аутор се „обавезује на то да ће тачно и истинито испричати свој живот (или неки део, односно аспект тог живота)” а „однос читаоца и аутора је зависан (аутор од вас тражи да му верујете)” (Ležen 2009: 53–54). Фелан питање истине овде повезује са прећутаним сазнањем које би нарушило савест, али наглашава да та мањкавост текста није нешто негативно, већ чини да читаоци осећају повезаност са жалосћу ауторке. С обзиром на то да приповедно ја тумачи сећања и расуђивања оног ја које је прошло кроз искуство и оног које пролази (време писања се у интервалу од два месеца једначи са годином о којој се говори), аутор не истиче магијско мишљење као оно које на рацију чини контрадикторном на крају, већ саму приповедачку способност ауторке у процесу представљања жаловања. Занимљиво је зато ово упоредити са случајем Маргарет Дирас. Иако су у питању другачији губици и иако на потпуно другачије начине обликују израз, поново је тишина, празно место<sup>7</sup>, белина у тексту, окарактерисана као нефункционална. У случају отеловљавања женског губитка кроз уметничку праксу, у оба примера „тишина” је опажана као последица исклизнућа смисла. Односно, изражавање губитка сагледавано је кроз вредносне категорије, а које су, с друге стране, успостављане у односу на границе и захтеве времена, поетике или жанра.

Међутим, тој идеји да наратив треба да буде онакав каквим га теоријска свест о жанру потцртава, супротставља се идеја перформативности аутобиографског говорног лица о којој говори Сидони

<sup>7</sup> Овде би требало узети у обзир да је Џејмс Фелан наратолог и теоретичар читања, те да се код њега празно место, информација која недостаје, сагледава пре свега у контексту његовог концепта ауторске идеалне публике која опажу функцију имплицитног аутора. Свој концепт идеалне публике, Фелан формулише у релацији са идејом имплицитног читаоца Волфганга Изера (Wolfgang Iser), а он место са којег текст читаоца позива на интеракцију именује као *празно место* (в. Бојанић Ћирковић 2020: 456–457).

Смит – сопство није ствар сама по себи која чека материјализацију кроз текст, оно не претходи аутобиографском изразу, већ је оно последица аутобиографског приповедања, односно последица „културолошког управљања телима увек унапред утврђеног идентитета, телима одређеног пола, рода, телима одређене расе, телима смештеним у особене друштвено-економске просторе” (Smit 2009: 100–101). Отуда увек постоје захтеви како би оно требало да буде изражено, па и сама публика очекује меру перформативности која се уклапа у границе разумљивог. Будући да је аутобиографски субјект „забораван, некохерентан, хетероген и интерактиван” (Smit 2009: 101), као и да се „истовремено налази на више позорница, позван на разноврсна декламовања идентитета. Ти многобројни позиви никада се не уклапају савршено. Заправо, стварају међупросторе или јазове, прекиде, непостојане границе, најезде, испаде, ограничења и њихово непоштовање.” (Smit 2009: 102). Штавише, став Церома Брунера (Jerome Bruner) који Сидони Смит наводи, да проживљавање живота постаје последица тога како се живот приповеда, особито добро показује специфичност временског тренутка писања код Цоун Дидион.

Перформативност аутобиографског огледа се и у начину на који ауторка проблематизује сопствено жаловање, што је оличено у неусклађености оног како је замишљала то искуство и какво је оно заиста. Жаловање које је довело до губитка рационалности, постаје нешто што би требало истражити не би ли се лично искуство контекстуализовало. Стога се ауторка окреће стручној литератури о жаловању, коју у појединим пасусима инкорпорира у текст и полемише са њом. На пример, ту су студије Филипа Аријеса о историји смрти, поглавља о сахрани из *Бонџона* Емили Пост (Emily Post), књиге о интензивној нези, студије психијатара, начелника болница, итд. Лично проживљено искуство и оно живљено у тренутку писања (болест ћерке) паралелно се изражавају кроз исповедни дискурс, али и медицински, социолошки и психолошки дискурс о смрти.

Текст који ауторка више пута помиње јесте управо *Жалост и меланхолија*. Сви искази из текста које наводи односе се на жалост, а не на меланхолију. Ауторка се идентификује са оним што би био Фројдов „рад жалости”, стога писање аутобиографије једним делом функционише као проживљавање сваког сећања у процесу одвајања од изгубљеног објекта љубави. Међутим, аспект текста с којим мање свесно комуницира, а подједнако је заступљен као и стручна литература о жаловању, јесте присуство других књижевних текстова. Наиме, ауторка истиче да се окренула стручној литератури из разлога што јој се књижевност која тематизује жалост чинила „изузетно оскудном” (Didion 2022: 42).

На књижевно-историјском плану, примери које наводи, делују врло маргинално, на пример, дневник Клајва Стејплса Луиса (Clive Staples Lewis) *Посматрање жалости* или опсервација да је ова тема присутна понекад у балетима „када овај или онај остављени љубавник покушава да пронађе и оживи ову или ону вољену” (Didion 2022: 42). У контексту идеје повратка мртвих, ауторка помиње Еурипидову (Εὐριπίδης) трагедију *Алкеста*, у којој се супруга тесалског краља Адмета, Алкеста, жртвује и умире уместо њега. Сви ови текстови односе се на губитак супруге, па и успутне референце на које се позива део су мушког западног канона, на пример стихови Вилијама Шекспира (William Shakespeare), Едварда Естлина Камингса (Edward Estlin Cummings). Изузев помињања мемоара Кејтлин Томас (Caitlin Thomas) о Дилану Томасу (Dylan Thomas) у оквиру једне реченице и *Бониџона* Емили Пост, занимљиво је да не постоји део текста у ком своје искуство покушава да повеже са књижевним/културним дискурсом који би подржао женску перспективу проласка кроз губитак. Такви текстови у години у којој она пише своју аутобиографију свакако нису били присутни кроз некакав репрезентативан корпус, али и сама та чињеница је индикативна. Ипак, доминантна интертекстуалност јесте она са текстовима аутора. Зато нам се чини да је битно приметити на који начин је аутобиографија интертекстуална јер управо посезање за другим текстовима показује особености трагања за традицијом.

Поред поменутих текстова аутора, аспект који посебно привлачи пажњу јесте дијалог са сопственим претходно објављеним делима, али и мужевљевим делима. Ауторка ту тему заједничког, дељеног списатељског живота отвара још на почетку аутобиографије:

Пошто смо обоје били писци и обоје радили код куће, дани су нам били испуњени међусобним гласовима. Многи су претпостављали, пошто је понекад једно, а понекад друго добијало бољу критику, већи аванс, да међу нама сигурно влада нека врста ривалства, да је наш приватни живот без сумње минско поље професионалне зависти и озлојеђености. То је било толико далеко од истине да је опште инсистирање на томе наговештавало извесне лакуне у популарном схватању брака (Didion 2022: 18).

Међутим, након овог фрагмента следе искази у тексту који указују не на ривалство, али на сложен однос списатељског суживота. Наговештаје смрти, ретроспективно, ауторка почиње да препознаје анализирајући његове изјаве о сопственом стваралаштву, на пример, у већ поменутој ситуацији са *Њејовом* белешком о милитаризацији

спортова коју је она записала на њеној картици за белешке: „Треба нешто да запишеш, рекао је. За моју нову књигу, не твоју, јер сам у то време истраживала грађу за књигу која се бавила спортом. [...] Кад сам му сутрадан дала ту белешку, рекао је: ‘Слободно је искористи ако желиш.’” (Didion 2022: 23–24). Ауторка осећа кривицу јер тек накнадно почиње да опажа да је њен муж осећао безвољност која се испољавала кроз осећај недостатка вредности у стваралачком смислу: „Први пут нисам тек тако могла да отпишем његово расположење као депресију, уобичајену фазу у животу сваког писца. Све што је урадио, рекао је, безвредно је.” (Didion 2022: 74). Ауторка истиче осећај кривице и одговорности јер није на време препознала наговештаје који смрт не би учинили толико шокантном. Готово сваки наговештај, из тадашње перспективе игнорисан или неопажен као озбиљан, уско је везан за мужевљево стваралаштво: „Нисам се освртала. Био је депресиван. Завршио је роман *Без љубишћика*, који је таворио у очекиваном лимбу дуготрајног раздобља између предаје рукописа и објављивања, и пролазио кроз исто толико очекивану кризу самоуверености поводом књиге коју је тад започињао.” (Didion 2022: 71). У неколико наврата она ће у свој текст инкорпорирати пасусе из његовог последњег романа, на пример сцену урагана којом ће покушати да објасни како се осећала у вези једне ситуације са Кинтаном, или ће истакнути попис ликова који у роману умиру. Слично томе, осврнуће се на његов роман *Дач Шеј, млађи* који тематизује губитак ћерке, освешћујући да је то роман о дубокој жалости, па и „патолошкој ожалошћености”. Паралелно са таквим фрагментима, у два наврата позваће се и на сопствене јунакиње из романа *Снађи се како знаш и умеш* и *Сивар* коју никако није желео. Да тај међусобни однос вредновања и самовредновања књижевних дела није био нешто подразумевајуће, посебно показује крај тринаестог поглавља, у ком се ауторка сећа „последњег поклона од Џона” на свој рођендан, 5. децембра:

Џон је пре вечере седео испред камина и наглас ми читао. Била је то књига коју сам ја написала, *Књија заједничких молишви*, коју је случајно имао у дневном боравку јер ју је поново ишчитавао да види како нешто у техничком смислу функционише. (Didion 2022: 147)

Ауторка затим наставља:

„Дођавола”, рекао ми је Џон кад је затворио књигу. „Немој да си ми икад више рекла да не знаш да пишеш. То је мој рођендански поклон теби.”



Сећам се да су ми кренуле сузе.

И сад их осећам.

Кад се осврнем, то је био мој предзнак, моја порука, рани снег, рођендански поклон који ми нико други није могао дати.

Преостало му је да поживи још двадесет пет вечери. (Didion 2022: 147).

У целокупној аутобиографији ово место је посебно емоционално интонирано и сведочи о великој важности његовог суда за њен осећај сопствене стваралачке вредности. Штавише, ауторкино истицање у садашњем тексту да је мужу говорила да не зна да пише и закључак да је похвала „рођендански поклон који ми нико други није могао дати” делује помало субмисивно. Лексички маркери, као и општи контекст, у одређеној мери могли би да указују да ауторка алудира на однос Силвије Плат (Sylvia Plath) и Теда Хјуза (Ted Hughes), на његова *Рођенданска писма* објављена након њене смрти или на однос дара и смрти из песме Силвије Плат *Рођендански дар*, уопште на целокупан наратив о сложенем односу двоје стваралаца, осећају кривице након смрти, чину писања између приватног и јавног, али у тексту не постоје експлицитне назнаке такве алузивности. Ипак, очигледно је да ауторка поред посезања за литературом у којој се искуство губитка приказује кроз мушку перспективу, у мање видљивим слојевима текста, проблематизује сопствену ауторску позицију у виду ауторске кривње због заузимања повлашћеног места оне која од њих двоје наставља да пише, парадоксално, о његовој смрти.

Једна од водећих студија о женској књижевној традицији јесте *Лудакиња на тавану* (*The Madwoman in the Attic*) Сузан Губар (Susan Gubar) и Сандре Гилберт (Sandra Gilbert). У духу идеје ре-визије Адријен Рич (Adrienne Rich), ауторке полазе од Блумове (Herold Bloom) концепције *сирејње од утицаја* (*anxiety of influence*), наглашавајући да њу није могуће само изокренути и уклопити у фројдовски калуп супротне теорије Електриног комплекса како би се осветлила алтернативна психолошка позадина женског места у историји књижевности. Оне, стога, предлажу термин *сирејња од ауторства* (*anxiety of authorship*) јер пре него што су жене могле да створе било какав однос према претходницима, требало је најпре да се суоче са главним током мушке књижевне традиције и традиционалном дефиницијом ауторства, да превазиђу друштвене норме и очекивања која онемогућавају идеју *ауторке*: „Њена битка, међутим, није против читања света њеног (мушког) претходника, већ против његовог читања ње.” (Gilbert and Gubar 2000: 49). Тек након превазилажења *сирејње од ауторства*, може да се говори о односу



према претходницама, који је у женској књижевној историји позитивно маркиран јер претходнице су оне које су прве начиниле промену:

Ако савремене жене сада приступају перу са енергијом и ауторитетом, то је могуће само захваљујући борби њихових претходница из 18. и 19. века. Оне су се бориле у изолацији која је наликовала на болест, осећају отуђења које је наликовао на лудило, невидљивости која је личила на парализу, како би превазишле стрепњу од ауторства која је била ендемска за њихову књижевну поткултуру (Gilbert and Gubar 2000: 51).

Идеја *сирејње од ауторства* могла би да се примени и на преузимање ауторитета над темом. Као што је ауторкама у осамнаестом и деветнаестом веку једина расположива традиција била мушка, у тренутку када Џоун Дидион пише аутобиографију, ова тема је у женској књижевности била спорадична и официјелно невидљива. Узмемо ли у обзир контекст америчке књижевности, ово је прво, прослављено дело које отворено тематизује жаловање и смрт супруга. Након *Године мајјској мишљења* уследиће данас све заступљенији мемоарски поджанр – *bereavement memoirs* (мемоари о жалости), и јавља се све више ауторки које пишу о губитку мужа – Ен Ројфе (Anne Roiphe) (в. Roiphe 2008), Џојс Керол Оутс (в. Oates 2012), Елизабет Александер (Elizabeth Alexander) (в. Alexander 2016). У том смислу, аутобиографија Џоун Дидион може да се посматра и као простор трагања за традицијом, обликовања текста у још увек нејасном дослуку личног израза и хоризонта очекивања, не би ли се постало *ирејходницом* када, на пример, Ерика Џонсон Дебељак у аутофикцији *Девица, краљица, удовица, курва* (2021) искуство губитка мужа опише као своју *једину мајјској мишљења*.

#### 4. Закључна разматрања

*Година мајјској мишљења* Џоун Дидион учинила је видљивом тему губитка вољеног мушкарца у женској књижевности. Паралелно са исписивањем личног искуства жаловања, њена аутобиографија разоткрива недостатак женске књижевне традиције и у том смислу проблематизује позицију жене, ауторке. Референце на које се позива, део су мушке књижевне традиције, а присутан је и сложен однос између њеног текста и стваралаштва њеног мужа, што сведочи о не тако лако издвајању властитог гласа који не би био обележен тим односом. С друге стране, пример научне рецепције на који смо указали, испитује

поузданост женског приповедног гласа, као и успешност транспоновања емоционалног стања у књижевни текст. Зато први део рада упућује на контекст који је условио овакво стање ствари. Дакле, различите друштвене и дискурзивне праксе утврђивале су меланхолични модел жаловања као достојнији уметничког израза и надахнутости, што се пре односило на стваралаштво мушкараца. Жалост и депресија су пак пре посматране као облици клиничких стања, што се усталило као карактеристично за жене и недостојно уметничког уобличења.

У том смислу, даље истраживање ишло би у правцу опсежнијег испитивања жанровских решења ауторки, јер чињеница да је дело Џоун Дидион аутобиографија, и да су дела са овом тематиком доминантно гранична – мемоарска, (ауто)биографска, може потенцијално да говори управо о проблему перцепције ове теме као нечег што не може да добије чисто фиктивни живот или сложенију уметничку интерпретацију искуства. Отуда је мали број ауторки које ову тему изражавају у поезији, у савременој елегiji – Пенелопи Шатл (Penelope Shuttle) или пак савременом реквијему – Фридерике Мајрекер (Friederike Mayröcker). Углавном су то аутобиографска исповедна дела уз наглашену терапеутску димензију текста.

## Литература

- Alexander, Elizabeth. *The Light of the World: A Memoir*. New York: Grand Central Publishing, 2016.
- Arijes, Filip. *Eseji o istoriji smrti na zapadu: od srednjeg veka do naših dana*. Prevela Zorica Banjac. Beograd: Rad, 1989.
- Bal, Mike. *Naratologija*. Prevela Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga; Alfa, 2000.
- But, Vejn. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.
- Бојанић Ћирковић, Мирјана. „Концепт имплицитног читаоца Волфганга Изера”. У: *Philologia Mediana* 12, 12 (2020): 443–459.
- Goodland, Katharine. “The Gendered Poetics of Tragedy in Shakespeare’s Hamlet”. In *Female Mourning in Medieval and Renaissance English Drama*, 171–200. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.

- Didion, Džoun. *Godina magijskog mišljenja*. Preveo Alen Bešić. Beograd: Štrik, 2022.
- Кристева, Јулија. *Црно сунце: гејресција и меланхолија*. Превео Младен Шукало. Нови Сад: Светови, 1994.
- Ležen, Filip. „Autobiografski sporazum dvadeset pet godina kasnije”. Prevela Dragana Zubac. *Polja* 54, 459 (2009): 44–54.
- Matin, Sara. „Muževi dobri, muževi hrabri: diskurs o smrti voljenog muškarca u ženskoj memoaristici 20. vek”. U: *Knjiženstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 13, 13 (2023): 69–85. Dostupno na: <https://journal.knjizenstvo.rs/index.php/knjizenstvo/article/view/172/172> (pristupljeno 11.9.2024).
- Milivojević, Tatjana i Borivoje Baltezarević. „Neprolaznost u savremenosti magijskog mišljenja – magija u filozofiji i nauci”. *Godišnjak Fakulteta za kulturu i medije: komunikacije, mediji, kultura* 7 (2015): 461–486.
- Oates, Joyce Carol. *A Widow's Story: A Memoir*. London: Fourth Estate, 2012.
- Phelan, James. “The Implied Author, Deficient Narration, and Nonfiction Narrative: Or, What’s Off-Kilter in The Year of Magical Thinking and The Diving Bell and the Butterfly?”. *Style* 45, 1 (2011): 119–137.
- Roiphe, Anne. *Epilogue: A Memoir*. New York: Harper, 2008.
- Rosengren, Karl. S. and Jason A. French. “Magical thinking”. In *The Oxford handbook of the development of imagination*, edited by Marjorie Taylor, 42–60. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Schiesari, Juliana. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992.
- Smit, Sidoni. „Performativnost, autobiografska praksa, otpor”. Prevela Arijana Luburić-Cvijanović. *Polja* 54, 459 (2009): 99–106.
- Fischer, Sandra K. “Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in ‘Hamlet’”. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 14, 1 (1990): 1–10.
- Frojd, Sigmund. „Žalost i melanholiја”. Preveo Novica Milić. *Delo* 31, 8/9 (1985): 120–134.

**Sara Matin**

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

sara.matin@ff.uns.ac.rs

sara.matin124@gmail.com

Original Scientific Article

## **Joan Didion's *The Year of Magical Thinking*: Claiming Authority over the Thematization of a Beloved Man's Death**

This paper aims to analyze Joan Didion's autobiography *The Year of Magical Thinking* (2005) by considering it as a pioneering effort to assert authority over the representation of female experiences of mourning for a beloved man. Historically, female mourning has often been relegated to unofficial cultural domains or has been depicted through the lens of male authors. Particularly marginalized in this context is the theme of losing a beloved man, whereas, conversely, the death of a beloved woman is one of the more prominent themes in Western literature. The reasons for this primarily lie in the differing perceptions of expressing states of mourning and melancholy depending on gender roles. Therefore, the first part of the paper will highlight the issue of the varying valuation of transposing loss into artistic expression based on whether the authorship is male or female. Starting from Freud's text "Mourning and Melancholia," this paper explores feminist post-structuralist readings of his work and then examines Juliana Schiesari's contributions, which expand the psychoanalytic viewpoint by investigating the broader social and discursive contexts that have shaped our understanding of artistic representations of mourning and melancholy. The second part will focus on the consequences of this difference in Didion's work, examining how the reception of her genre and narrative choices, as well as the intertextual links within her work, have been influenced by this gendered dynamic. The scholarly reception we have discussed raises questions about the reliability of the female narrative voice and the effectiveness of transposing emotional states into literary text. On the other hand, her autobiography exposes the lack of a female literary tradition and thus problematizes the position of a woman as an author. The references she uses are part of the male literary tradition. Also, there is a complex relationship between her text and her husband's work that complicates her attempts to establish a distinct, independent voice. The paper interprets the autobiography *The Year of Magical Thinking* as a work still searching for its place within a literary tradition, characterized by *anxiety of authorship* particularly in the context of thematizing death of a beloved man, while Joan Didion is considered to be foremother whose work has paved the way for those who have come after her.

**Keywords:** Joan Didion, mourning, gender, autobiography, intertextuality.

Примљено: 31. 8. 2024.

Одобрено: 25. 10. 2024.