Izgubljeni osjećaj: naratološka analiza prikaza depresivnog realizma u modernističkoj i postmodernističkoj književnosti

Samaržija, Hana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:885595

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U
ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA
KOMPARATIVNU
KNJIŽEVNOST

Hana Samaržija

IZGUBLJENI OSJEĆAJ: NARATOLOŠKA ANALIZA PRIKAZA DEPRESIVNOG REALIZMA U MODERNISTIČKOJ I POSTMODERNISTIČKOJ KNJIŽEVNOSTI

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Maša Grdešić

Zagreb, listopad 2021.

Kazalo

Sažetak……3
Abstract……4
Uvod……5
1. Nerazrješivi nesporazumi *Svjetionika*……..9
2. Neurotična neusklađenost *Staklenog zvona*……15
3. Hladna otuđenost *Odigraj svoje karte*……20
4. Izgubljeni osjećaj *Manje od nule*, *Pravila privlačnosti* i *Informanata*……...23
4.1 Manje od nule……...23
4.2 Pravila privlačnosti……..25
4.3 Informanti……26
5. Zavodljiva apatija *Moje godine odmora i opuštanja*……...28
6. Zaključak……31
7. Popis literature……...33

Izgubljeni osjećaj: naratološka analiza prikaza depresivnog realizma u modernističkoj i postmodernističkoj književnosti

Sažetak

Pri naivnom čitanju modernističke i postmodernističke književnosti, stvoreni svjetovi pojedinih djela doimaju nam se osobito depresivnima: međuljudski odnosi u njima su svedeni na nizove nesporazuma, prijateljstvo i ljubav samo su iluzije, a životni smisao izgubljen je slučaj kojeg je inherentno nemoguće pronaći. Ovaj rad nudi književno-teorijsku i kulturološku analizu prikaza depresivnog realizma u modernističkoj i postmodernističkoj književnosti, vodeći se prvenstveno kulturološkim radom Bena Jeffreyja na opusu Michela Houellebecqa i naratološkom analizom prikaza svijesti Dorrit Cohn (Jeffery 2011, Cohn 1979). Na primjeru sedam djela prvenstveno marginaliziranih ženskih autorica iz različitih književnih razdoblja - *Svjetionika* Virginije Woolf, *Staklenog zvona* Sylvije Plath, *Odigraj svoje karte* Joan Didion, *Manje od nule*, *Pravila privlačnosti* i *Informanti* Breta Eastona Ellisa te *Moje godine odmora i opuštanja* Ottesse Moshfegh – ovaj rad nastoji pokazati kakav je književno-povijesni razvoj prikaza svijesti ova djela učinio toliko tjeskobnima. Konačno, rad u zaključku analizira kulturološke i socioekonomske razloge pojave i ustrajnog postojanja depresivnog realizma unutar čitavog stoljeća.

Ključne riječi

depresivni realizam, teorija književnosti, povijest književnosti, naratologija, kulturalni studiji

Lost Feelings: A Naratological Analysis of Depictions of Depressive Realism in Modern and Postmodern Literature

Abstract

While naively reading modern and postmodern literature, specific works' structured worlds appear particularly depressing: in them, interpersonal relationships are reduced to sequences of misunderstandings, friendship and love are mere illusions, and searching for the meaning of life is a lost cause that is inherently impossible to divulge. This article offers a literary theoretical, and cultural analysis of depictions of depressive realism in modern and postmodern literature, referring primarily to cultural theorist Ben Jeffery's work on Michel Houellebecq's literary opus and Dorrit Cohn's innovative narratological analysis of depictions of consciousness in literature (Jeffery 2011, Cohn 1979). On the example of seven works authored primarily by marginalized female writers from different literary periods – Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, Sylvia Plath's *Bell Jar*, Joan Didion's *Play it as it Lays*, Bret Easton Ellis' *Less than Zero*, *Rules of Attraction*, and *The Informers*, and Ottessa Moshfegh's *My Year of Rest and Relaxation* – this article strives to demonstrate what kind of historical development in depictions of consciousness made these books so downbeat. Finally, the article's conclusion analyses the cultural and socioeconomic reasons why depressive realism appeared and subsisted over a century.

Key Words

depressive realism, literary theory, history of literature, narratology, cultural studies

Uvod

Naivna čitateljica, uključujući i teoretičarke književnosti i same književnice u trenutcima naivnog čitanja za užitak, bespogovorno će pristati na teorijski potporanj realističkih pristupa književnosti: književnost je gotovo savršeno stvaran prozor u svijet (Pamuk 2013). Svijet u koji nam neka knjiga otvara prozore tijekom čitanja za nas stoga postaje i svijet kakvim on zaista jest, sa svim specifičnostima, manama i vrlinama koje od njega možemo očekivati. Svjetovi, da se poslužimo nametljivim primjerom, ruskih realista poput Tolstoja, Turgenjeva i Dostojevskog, jesu svjetovi paradigmatski grandioznih ljudi opterećenih vjekovnim pitanjima osobnog identiteta, sudbine, istinske vjere, krivnje, odgovornosti i slobode. Svjetovi klasicizma, minuciozno posredovani formama antičkih tragedija, svjetovi su pridržavanja konvencija, reproduciranja društvenog sklada i održavanja osobnog dostojanstva. No, u teoriji književnosti nedavno se pojavio i primjerima poduprt argument da postoje i nakanjeno i doslovno depresivni književni svjetovi: svjetovi u kojima je svaka svrha samo privid kojim nasilno punimo svoje besmislene dane, gdje su međuljudski odnosi samo naslage ovisnosti i nesporazuma, a na lice planeta smještene smo protiv svoje volje i bez ikakvog višeg cilja. U svojoj prijelomnoj studiji upravo takvih svjetova, usredotočenoj na književnost doslovno klinički depresivnog francuskog pesimista Michela Houellebecqa, Ben Jeffery skovao je pojam *depresivnog realizma* kao metode narativnog oblikovanja svijeta kao turobne zabiti (Jeffery 2011). Jeffery u narativnoj strukturi depresivnog realizma uočava i ozbiljenje trenda da "i bogati plaču": protagonisti depresivno realističkih novela i romana gotovo su isključivo ljudi čije su osnovne i sporedne materijalne potrebe i više nego zadovoljene, ali koje po pitanju životne svrhovitosti nailaze na potpuni vakuum (Berlant 2012). Naravno, Jeffery taj književno-teorijski pojam nije odabrao nasumično: u psihologiji, koncept depresivnog realizma od osamdesetih godina prošlog stoljeća označava činjenicu da klinički depresivni ljudi, lišeni utješnih privida, optimističnih konfabulacija i pustih nadanja, svijet učestalo vide preciznije od ljudi blagoslovljenih savršenim mentalnim zdravljem (Alloy i Abramson 1988).

U ovome ću radu stoga pokušati na primjeru sedam romana većinski ženskih književnica koje su uslijed patrijarhalnosti akademske teorije književnosti ispale iz kanona – *Svjetionika* Virginije Woolf, *Staklenog zvona* Sylvije Plath, *Odigraj svoje karte* Joan Didion, *Manje od nule, Pravila privlačnosti* i *Informera* Breta Eastona Ellisa i *Moje godine odmora i opuštanja* Ottesse Moshfegh – ilustrirati kako metoda depresivnog realizma funkcionira u različitim narativnim

tradicijama, sve od impresionističkog modernizma Virginije Woolf, preko hemingvejski ogoljenog pripovijedanja Joan Didion, do Ellisom inspirirane minimalističke groteske Ottesse Moshfegh. Pri naratološkoj analizi koristit ću se prijelomnom studijom Dorrit Cohn *Transparent Minds*, gdje razlikuje tri metode pripovjednog prikazivanja kognitivnog sadržaja likova (Cohn 1978). Kao prvo, psihonaracijom misli lika prenosi neupravnim govorom, tako da uspijeva zahvatiti i neverbalni sadržaj njegove svijesti, poput slika i fantazija, a u suvremenoj je praksi prilično rijetka. Psihonaracija je karakteristična za nametljive autorske pripovjedače strogog realizma, koji komentiraju ponašanje svojih likova i zadiru u njihovu podsvijest. Kao drugo, citirani unutarnji monolog, ono što bismo uobičajeno prozvali unutarnjim monologom, izravno prenosi svjesne misli i osjećaje likova u prvom licu. Kao treće, pripovijedanim monologom objektivni pripovjedač u trećem licu privremeno ili većinski preuzima perspektivu jednoga ili više likova. Umjesto Michela Houellebecqa, iako je upravo on motivirao artikulaciju koncepta depresivnog realizma, kao primjer postmodernizma ciljano odabirem Ottessu Moshfegh kao marginaliziranu i nagrađivanu spisateljicu grčkog podrijetla, a sada i spisateljicu predgovora novijih izdanja *Manje od nula* Breta Eastona Ellisa, čija neimenovana junakinja ne znajući utjelovljuje unutarnji glas svih težih kliničkih depresivaca. Činjenica da odabrane autorice, koliko nam je poznato, uključuju dvije samoubojice, jednu kliničku depresivku mučenu svakodnevnim migrenama[1] i jednog ovisnika o teškim narkoticima[2] također nije slučajna, jer depresivne će vizure svijeta najzornije oslikati one koje ga doista takvim jedino mogu i vidjeti.

Ironično je, no ironično s namjerom, što se ni u jednom od odabranih romana pojam depresije ne javlja u ekspliciranoj svezi s glavnom junakinjom ili junakom. Iako je svjetska tuga gospođe Ramsay današnjem čitatelju razvidno samo perspektiva iz koje depresivac promatra društvene probleme, ona sebe nikada ne bi svrstala među depresivce, nego bi te osjećaje zatrla i izišla emulirati uobičajen život frivolnom organizacijom večernjih druženja. Nemogućnost posjetitelja njezinog doma na Hebridima da uspostave istinsku komunikaciju i doista se upoznaju svijet je u kojem su ljudski odnosi samo skupovi nesporazuma i polovičnih razumijevanja. Slično, premda je mladi Clay iz *Manje od nule* Eastona Ellisa slika i prilika anhedonije, gubitka interesa

[1] Dokumentarni film o Joan Didion, *Središte ne može izdržati*, otkriva da je čitav život doručke provodila sa sunčanim naočalama kako jutarnja svjetlost ne bi potaknula jednu od njezinih stalnih migrena, a na novinarska je putovanja uvijek odlazila opremljena zbirkama analgetika.

[2] Budući da su *Manje od nule* i *Pravila privlačnosti* polu-autobiografska djela, mnogi su kritičari Eastonu Ellisu automatski pripisali ovisnost o narkoticima, no sumnja je potvrđena kad je poruku namijenjenu svom dileru greškom objavio na Twitteru.

teških kliničkih depresivaca za svakodnevne aktivnosti, iako neizgovoreno tuguje zbog heroinske ovisnosti i beznadnog prostituiranja svojeg nekadašnjeg prijatelja Juliana te iako prezire svoje otuđene roditelje, a na tulumima se katkad zaključa u kupaonicu kako bi bez konkretnog povoda plakao pred ogledalom, nema ni trunku samospoznaje potrebnu da imenuje svoje stanje.

Esther Greenwood, providno prikriveni alter-ego samoubojice Sylvije Plath, prepoznaje svoju društvenu tupost i prazninu, institucionalizirana je i na koncu podvrgnuta električnim šokovima, no sve se to odvija pod kišobranom neke mizogine i danas nepostojeće dijagnoze iz pedesetih, a ne svijesti o depresiji. Neimenovana junakinja *Moje godine odmora i opuštanja* Ottesse Moshfegh neće se skanjivati od spominjanja depresije kao nečega što objektivno postoji u njezinoj blizini i svoju će majku bez treptaja okarakterizirati kao depresivnu alkoholičarku koja se predozirala alkoholom i tabletama nakon smrti supruga kojega je kinjila kako bi ispunila svoje dane, a svojoj će se prijateljici Revi čitav roman podsmjehivati zbog njezine bulimije, ali svoj plan da čitavu godinu prespava na prijevaru prepisanim sedativima neće prozvati depresivnom narkomanijom. Ova je nesklonost prepoznavanju kliničkog stanja glavnih junakinja i junaka razumljiva u romanima objavljenima dvadesetih godina prošlog stoljeća, poput *Svjetionika*, kad su se zbog razornog utjecaja psihoanalize depresivne žene i muškarci karakterizirali isključivo kao neurotici koje majka vjerojatno nije dojila, no u kasnijim je djelima proizvod samo autorske želje da svijet glavnih junakinja i junaka automatski ne prepoznamo kao pristran, nego kao svijet kakav on objektivno jest: površan, bešćutan, neosjetljiv na tuđu patnju, protkan nejednakostima, lišen ljubavi i smislenih odnosa te bez ikakvih izgleda da pronađemo nekoga tko će nas razumjeti.

Eksplicitnom imenovanju depresije glavne junakinje najbliže dolazimo u sažetom romanu *Odigraj svoje karte*[3] Joan Didion, kad se njezina Maria besciljno vozi gradom i na svakoj benzinskoj stanici staje popiti gazirani sok kako bi ostavila dojam svrhovitog djelovanja i kako ju netko ne bi svrstao među one "koji prazne konzerve sardina i boce burbona neoprane ostavljaju u sudoperu" (Didion 2005/1970). Maria, dakle, vjerojatno zna da je depresivna i zna da je nadomak nemoćnog stanja da praznu konzervu sardina neopranu ostavi u sudoperu, ali odrješito ne želi da ju netko takvom i vidi. Ključno obilježje narativne strukture depresivnog realizma upravo je ta

[3] Roman Joan Didion u izvorniku se zove *Play it as it Lays*, što bismo doslovno preveli kao *Odigraj položeno*, a što je sintagma koju će svaki američki južnjak prepoznati kao apel da se pomirimo s činjenicama svojeg života i od njih učinimo ono najbolje što možemo. U analepsi saznajemo da Didionina Maria sintagmu u djetinjstvu doista i upoznaje grubom južnjačkom ljubavlju svojega oca, koji ju nastoji naučiti da je život ono što jest, a jest neugodan, ali da unutar njega moramo biti lukavi.

nakana da svijet protagonista ne prepozna kao proizvod cinične inverzije ružičastih naočala kroz koje svijet izgleda krasno, zacrnjenih naočala njihovih protagonista, nego kao svijet objektivnog i sveznajućeg pripovjedača koji nam o događajima pripovijeda. Ovo je obilježje očito manje vidljivo u romanima pisanima u prvom licu, poput nepouzdanog pripovijedanja protagonistice *Moje godine odmora i opuštanja*, no njezina nas britkost, cinizam te nesmiljena iskrenost koja ne štedi ni njujoršku društvenu kulturu, ni njezine prijatelje ni nju samu također pozivaju da njezin svijet prepoznamo kao i svoj vlastiti.

1. Nerazrješivi nesporazumi Svjetionika

Premda radovi Virginije Woolf, objavljeni početkom dvadesetog stoljeća, još ne predstavljaju punokrvni depresivni realizam, svjetovi njezinih *Valova* i *Svjetionika* svjetovi su gdje se njezini likovi nemaju priliku istinski upoznati, a međuljudsko je razumijevanje svedeno na natuknice, društvene stereotipe i nizove nesporazuma. U trodijelnom *Svjetioniku*, objavljenom 1927. godine, Virginia Woolf pripovijedanim monologom koji u različnim poglavljima preuzima perspektive različitih likova preispituje složenost društvenih odnosa i tradicionalni ženski teret emocionalnog podupiranja afektivno nezrelih muškaraca. Struktura romana paradigmatski je cirkularna: Woolf prvi dio djela, *Prozor*, otvara prijezirom šestogodišnjeg Jamesa Ramsaya prema hladnom i introvertiranom ocu koji mu zabranjuje posjet svjetioniku (Woolf 2000/1927, 10), a posljednja sekcija kulminira trenutkom kad James, kao vješt šesnaestogodišnji veslač, na putu do svjetionika napokon stječe očevo prešutno priznanje (Woolf 2000/1927, 303). Iako djelo svjedoči o teškoćama književnog oblikovanja protjecanja vremena, trodijelna struktura teksta koji većinski otpada na jedan ljetni dan i nekoliko deset godina udaljenih jutarnjih sati prenosi poznat element ljudskog iskustva. Promatrani u retrospektivi, godine i prijelomna iskustva prolaze u času. Pojedinačni su dani, s druge strane, prožeti našim razmišljanjima, sumnjama i privatnim pomirenjima, naizgled beskrajni. Ukrštanjem psiholoških uvida i razmišljanja likova iz različitih klasnih, rodnih i ideoloških skupina, Woolf ladanjski dan na Hebridima pretvara u sliku društvenih odnosa u malom, pa, umjesto prenošenja razgovora, prenosi intimne slojeve brige i krhkosti ispod opažljivog ponašanja. Središnji dio, *Vrijeme prolazi*, u tek nekoliko stranica ocrtava deset godina ratnih gubitaka, oslabljenih odnosa i materijalnog propadanja, a smrti tri glavna lika – gospođe Ramsay, Andrewa i Prue – kratko su adresirane u zagradama, bez afekata, činjeničnih detalja i uobičajenog viktorijanskog dekora. Ova odluka nije puka stilizacija. Likovi *Svjetionika* žive u svijetu nerješive nesigurnosti i potpune nespoznatljivosti druge osobe, gdje naleti nježnosti samo površinski prikrivaju inherentnu prolaznost, hladnoću i usamljenost ljudskog života.

Iako Woolf smatramo pionirkom normiranja tehnika struje svijesti, njezin je pristup metodi netipičan. Prisjetimo se da struja svijesti, za razliku od pripovijedanog monologa, misli i osjećaje likova prenosi bez posredovanja neovisne pripovjedačke instance. Čitateljica, jasnije rečeno, dobiva izravan uvid u nefiltriranu i nestrukturiranu svijest lika, najčešće izraženu njegovim vlastitim diskursom. Joyceov *Uliks* svjedoči o ovoj nakani: premda nas pripovjedač obavještava

kojim se likom bavimo, osim u slučaju autonomnog unutarnjeg monologa Molly Bloom koji počinje bez očitog uvoda, misli su prenesene onako kako bi ih i lik mislio, pa Leopold Bloom razmišlja u terminima ekonomije i znanosti, a Stephen Dedalus pribjegava jeziku teoloških i filozofskih rasprava. Woolf, pak, u čitavom romanu zadržava autentičan pripovjedački glas odvojen od glasova likova, a misli svih likova prenosi istim sofisticiranim diskursom. Usporedimo, primjerice, svijest šestogodišnjeg Jamesa Ramsaya i svijest mladog Stephena u *Portretu umjetnika u mladosti*. Dok u Joyceovom djelu pratimo usložnjavanje Stephenovog unutarnjeg govora u skladu s njegovim odrastanjem, James oca prezire istim kićenim izrazima kojima će njegova majka razmišljati o nedohvatljivoj jezgri svakog čovjeka. Woolf, dakle, svijest likova preuzima strogim pripovijedanim monologom, a ne nastoji literarno prikazati nepatvorenu svijest.

Kako bi prikazala raznolikost pokušaja da odredimo smislene životne ciljeve i svoju svakodnevicu oblikujemo u koherentan scenarij, Woolf likove uvodi kao simbole različitih društvenih slojeva. Gospođa Ramsay, tako, predstavlja duboko senzibilnu ženu predanu tradicionalnim društvenim hijerarhijama i obiteljskim vrijednostima, dok je njezin suprug, filozof specijaliziran za metafiziku, posve indiferentan spram stvarnog života te, ironično, tašto zaokupljen brigom za svoju intelektualnu ostavštinu i akademsku reputaciju. Neudana slikarica Lily Briscoe služi kao svjetionik novih društvenih vrijednosti i promijenjene uloge žene, mladi akademik Charles Tansley, znanstvenik radničkog podrijetla, predstavlja grčevitu nesigurnost vertikalne mobilnosti i žudnju za priznanjem, a malograđanski brak Minte i Paula Rayleyja svjedoči o prednostima i neizbježnim manama naivnijeg pristupa životu. Vrijednosni okviri likova informiraju i njihov pristup svakodnevici. Dok se gospođa Ramsay vodi empatijom, intuicijom i osjećajima, gospodin Ramsay stvarnom životu prilazi s pragmatičnim stoicizmom koji ne uspijeva prenijeti i na svoje akademske brige. Lily se koleba između društvene skepse prema ženskoj umjetnosti i svoje kreativne vizije, te preispituje odluku da odbaci tradicionalne ženske uloge, a Tansley privatno pribjegava hvalisavim monolozima o svojim skromnim korijenima (Woolf 2000/1927, 138). Zanimljivo je da Tansley, toliko ogorčen zbog tuđeg nepriznavanja njegove vrijednosti, spremno diskreditira tuđu. Upravo će Tansley Lily obavijestiti da "žene ne mogu ni pisati ni slikati", što će umjetnicu opterećivati i nakon deset godina uspješnog rada (Woolf 2000/1927, 234). Sporedni likovi biologa Williama Bankesa i efemernog pjesnika Augustea Carmicheala nude racionalne uvide uspješnog znanstvenika i zatvoreni intimni život osobe nezainteresirane za svakodnevnu zbilju. Lilyine reakcije na gospođu Ramsay – koju je, kako

otkrivamo u posljednjem dijelu, iskreno voljela, premda ju nikada nije dobila priliku istinski upoznati (Woolf 2000/1927, 265) – svjedoče o unutarnjim dilemama nove generacije žena koje, nezadovoljne starinskim teretom emocionalnog rada, braka i bezuvjetne empatije, još uvijek sumnjaju u mogućnost pronalaženja alternativnog prostora samoostvarenja.

Čitav se dan prvog dijela romana, *Prozora*, odvija po istom obrascu. Gospođa Ramsay simultano brine o egzistencijalnom održanju kućanstva – ustrajno razmišlja o cijeni najma staklenika, ugađa hirovima djece, priprema večernje okupljanje i odlazi u dnevnu kupovinu – i o društvenim odnosima svojih gostiju, pa nastoji ublažiti otpor ostalih posjetitelja prema provokativnom Tansleyju i motivirati sklapanje nekoliko brakova. Gospodin Ramsay, naprotiv, ne čini ništa konkretno: posve je preokupiran zdvajanjem nad padajućom kvalitetom svojih filozofskih radova i vjerojatnim scenarijem da će ih svijet zaboraviti. Iako apstinira od izričitog traženja sažaljenja i često pomišlja kako time neće opterećivati druge, svi ga likovi, izuzev jednako zatvorenog Tansleyja, smatraju nepresušnim vrelom emocionalnog pritiska. Afektivni i kućni rad gospođe Ramsay otežan je socijalnom neosjetljivošću njezina supruga i mlađeg akademika Charlesa Tansleyja, koji ga nastoji imitirati. Zaokupljen filozofskim problemima i promišljanjem svog mjesta u vječnosti, gospodin Ramsay posve je beskoristan u sadašnjem trenutku, gdje svojoj djeci pristupa odsutno – pa, primjerice, ne uočava ljepotu svoje adolescentne kćeri – ili grubo, a gostima pukom činjenicom svoje prisutnosti ukazuje na svoj manjak samopouzdanja. Gospođa Ramsay, s druge strane, ne preispituje pravednost svoje skrbničke uloge. Emocionalnu brigu za nesigurne i impulzivne muškarce, uslijed njihovih jedinstvenih kvaliteta percipira kao privilegiju, a labilno muško ponašanje opravdava ozbiljnošću njihovih intelektualnih zadaća. Vrijedi primijetiti da Woolf sve likove tretira s istom nježnošću. Bez obzira koliko su možda teški, naporni, ili kontradiktorni, njihovo je ponašanje duboko ljudsko: potaknuto je istom težnjom za pripadanjem, stalnošću, toplinom, smislom i priznanjem.

Psihološka nakana romana osobito je očita kad likovi razmišljaju o drugim likovima, što najčešće pronalazimo kod ženskih likova suvremene Lily i gospođe Ramsay, inteligentne, no tradicionalne majke. Iako predstavljaju razvojnu liniju ženskih uloga, obje razumiju – i u to razumijevanje ulažu značajan trud – motive ostalih ukućana na Hebridima: gospođa Ramsay suosjeća s Tansleyjevim ispadima i tumači ih njegovim manjkom samopouzdanja, nadajući se da će s akademskih uspjehom ili ženidbom napokon sazrjeti, bodri svog supruga bez izravnih apela na izvore njegove nesigurnosti i vješto katalizira društvene dinamike. Lily, pak, iako jednako

dobro razumije tuđe brige, nije i jednako spremna preuzeti zadatak njihova ublažavanja. Lilyno nesvjesno feminističko odupiranje ustaljenom kanonu ženskog neplaćenog emocionalnog rada podsjeća na "feminističke ubojice zabave" Sare Ahmed, osviještene žene koje ne mogu prestati razmišljati o načinu kako patrijarhat utječe na njihov život i živote drugih žena (Ahmed 2010). Ramsayjeve implicitne zahtjeve za emocionalnom potporom i Tansleyjevu grubost Lily smatra suvišnim teretom, pa boljeg sugovornika pronalazi u razboritom i statusom neopterećenom biologu Williamu Bankesu, čiju strast spram znanosti smatra pandanom svoje strasti spram umjetnosti. Međuljudske dinamike prvih poglavlja pripremaju nas za krunski prizor *Prozora*: večernju zabavu gospođe Ramsay, koja likove i njihove unutarnje živote suočava u izravnom i posve plastičnom formalnom okruženju. Gospođa Ramsay, kao i inače, preuzima odgovornost za uspješnost večere. Okupljanje joj se isprva doima kao promašaj: mlađi se gosti zadržavaju u šetnji plažom i kasne, gospodin Ramsay ne sudjeluje u razgovoru i otresa se na goste, a Tansley na svako pitanje odgovora moralističkim i grubim opaskama. Lily, također, iako skrb za Tansleyjev ego poima kao tradicionalno žensku odgovornost, nije spremna žrtvovati svoje vrijednosti ni hiniti pristojnost. William Bankes se, s druge strane, inače elokventan i upoznat s brojnim temama, ukrućuje, a formalne večere poima kao zastarjeli društveni običaj. Woolf ovaj pluralizam uvida u isti prizor postiže rapidnom promjenom fokalizacije pripovijedanog monologa, svijest jednog lika pretapajući u svijest drugoga.

Ovo proizvodi neobično vjernu sliku ljudskih odnosa: iako sjede jedni kraj drugih i na opažajnoj razini vode relativno površne razgovore, gosti ne izriču slojeve neugodno lucidnih uvida o svojim susjedima. Rečenice koje zapravo i izgovore čine tek marginalan dio poruka koje, razmišljajući o svojim društvenim obvezama, u svijesti upućuju drugoj osobi. Gospođa Ramsay strepi zbog potencijalnog debakla večere i razmišlja o skrivenoj jezgri svakog čovjeka, no njezini gosti, zaokupljeni razmišljanjem o svojoj vlastitoj ulozi i ponašanju u danom kontekstu, nemaju ni vremena ni kapaciteta samu večeru ocijeniti kao neuspjeh. Bankes se, nesposoban prihvatiti društvena pravila i uključiti se u razgovor, "osjeća kao ukrućena čizma" i želi vratiti mirnom znanstvenom radu koji ga ispunjava, a Tansley snatri o nadolazećem razdoblju nakon svoje akademske afirmacije, kada će svi napokon znati s kime imaju posla. Minta banalno razmišlja o "prolaznom sjaju svake žene," a Lily, smještena između Bankesa, gospođe Ramsey i Tansleyja, simultano suosjeća s vidnim društvenim naporima svoje domaćice i kori vlastitu nevoljnost da preuzme istu ulogu. Ovaj je prizor – sa svojim slojevima intimnih mnijenja, zamućivanjem statusa

stvarnosti i nagoviještenom nemogućnošću stvarnog poznavanja drugih ljudi – zacrtao temelje psihološki realističnijih suvremenih djela, poput *Pravila privlačnosti* Breta Eastona Ellisa kojima ćemo se baviti u nastavku.

Nakon isključivog fokusa na ljude i njihove odnose u statičnom *Prozoru*, ubrzana kronologija poglavlja *Vrijeme prolazi* apstrahira od razmatranja psihologije. Umjesto toga, lirskim uvidima prati postupno propadanje ladanjske kuće obitelji Ramsay. Woolf upravo ovdje, u poglavlju lišenom subjektivne emocionalnosti, uvodi smrti tri središnja i visoko simbolična lika: gospođa Ramsay, vezivno tkivo obitelji, umire u nerazjašnjenim uvjetima, obećavajući mladi matematičar Andrew, najbistrije dijete obitelji, umire u ratu, a Prue, najljepša kćer, umire pri porođaju. Smrti su adresirane u zagradama i objašnjene činjenično, bez pripovjedačke doze suosjećanja, afekta ili žaljenja. Kad se preživjeli dio obitelji Ramsay s gostima odluči vratiti na Hebride, njihovo iscrpljeno i rastreseno ponašanje odražava stanje svijesti čitave poslijeratne Europe. Struktura posljednjeg dijela knjige, *Svjetionika*, svojom sličnošću s početkom romana stvara zavodljiv dojam kontinuiteta. Dok *Prozor* završava kada stanari, nakon večere, odlaze na počinak, *Svjetionik* započinje s Lilynim godinama udaljenim buđenjem na Hebridima. Dva dana udaljena više od deset godina, izmijenjena novom postavom likova, naizgled se uzastopni. Likovi su, također, još uvijek zaokupljeni istim temama. Lily se vraća svojoj slici i razmišljanjima o validnosti zacrtane umjetničke vizije, a gospodina Ramsayja, sada opterećenog i smrću svoje znatno svjetovnije supruge koja ga je povezivala sa stvarnim životom, i dalje poima kao emocionalni teret. Kada gospodin Ramsay sada šesnaestogodišnjeg Jamesa i njegovu sestru Cameron odluči napokon odvesti na svjetionik, čitateljica može pomisliti da je James na izlet morao čekati samo jedan dan. Vraćajući se glavnoj temi neizrečenih slojeva svijesti, Woolf istražuje suptilno promijenjene odnose između likova. Potresen smrću supruge, sina Andrewa i kćeri Prue, gospodin Ramsay u očima gostiju gubi nekadašnji eterični autoritet filozofa čija predanost znanosti nadomješta društvene mane i postaje slika rastresenosti. Emocionalnu potporu koju je nekad bez izričitih zahtjeva automatski dobivao od gospođe Ramsay, gospodin Ramsay sada mora tražiti drugdje, no još uvijek nije spreman artikulirati svoju nesigurnost. Ramsay, tako, napadno stoji nad Lily i njezinom slikom, a ona, iako je sada voljnija doista mu pomoći, ne zna kako mu pružiti traženu utjehu (Woolf 2000/1927, 222). Zbunjena emocionalnim pritiskom, konačno izriče kompliment njegovim čizmama, što se pokazuje neočekivano učinkovitim, pa iznova shvaća karakternu složenost sada ranjivijeg Ramsayja. Ramseyjeva djeca, James i

Cameron, temeljem uspomena iz djetinjstva vode tihi revolt protiv njegove emocionalne tiranije. No, kada ga na putu svjetioniku dobiju priliku vidjeti u ranjivijem i nježnijem izdanju, očito promijenjenog potresnim događajima, oboje oblikuju blaži stav prema svom ocu. Činjenica da James napokon dočekuje očevo zakašnjelo priznanje (Woolf 2000/1927, 303) svjedoči o dva toka karakternog razvoja: James postaje spreman oca promotriti izvan okvira njegove hladnoće, a Ramsay napušta višegodišnju introspekciju kako bi konačno pokazao interes za druge. Premda je još uvijek autoritaran, novi gospodin Ramsay je blaži i nježniji, spremniji zainteresirati se za tuđu svijest i prisustvovati u svakodnevnim trivijalnostima. Kratko činjenično poglavlje u kojem brodarov sin kasapi živu ribu i baca ju natrag u ocean nužno je za zaokruživanje emocionalne atmosfere romana: usprkos povremenim bljeskovima nježnosti i razumijevanja, živimo u hladnom svijetu apsurdnog nasilja. Govoreći o razumijevanju, fizičko udaljavanje brodice od otoka likovima omogućava udaljavanje od svojih starih stavova: Cameron i James oca dobivaju priliku upoznati u novom kontekstu, bez tereta djetinjih sjećanja, a Lily, promatrajući čamac s kopna, prihvaća Ramsayjev emocionalni napredak i razmatra svoj nikada produbljeni odnos s preminulom gospođom Ramsay.

2. Neurotična neusklađenost Staklenog zvona

Stakleno zvono Sylvije Plath, providno prikrivena autobiografija izvorno objavljena 1963. pod pseudonimom Victorije Lucas, citiranim monologom govori o mentalnom slomu i eventualnom oporavku devetnaestogodišnjakinje koja sanja biti pjesnikinja. Esther Greenwood jedna je od dvanaest djevojaka koje mondeni mjesečnik za žene, *Ladies' Day*, za nagradu za kvalitetan pisani rad poziva na jednomjesečni plaćeni provod u New Yorku. Od dvanaest djevojaka, kako saznajemo Estherinim monologom protkanim zastarjelim frazemima iz pedesetih, Esther se zbližava s dvije, koje ujedno predstavljaju podvojena očekivanja od žena tijekom kasnih pedesetih godina prošlog stoljeća: s buntovnom, oštro lucidnom i seksualno iskusnom izbijeljenom plavušom Doreen i dobroćudnom Betsy, čija su nevinost i jednostavnost utjelovljene u njezinom uvijek urednom konjskom repu. Estherini su odnosi s ljudima plastični i napadno umjetni, a sama pripovjedačica tijekom nategnutih i neugodnih razgovora bilježi nepotrebne detalje okolnih predmeta te smišlja opskurne metafore. Esther na samome početku pripovijeda o različitim dogodovštinama iz New Yorka, od Doreeninog seksualnog vezivanja uz priprostog galeba Lennyja Sheperda (Plath 2013/1963, 15) do masovnog hotelskog trovanja ustajalim račjim mesom. Unatoč tome, Estherin nagradni provod u New Yorku ne ispunjava njezina očekivanja, prvenstveno jer sama Esther osjeća da ne reagira u skladu s društvenim normama te da "se osjeća vrlo nepomično i vrlo prazno, kako se središte tornada mora osjećati, dok se vuče u središtu okružujućeg kaosa" (Plath 2013/1963, 2).

Njezine su analepse iz prethodnih godina većinom vezane uz Buddyja Willarda, njezinog bivšeg dečka, paradigmatskog momka pedesetih o kojem je u srednjoj školi godinama sanjala i potom površnog medicinara s kojim je prekinula zbog njegova licemjerja. Kako saznajemo iz analepsa, Buddy se Esther, djevici, deklarativno divio zbog toga s koliko različitih momaka na sveučilištu izlazi (Plath 2013/1963, 58), dok je skrivao da je on sam nevinost znatno ranije izgubio i seks više od trideset puta ponovio s konobaricom s kojom je dijelio ljetno radno mjesto. Čitateljici ovdje nije izvjesno je li Estherino zamjeranje opravdano, budući da je Buddy možda samo nastojao laskati njezinoj privlačnosti, a ne glumiti vlastito djevičanstvo, no odnosi između njih time su, za Esther, nepovratno narušeni. Buddy je u analepsama portretiran kao plavokos, uspravan, savršeno uredan i razdoblju primjereno prema ženama paternalistički nastrojen student medicine, sin prijateljice Estherine majke, kojeg je Estherina majka smatrala sjajnim parnjakom za svoju kćer.

Kad je Buddy dobio tuberkulozu i preselio se u koledž za studente s tuberkulozom, kojih očito nije bilo samo nekoliko, Esther ga je srdačno pozdravila i u potpunosti mu se prestala javljati. Esther je Buddyja u pratnji Buddyjeva oca na novom sveučilištu posjetila jednom, gdje ga je zatekla dobro raspoloženog i znatno udebljanog. Ovdje smo podsjećeni da je patrijarhat pedesetih godina bio jednako strog prema muškarcima i ženama, jer Buddyjev otac bolesnog Buddyja odbija i vidjeti, vjerujući da su sve bolesti zapravo ženskasta slabost volje.

Esther opetovano izražava podijeljene misli o gubljenju nevinosti, još rasutije osjećaje o pitanju je li moguće nevinost izgubiti s ispravnim čovjekom te dvojbe o tada ustaljenim kanonima muškosti i ženskosti. U analepsi, majka Buddyja Willarda paternalistički joj je poručila da je muškarac strijela koja leti u različitim smjerovima, a žena mjesto s kojega ta strijela polijeće, no Esther dodaje da "želi promjene i uzbuđenja te sama letjeti u različitim smjerovima, poput obojenih strijela iz raketa sedmoga srpnja" (Plath 2013/1963, 79). Buddy ju je nastojao odgovoriti od pisanja poezije i obećavao da će se nakon rađanja djece drukčije osjećati, pa se Esther pribojavala da žene nakon rađanja doista završe ispranoga mozga, "tupe kao robovi u nekoj privatnoj totalitarnoj državi" (Plath 2013/1963, 79). Kao i Lily iz *Svjetionika*, Estherino ju nesvjesno feminističko odupiranje kanonu kućanice pedesetih ubraja u feminističke ubojice zabave Sare Ahmed (Ahmed 2010). Iako to tek usputno spominje, Esther navodi da se nakon mjeseca u New Yorku prijavila za ljetnu školu pisanja u koju se upada slanjem kvalitetnog pisanog rada te da još nije primila potvrdu da je upala, no i da je sigurna da je pismo primitka čeka kod kuće. Svoje posljednje večeri Esther se uspne na balkon i čitavu svoju garderobu neurotično baci u njujorški vjetar, kako bi njezina odjeća završila negdje gdje Esther nikada neće poći.

Esther odmah po povratku kući saznaje da svojom pisanom prijavom nije upala u ljetnu školu kreativnog pisanja. Izvjesnost provođenja ljeta s majkom, profesoricom stenografije na gradskom sveučilištu, dovodi ju do mentalnog sloma i razvitka razvidno depresivnih simptoma. Estherin citirani monolog gubitkom dnevne strukture postaje sve prožetiji unutarnjim osjećajima, nedosljednostima, maničnim bilježenjem detalja i začudnim metaforama. Doma ju dočekuje i posljednje dramatično pismo Buddyja Willarda, u kojem lucidnim rukopisom prijeti da će se zaljubiti u medicinsku sestru s tuberkulozom ako ga Esther uskoro ne posjeti, no Esther mu sažeto otpisuje da je zaručena za simultanog prevoditelja i da nikada za oca svoje djece ne bi odabrala licemjera. Esther razmatra mogućnosti upisivanja raznorodnih praktičnih tečajeva, uključujući i stenografiju, koji bi joj, kao studentici anglistike, omogućili da se kratkoročno ili dugoročno

zaposli, i nastoji napisati svoj prvi roman, površno prikrivenu autobiografiju, no zaključuje da joj manjka životnog iskustva koje bi mogla pretočiti u radnju. Promišlja i o pisanju svoju završne teze unaprijed kako bi jesen mogla provesti ležernije od ostalih studenata završne godine anglistike, no ne može podnijeti hermetičnost Joyceovog *Finneganova bdijenja* i na koncu završava u potpunoj inerciji. Svojoj se obiteljskoj liječnici obraća sa zahtjevom za prepisivanje snažnih sedativa, a ona ju potom prosljeđuje prigradskom psihijatru, doktoru Gordonu. Estherino pripovijedanje u ovom času otkriva već uznapredovalu kliničku depresiju:

> *Razlog zašto tri tjedna nisam oprala svoju kosu ni svoju odjeću jest jer mi se to doimalo tako blesavo. Vidjela sam dane u godini razvučene kao niz blještavih bijelih kutija, a jednu kutiju od druge razdvajao je samo san kao crna sjenka. Samo, za mene, rastegnuta perspektiva sjenki koje odvajaju te kutije naglo je iščeznula i mogla sam dan za danom vidjeti kao napasnu, široku i beskrajno osamljenu cestu. Činilo se tako blesavo nešto oprati jednom kada bih to morala ponoviti sljedećega dana. Samo razmišljanje o tome me umaralo. Željela sam nešto učiniti jednom i potom zauvijek biti gotova s time.* (Plath 2013/1963, 123)

Njezine su sesije s doktorom Gordonom terapijski posve beskorisne, provedene tako da mu Esther ponavlja istu priču o višetjednoj nesanici i gubitku interesa za svakodnevne aktivnosti dok on olovkom odsutno lupka po ulaštenom stolu i njezinoj majci reportira da se Esther ne kreće nabolje. Doktor Gordon potom Esther propiše električne šokove u svojoj privatnoj klinici, a Esther nakon brutalnosti i neučinkovitosti tretmana počne planirati samoubojstvo. Njezin je prvi plan prerezati si vene potajno kupljenim žiletom, no ubrzo ustvrdi da nema hrabrosti za to:

> *No kad je došlo vrijeme za to, koža mojega zapešća izgledala je tako bijela i bespomoćna da to nisam mogla učiniti. Bilo je kao da ono što sam željela ubiti nije u toj koži ni u tankom plavom pulsu koji je skakao ispod moga palca, nego negdje drugdje, dublje i tajanstvenije, i znatno teže za zahvatiti.* (Plath 2013/1963, 142)

Nakon nekoliko malodušnih pokušaja samoubojstva žiletom, vješanjem svilenom vrpcom i utapanjem, Esther postiže određen učinak predoziranjem bocom tableta za spavanje, nakon čega

je institucionalizirana u gradskoj bolnici sa krnjim psihijatrijskim odjelom, najboljem što joj je njezina majka mogla priuštiti. Na ćelavo obrijana Esther, s licem prepunim podljeva zbog težine pljesnivih dasaka kojima se pokrila u kućnom podrumu pri samoubojstvu, tamo susreće tandem fenomenalno nekompetentnih medicinskih sestara – jedna joj, samoubojici, neosjetljivo proriče sedam godina loše sreće zbog slučajnog slamanja zrcala – i bizarnih psihijatrijskih slučajeva. Esther je u bolju privatnu kliniku preseljena nakon srdačne donacije uspješne autorice romana očitog pseudonima Philomena Guinea, koja se nakon novinskog članka zainteresirala za Estherin slučaj. Esther pri preseljenju svoje emocije prvoga puta opisuje kao stakleno zvono:

> *Znala sam da bih trebala biti zahvalna gospođici Guinei, no nisam mogla ništa osjetiti. Da mi je gospođica Guinea darovala kartu za Europu ili krstarenje oko svijeta, to ne bi ništa promijenilo, jer gdje god sjedila – na pramcu kakvog broda ili u kafiću u Parizu ili u Bangkoku – sjedila bih pod istim staklenim zvonom, krčkajući se u vlastitom kiselom dahu.* (Plath 2013/1963, 178)

Esther je tijekom tjedana provedenih u psihijatrijskim institutima seljena u sve otvorenije i otvorenije institucije, a u posljednjem, Belsizeu, susreće progresivnu psihijatricu, doktoricu Nolan, koja ju doista sluša, nudi joj utjehu i preporuča joj znatno humanije električne šokove. Nakon uspješnog tretmana, Esther bilježi da "stakleno zvono, obješeno, sada visi iznad njezine glave" i da je napokon prodisala (Plath 2013/1963, 206). Doktorica Nolan potom nastoji olakšati Estherine brige oko izvanbračnog seksa i kod ginekologa joj zakazuje umetanje dijafragme. Tijekom slobodne večeri, Esther, sada dvadesetogodišnjakinja, nevinost gubi s mladim i nježnim profesorom matematike. Usprkos njegovoj brižnosti, Esther nakon seksa počinje teško krvariti i preseljena je u bolnicu, gdje je klasificirana kao rijedak slučaj. Esther svoj gubitak nevinosti percipira kao prijeloman trenutak i hladno dočekuje posjet Buddyja Willarda njezinoj klinici, koji ju osvetnički turobno podbode pitanjem tko će oženiti bivšu luđakinju. U međuvremenu, Estherina prijateljica i druga klijentica klinike ubija se vješanjem u šumi, a roman završava Estherinim dolaskom na psihijatrijski intervju koji će odrediti može li se vratiti na koledž. Usprkos pozitivnom tonu svršetka romana, svijet *Staklenog zvona* svijet je gdje nas stakleno zvono beznađa i otupjelosti može zahvatiti u svakome trenutku, odnosi između muškaraca i žena neizbježno su nefunkcionalni,

školovanje ne dovodi do zaposlenja, a razgovori s onima s kojima ne dijelimo ništa osuđeni su na plastičnu artificijelnost.

3. Hladna otuđenost Odigraj svoje karte

Odigraj svoje karte započinje hermetičnim pasusom citiranog monologa koji zvuči poput poslovice, no otkriva nam mnogo o psihološkom stanju glavne junakinje:

> *"Što Iaga čini zlim?", neki ljudi pitaju. Ja nikada ne pitam.* (2005/1970, 3)

Na početku romana *Odigraj svoje karte*, upoznajemo glavnu junakinju, trideset i jednogodišnju Mariu Wyeth, glumicu koja se upravo oporavlja od potpunog mentalnog sloma, glavnu junakinju nekoliko jeftino produciranih filmova koje je publika previdjela, a kritika sasjekla i odveć brižnu majku četverogodišnje djevojčice s poteškoćama u mentalnom razvoju predane socijalnim radnicima. U uvodnom poglavlju pisanom citiranim monologom, saznajemo da je Maria Wyeth ujedno i teško klinički depresivna osoba koja je zaboravila na tradicionalne društvene dihotomije između dobrog i lošega, a koja interes pronalazi samo u brutalnim smrtima stranaca u neumoljivo vreloj kalifornijskoj klimi. Kasnije, metodom pripovijedanog monologa, pripovijedanje naizgled objektivnog pripovjedača u trećem licu protkano je Marijinim mislima, dvojbama i osjećajima (Cohn 1984). Maria je tijekom čitave radnje u procesu rastave od svog bivšeg supruga, sadističkog producenta Cartera Langa koji nikada nije ni pomislio riskirati i dati joj značajniju ulogu u svojim filmovima. Maria i Carter u lažnom svijetu prijetvornih holivudskih odnosa trajniju vezu održavaju samo s bračnim parom Helene, neiskrene i plitke tračerice, i njezinog supruga, vidno depresivnog BZ-a koji se ne uspijeva nositi s ispraznošću holivudske svakodnevice. Svoj tjeskobni život u Hollywoodu, koji joj baš i ne nudi potencijalne putanje napretka, Maria u analepsama uspoređuje sa svojim problematičnim djetinjstvom u sićušnom gradu u Nevadi koji više ne postoji, gdje je odrasla s ocem ovisnim o kockanju i neurotičnom majkom. Njezin je otac, saznajemo, u nekom trenutku prokockao dio obiteljske ušteđevine na u potpunosti neisplativ rudnik. Kasnije, Marijini kalifornijski dani – dok čeka film koji će ju proslaviti, a koji se zbog njene dobi, psihičke nestabilnosti i manjka glumačkih sposobnosti nikada neće dogoditi – potpuno su isprazni: Maria se odaje dugim vožnjama kalifornijskim autocestama kako poznanici zbog njezine inercije ne bi pomislili da je depresivna, nasumično se prijavljuje u motele pod lažnim imenima, do nesvjestice pije u opskurnim hotelskim barovima i ulazi u seksualne eskapade sa strancima, drugim nesretnim glumcima i producentima.

Marijine analepse najčešće su vezane uz njezinog bivšeg partnera Ivana Costella, razvidnog psihopata koji je bez krivice prodavao Marijino tijelo i zloupotrebljavao njezino povjerenje. U takvim sekvencama, Maria, umotana u deku dok trave kotrljalke huču, a kojoti zavijaju – sve elementi kalifornijske mitologije koju će kasnije naslijediti Easton Ellis – preslušava ostavljene govorne poruke u kojima se Costello referira na prošlo seksualno zlostavljanje ili Mariji nastoji nabiti osjećaj krivice. Naša junakinja u ranijoj fazi djela saznaje da je trudna s djetetom Cartera Langa, jer sa svojim drugim seksualnim partnerima nije spavala bez zaštite, no njezin bivši suprug, na njezino automatsko negodovanje, inzistira da Maria dijete pobaci. Premda se na početku opire, Maria mu dopušta organizira opskuran i u potpunosti sumnjiv abortus u neimenovanoj klinici, no time dolazimo do krajnje zanimljive pripovjedne devijacije. Kako se termin abortusa približava, Maria počinje manijakalno bilježiti vanjska obilježja ljudi i predmeta koji ju okružuju: do minucioznih detalja opisuje njihov izgled i odjeću te bilježi marke njihovih automobila. Didionina najžešća kritičarka Barbara Grizzuti Harrison, koja probleme inače pronalazi u njezinom čitavom novinarskom i autorskom opusu, ovaj će fokus na odjeću likova uoči abortusa pripisati Didioninoj buržujskoj površnosti i taštom fokusu na vanjštinu (Grizzuti Harrison 1980). Međutim, riječ je o jedinom načinu na koji Maria može podnijeti proceduru, tako da se usredotoči na trivijalnost i svakodnevnost onoga što se događa: muškarac koji je došao odvesti ju na abortus običan je čovjek u blijedoj vunenoj vesti i bijelim trapericama, njegov automobil običan je bijeli kabriolet, a kreću prema običnoj ustanovi koja provodi obične medicinske procedure. O sumornoj i asketski opremljenoj prostoriji gdje će iznenađujuće nježan i stručan liječnik izvesti Marijin abortus saznajemo svaki detalj, a abortus nakon časa njegovog završetka više nije spomenut do kraja romana. Iako je Maria u ovom trenutku već više nego razvidno klinički depresivna, pojam nije eksplicitno spomenut ni u kojoj rečenici djela.

Tijekom čitave radnje *Odigraj svoje karte* i Marijinog neurednog raskida s Carterom Langom, Marijin jedini stvarni prijatelj depresivni je BZ, producent koji je, kao i Maria, davno prestao vjerovati u mit o Hollywoodu kao mjestu obilja, mogućnosti i glamura. Iako se BZ mnogo bolje nosi s trivijalnošću holivudske tematike, i dalje nerado sudjeluje u kalifornijskoj mitologiji te holivudskim tračevima i intrigama kojima je njegova supruga, Helene, fascinirana, čak i kad četvorka zajedno posjećuje prestižne tulume gdje se navodni akteri rečenih intriga predstavljaju javnosti. Maria i BZ koncem romana zajedno odlučuju počiniti samoubojstvo mješavinom alkohola i sedativa, što doista spoznajemo tek u trenutku kad počnu piti i trpati se tabletama, a

čemu se Maria neuvjerljivo protivi. "Slušaj", Maria poruči BZ-u dok slušaju izvanjske mrmore, "Zamisli da ti je preostalo toliko toga da zbog toga razbiješ bocu" (Didion 2005/1970). BZ pogodi ispravnu dozu alkohola i tableta i umire. Maria, manje uvjerena, ne, pa je nakratko institucionalizirana i izlazi gotovo nepromijenjenog životnog nazora. Kao što je djelo započelo kriptičnom poslovicom, njome i završava, no ostavlja nas s nadom da će se Maria barem pokušati uklopiti u svijet i sve što joj on ima za ponuditi:

> *Jedna stvar preostaje u moju obranu, premda nije važna: ja znam nešto što Carter nikada nije znao, ni Helene, a možda ni vi. Znam što "ništa" znači i nastavljam igrati.*
> *Zašto, BZ bi rekao.*
> *Zašto ne, sad odgovaram.* (2005/1970, 214)

4. Izgubljeni osjećaj Manje od nule, Pravila privlačnosti i Informanata

4.1 Manje od nule

Kako bismo locirali fundamentalni depresivni realizam Ellisovog opusa u cjelini, možemo započeti s kratkom biografskom digresijom. Jedino dijete bogatog trgovca nekretninama, Ellis provodi "idilično kalifornijsko djetinjstvo" pa, tijekom studiju filma, koji ubrzo zamjenjuje studijem kreativnog pisanja, sa samo dvadeset i jednom godinom objavljuje svoj prvi roman, *Manje od nule*. Ova trenutačna književna uspješnica, izvorno objavljena 1985, već sadrži većinu Ellisovog zrelog stilskog repertoara. U *Manje od nule*, pratimo apatični unutarnji monolog osamnaestogodišnjeg Claya, apsurdno imućnog studenta filma na praznicima u obiteljskoj kući u Kaliforniji, gdje naizgled obnavlja odnose sa starim poznanicima. Želimo li biti precizni, Clay zapravo pasivno pristaje na brojne prilike da se iznova susretne s prijateljima, a u njegovoj svijesti ne pronalazimo naznake stvarnog interesa za druženje. Štoviše, bilo bi teško ustvrditi da nalazimo naznake stvarnog interesa za bilo što. Clayev unutarnji monolog se, osim što je odveć sintaktički uredan za status punokrvne struje svijesti, doima i neobično impersonalnom za vrata u psihički život stvarnog ljudskog bića: o njegovim emocijama ne saznajemo više nego što bismo saznali od pristojnijeg pripovjedača u trećem licu, kakvog naratora koji odbija zadirati u nutrinu svojih likova. Iako nam Clay, primjerice, otkriva da se na tulumu sakrio u zahod kako bi plakao, sadržaj njegove svijesti ne svjedoči o promjeni raspoloženja, a ni o mogućim izvorima brige (Ellis 1998/1985). Kada Blair, Clayeva srednjoškolska djevojka i povremena seksualna partnerica, na stol tijekom tuluma ureže frazu "Spasi me," Clay to pribilježi bez daljnjeg angažmana ni brige za svoju partnericu. Clay i njegova skupina dane provode u nerazlučivoj omaglici droge, alkohola, televizije, neobvezujućeg seksa i promašenih razgovora; njihovi su pokušaji komunikacije, bez iznimke, jalovi: likovi se međusobno ne slušaju, govore jedni mimo drugih i, umjesto da odgovore, prazno zure u zidove, a kao teme razgovora nude samo suhoparne komentare prošlih tuluma.

Kao i u kasnijim romanima, Ellis u stotinjak stranica *Manje od nule*, sažetog romana koji se poput bljeska čita u jednom danu, uspijeva ugurati impresivan broj neraspoznatljivih likova. Svi su Clayevi poznanici, prijatelji i dileri mladi, preplanuli, bogati, apatični, plavokosi, otupljeni drogom i osuđeni na beskonačno ponavljanje dana narkotika, mamurluka, ljetne žege i nemuštih razgovora. Clay nam, kao čitateljicama, ne nudi puniju sliku njihovih odnosa. Ne upušta se u

psihološke raščlambe svojeg ponašanja ni ponašanja svojih prijatelja, a propast nekad bliskih odnosa, bez pretenzija na pomirenje, prihvaća kao danu činjenicu. Rođeni bogati i privilegirani, Ellisovi likovi američki san – koji je, kao što znamo iz opće kulture, i prije predsjedničkog mandata Ronalda Reagana bio utemeljen na premisi zasluženog obilja - ostvaruju bez ikakvog truda, pa, iako život provode u besciljnom hedonizmu, zbog manjka materijalnih ograda i osjećaja stvarne autonomije ne mogu uživati u svojim privilegijama. Na hedonističkoj traci za trčanje Ellisove proze, odveć dostupan luksuz više nije luksuz. Obilje koje, u potrošačkoj inačici potrage za srećom, čini fizičku platformu ostvarenog života – neograničeno slobodno vrijeme, preskupa odjeća, dizajnirani interijeri i vrećice narkotika - za Claya postaje supstitut za život.

Na stilskoj razini, roman funkcionira kao mješavina Flaubertovog *Sentimentalnog odgoja* i asketske proze *Odigraj svoje karte* Joan Didion. Smjeliju formu eventualno možemo pronaći u Clayevim analepsama, italiciziranim paragrafima u kojima se pripovjedač fragmentarno prisjeća svog djetinjstva. Međutim, dok uvodne analepse još i možemo čitati kao trenutke nostalgije za bližim odnosom s majkom ili za izgubljenom naivnošću djetinjstva, kasnije sekvence propadaju u sliku guste žege i preuranjenog otuđenja, sparne kalifornijske zbilje gdje obiteljske kuće neobjašnjeno nestaju u nasumičnim požarima, kojoti zavijaju usred noći, bazeni odišu ustajalim klorom, a čegrtuše vrebaju iz grmlja pitomih vrtova. Ellis ovu kalifornijsku mitologiju – čegrtuše, kojoti, žega, trave kotrljalke, osjećaj neminovne propasti – uvelike duguje Joan Didion, koja se šezdesetih i sedamdesetih i jest proslavila spojem neurotičnog nespokoja i distancirane društvene analize (Harrison 1980). Međutim, Clayev umrtvljeni unutarnji monolog prekinut je jednim stilski diferenciranim i duboko uznemirujućim poglavljem. Distancirani pripovjedač u trećem licu nasumično se javlja kako bi zabilježio nekolicinu Clayevih poznanika u rapsodiji gledanja brutalne pornografije te silovanja i vjerojatnog umorstva dvanaestogodišnje djevojčice bušilicom i kućanskim alatom, kako ne bismo ostali zakinuti za dojam da svijet doista jest uvrnuto i zastrašujuće mjesto. U *Manje od nule* Ellis unosi još jedno opće mjesto svojeg kasnijeg proznog opusa: kako se primičemo kraju romana, središnja moralna poruka postaje sve eksplicitnija. Clay, nakon tjedana distanciranog reportiranja o prijateljima koji doslovno nestaju, prodaju svoje tijelo ili, predozirani drogom, gube čovječnost, halucinira ili doista nailazi na uznemirujući plakat "Ovdje nestani," a Rip, njegov diler, roman zatvara sažimajući središnji egzistencijalni sentiment:

"Ali ova cesta ne ide nikamo," rekao sam mu.

"To nije važno."
"Što je onda važno?" upitao sam, nakon nekog vremena.
"Samo da smo na njoj, frende," rekao je. (1998/1985)

4.2 Pravila privlačnosti

Ellisov sljedeći roman iz 1987, *Pravila privlačnosti*, slijedi istu narativnu matricu depresivnog realizma, no u novom okolišu njujorškog fakulteta humanističkih predmeta i liberalnih umjetnosti. Ako smo u beznađu *Manje od nule* mogli pronaći tragove Joan Didion, promjenjiva fokalizacija *Pravila privlačnosti*, djela strukturiranog u poglavlja pripovijedana od strane različitih pripovjedača, nasljeduje psihologizam i virtuoznu struju svijesti *Svjetionika* i *Valova* Virginije Woolf, koje i navodi kao jedne od svojih središnjih uzora. Premda se protagonisti *Pravila privlačnosti*, jednako naslijeđeno bogati i apatični kao i u prvijencu, čak i iskreno nastoje povezati se s drugima, ostaju suštinski nesposobni doista razumjeti drugu osobu. U ovom romanu pratimo ljubavni trokut Seana Batemana, brata Patricka Batemana, budućeg američkog psiha, Paula Dentona, koji će se u *Američkom psihu* nenadano vratiti kao zvjerski broker i atipično emocionalno zrele Lauren, koju ćemo ponovno sresti u Ellisovoj *Glamorami*, no njihove pripovjedačke sekvence, uspoređene, ne odaju dojam da govore o istoj vezi. Dok Sean zbog internalizirane homofobije i vrlo stroge slike prihvatljive muškosti, naslijeđene od njegovog oca, gruboga brokera, odbija i razmišljati o činjenici da spava s Paulom, Paul, otvoreno biseksualan, nudi znatno potpuniji prikaz njihovog odnosa i prizore neskrivene homoseksualne senzualnosti. Lauren u ljubavni trokut stupa nezainteresirano, posve usredotočena na povratak obožavanog Victora, studenta koji slobodnu godinu provodi u Europi. Na koncu romana, Victor, o kome smo do tada slušali isključivo iz druge ruke, u jednom poglavlju preuzima pripovjedačko kormilo, pa saznajemo da se uopće ne sjeća Lauren, a njezine uplakane govorne poruke s izljevima nježnosti briše s osjećajem zbunjenosti. Kao i u Manje od nule, Ellis će u posljednjim poglavljima osigurati da nam moralna poruka nije promakla, pa Lauren, frustrirana Seanovim ponašanjem, dostavlja sljedeći uvid:

Što uopće znači da me poznaješ? Poznaješ me! Nitko nikada nikoga ne poznaje, nikada! Ti me nikada nećeš poznavati! (2011/1987)

Ellisov svijet, opisan već kasnih osamdesetih, kad je sam Ellis bio tek dvadesetogodišnjak, jest crna rupa ležernog nihilizma, hedonizma lišenog užitka, nezasluženoga obilja, neispravljive izolacije, i naše suštinske nesposobnosti da razumijemo drugu osobu.

4. 3. Informanti

Nakon kritičkog uspjeha romana objavljenih tijekom njegovih ranih dvadesetih godina, Ellis je kao svoj *magnum opus* zacrtao duži roman sa stvarnom fabulom, *Glamoramu*, gdje Laureninog nekad obožavanog Victora, visokog i naočitog momka crne kose, uskih očiju i punih usnica, pratimo kao zvijezdu njujorške estrade i nevoljnog suučesnika terorističke bande, no roman je zbog svoje rastresenosti i neuvjerljivosti naglog prelaska narativa iz Ellisovog uobičajenog nihilizma u triler primio veoma suzdržane ili negativne kritike. Znatno pozitivnije primljeno je njegovo prethodno djelo, *Informanti* (2011/1994), zbirka novela o djetinjstvu njegovih stalnih likova ili posve novih priča u duhu depresivnog realizma. Primjerice, u *Informantima* saznajemo da je Timothy Price, cinična brokerska zvjerka iz *Američkog psiha*, kao tih i nevin tinejdžer, potpuna suprotnost svojoj starijoj ličnosti, propatio smrt prijatelja u automobilskoj nesreći i potpuno neprimjerene godišnje odmore s njegovim preljubničkim ocem, gdje ga je otac neobjašnjeno ostavljao samoga i nastojao zavesti sve žene u hotelu. Informanti sadrže i jednako depresivne novele o olinjaloj glazbenoj zvijezdi koja nakon neuspješne izvedbe u Japanu bocom ubija prostitutku, priču o starijoj žena koja sanja da ju njezin znatno mlađi ljubavnik baca s balkona, dok u zbilji samo ignorira njezine emocionalne potrebe, i nenadano fantastičnu novelu gdje žrtva prije spomenute prometne nesreće govori o svojem članstvu u vampirskoj bandi. No, Ellis se usprkos žanrovskoj zaigranosti i u *Informantima* držao svoje navike da pri kraju knjige otkrije moralnu potku djela, pa u jednoj od završnih novela nailazimo na sljedeću dijalošku liniju:

> *Imam dojam da ljudi postaju sve manje čovječni, i sve više poput životinja. Čini se da sve manje misle i sve manje osjećaju, da smo izgubili neku vrstu osjećaja, pa funkcioniraju na vrlo primitivnoj razini. Pitam se što ćemo mi, ti i ja, još imati priliku vidjeti. Sve se čini tako beznadno, ali moramo nastaviti pokušavati...ne možemo prestati biti proizvod svojeg vremena, ne?* (2011/1994)

Nakon svojih prvih uspješnica u duhu depresivnog realizma, međutim, Ellis je nakanio diverzificirati prirodu svojega opusa. Njegovo sljedeće djelo, *Mjesečev park* (2011/2005), polovično je autobiografsko i metafikcionalno djelo na granici fantastike i horora, a nedavno je objavio i kontroverznu autobiografiju *Bijelac*, gdje ratuje s dominantnom sjevernoameričkom kulturom političke korektnosti. Unatoč tome, pamtljivi svijet Ellisovih najboljih književnih dana, kada je primao kritičke ovacije za apatične naracije *Manje od nule* i *Američkog psiha*, svijet je spontanog nihilizma, hedonizma koji ne dovodi do užitka, beskrajnih dana koji se prelijevaju u besmisao te ispraznih međuljudskih odnosa satkanih od laži i nesporazuma. Ako književnost čitamo kao naivna čitateljica, a ne kao netko tko ju kani raščlaniti na sastavne dijelove, svijet za nas doista i postaje takvo tmurno mjesto.

5. Zavodljiva apatija *Moje godine odmora i opuštanja*

U trenutku kad ju upoznajemo, stječemo dojam da je neimenovana mlada naratorica *Moje godine odmora i opuštanja* u poslovično nepravednoj životnoj lutriji izvukla prilično dobre karte: roditelje koje nikada nije voljela – nedostupnog oca akademika i toksično dostupnu majku, nezaposlenu i anoreksičnu alkoholičarku – izgubila je u ranim dvadesetima, prije no što su dobili priliku postati joj teretom te naslijedila obilje njihovog novca, a od dijela nasljedstva kupila luksuzan stan u samom središtu Manhattana i ormar pun suptilno fine dizajnerske odjeće. Toliko je lijepa i mršava, što i sama priznaje, da su je u srednjoj školi svi ljubomorno mrzili, a na prestižnom Sveučilištu u Columbiji glatko je ušla u sestrinstvo, diplomirala povijest umjetnosti i gotovo trenutačno dobila posao u provokativnoj njujorškoj galeriji. Njezina najbolja prijateljica Reva, kojoj se ustrajno podruguje, trivijalna je, predvidljiva, bucmasta i bulimična asistentica brokera na Wall Streetu, ali i jedina osoba koja pokazuje trajan interes za pripovjedačičino emocionalno stanje. Pripovjedačičin povremeni seksualni partner Trevor – jer bilo bi ga pogrešno prozvati momkom, što poleđina knjige iz nekog razloga čini – pjegavi je menadžer portfelja na Wall Streetu sa zalizanom kosom i prugastim odijelima, portretiran je kao bezosjećajna i samoživa osoba: iako je zašao duboko u četrdesete godine, zaveo ju je kad je imala devetnaest godina, grubo joj oduzeo nevinost i većinu ju vremena tjerao da ona njega spolno zadovoljava, napuštao ju kad bi pronašao ozbiljniju partnericu svojih godina, a potom joj se krotko vraćao po još seksa kad bi njegove zrelije djevojke spoznale koliko je banalan i sebičan.

Usprkos činjenici da ima osigurano nasljedstvo, prestižan posao, naizgled neraskidivo najbolje prijateljstvo s doista naivnom djevojkom koja ju obožava i povremenog seksualnog partnera kojeg poštuje "jer njome barem uspijeva manipulirati", u svijesti pripovjedačice postoji nešto neimenovano "što ju tjera da prezire sve i svih" i život joj čini neizdrživim, a što iskusna čitateljica prepoznaje kao nedijagnosticiranu i uznapredovalu kliničku depresiju (Moshfegh 2019). Naracija neimenovane pripovjedačice u prvom licu suha je, mračno objektivna i sarkastična, a čitava je radnja artikulirana kao tristo stranica duga i tjeskobna analepsa: pripovjedačica se prisjeća 2000. godine koju je nakanila provesti spavajući kako bi se nakon naslovne godine odmora i opuštanja probudila kao drukčija, sretnija i tolerantnija osoba. Ledeno hladna i stoički uzemljena fasada naše junakinje okrhnuta je jedino njezinim sjećanjem na samrtnu večer njezina oca – kad je njegovo tumorom izgladnjelo tijelo u suzama preklinjala da je ne ostavi nasamo s

alkoholiziranom i drogiranom ljušturom njezine majke – i potpuno sumanutim pozivima Trevoru u razdobljima kad je on zabavljen zrelijim seksualnim partnericama, razvedenim sredovječnim ženama s karijerama i dražesnom djecom s autizmom. Naratorica svoju depresiju ne romantizira, ne glamorizira i ne nastoji joj pronaći korijene u prašnjavim zakutcima svojega djetinjstva: kad spava, pripovjedačica u prljavoj trenirci kunja na znojavom i požutjelom kauču onkraj kante za smeće prepune praznih čaša kave s vrhnjem i duplom dozom šećera, a zasniva gledajući uvijek iste bedaste filmove na već i tada starinskim video kazetama. Tijekom kratkih perioda lucidnosti, s krmeljima u očima i ogrnuta iznošenim kaputom pripovjedačica se spušta do diskonta onkraj svoje zgrade, od zaposlenih Egipćana naručuje kavu s najviše kalorija koju je moguće kupiti kako bi preživjela s krajnjim minimumom budnosti ili se odvaži otići do ljekarne po nove bočice prepisanih sedativa.

Na samom početku radnje, pripovjedačica usred noći u telefonskom imeniku pronađe psihijatricu najblesavijeg imena u New Yorku, doktoricu Tuttle, i odluči ju transformirati u svojeg legalnog dilera teških medikamenata. Riječima same pripovjedačice, "pronaći psihijatra toliko čudnog i toliko neodgovornog kao doktoricu Tuttle predstavljalo je kognitivni teret koji tada nisam bila kadra podnijeti." Doktorica Tuttle satirična je dvojnica stvarnih psihoanalitičkih psihijatara: nakon što se pripovjedačica požali na trajnu nesanicu, doktorica Tuttle ispituje ju o genetskim bolestima njezine majke i sadržaju njezinih snova, a potom joj prepiše dobrih dvadesetak teških lijekova. Hrvatska čitateljica *Moje godine odmora i opuštanja* ovdje se može zbuniti. Sedativi koje pripovjedačica bez većih problema dobiva na recept – dijazepam (Valium), alaprolazam (Xanax) i olanzapin (Zyprexa), između ostalih – u Hrvatskoj se šakom i kapom prepisuju za sve od depresije do blage tjeskobe, no u Sjedinjenim je Američkim Državama do njih nemoguće doći bez izuzetno teških dijagnoza. Doktorica Tuttle radi u odveć kićenom i tupavo dekoriranom studiju, recepte piše kemijskom s pernatim vrhom, nosi naočale koje su davno izišle iz mode i gomila osobine koje ju u svakom čitanju čine dubinski nekompetentnim psihijatrom. S razvojem radnje, doktorica Tuttle od satire prelazi u grotesku, pa pripovjedačici vrata studija otvara odjevena samo u čipkasto donje rublje i ogrtač od frotira, tumačeći da je sada i certificirani "psihološki šaman", no da zbog toga neće zanemariti svoju starije psihijatrijske pacijente.

Zavodljivost naracije neimenovane pripovjedačice u tome jest što isključivanje iz društva intuitivno prihvaćamo kao moralno nadređeno "naivnom" sudjelovanju u društvu. Netko lakovjeran možda bi se bavio, primjerice, umjetnošću, filozofijom ili znanošću, no mi znamo

koliko je svijet umjetnosti banalan, koliko je filozofija sama svojom svrhom, a koliko često znanost griješi, pa nećemo pasti na pogrešno postavljenu hijerarhiju koja rad nadređuje odmoru. Netko naivan možda bi vjerovao međuljudskim odnosima, no mi znamo koliko su ljudi često samoživi, glupi i trivijalni, pa ćemo svoju sreću i sigurnost potražiti u izolaciji. *Moja godina odmora i opuštanja* podcrtava ono čemu nas je *Manje od nule* već naučilo: silne društvene privilegije i mjesto pobjednika društvene igre rase, novca, obrazovanja i statusa nisu brana *protiv* apatije i depresije. Stoga ne čudi da autorica *Moje godine odmora i opuštanja*, Ottesa Moshfegh, apatične pripovjedače Breta Eastona Ellisa ubraja među svoje najveće utjecaje, a napisala je i predgovor novom izdanju vječno relevantne uspješnice osamdesetih *Manje od nule*.

6. Zaključak

Ova nam rasprava ostavlja odgovor na pitanje zašto je depresivni realizam svoje puno ostvarenje doživio sedamdesetih godina prošlog stoljeća i zašto se najnoviji primjeri depresivnog realizma odnose prvenstveno na imućne ili barem ekonomski osigurane junakinje i junake. U svojoj knjizi istoimenog naziva, teoretičarka Lauren Berlant "okrutnim optimizmom" proziva nadanje da će nam sreću donijeti nešto što je zapravo sprječava (Berlant 2012, 1). Riječima same autorice:

> *Odnos okrutnog optimizma postoji kada je nešto što želimo zapravo zapreka prema našem blagostanju. To može uključivati hranu ili određenu vrstu ljubavi, može biti slika dobrog života ili politički projekt. Također može biti riječ o nečem jednostavnijem, poput nove navike koja nam obećava donijeti poboljšano stanje svijesti. Ove vrste optimističnih odnosa nisu inherentno okrutne. Okrutnima postaju kada predmet naše želje aktivno sprječava cilj koji smo mu izvorno namijenili.* (Berlant 2012, 1)

Berlant korijene ovog fenomena pronalazi u deifikaciji američkog sna o imetku šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća te neoliberalnoj ekonomskoj nejednakosti započete erom američkog predsjednika Ronalda Reagana. Ako okrutni optimizam napada likove poput junakinja Joan Didion i Breta Eastona Ellisa te neimenovane pripovjedačice *Moje godine odmora i opuštanja*, koji možda očekuju da će im materijalne beneficije donijeti sreću, a one to potom ne čine, okrutni optimizam možemo smatrati jednom od potpornih potki književnog oblikovanja depresivnog realizma. Konačno, okrutni optimizam jamačno motivira likove Michela Houellebecqa, čiji su radovi i potaknuli uspostavu teorijskog termina depresivnog realizma, jer ih materijalna sloboda stalnog zaposlenja, kataloškog naručivanja hrane i planiranih godišnjih odmora čini još depresivnijima od početne točke brige o sebi (Houellebecq 1994, 1998, 2000 i 2019). Svjetovi Joan Didion, Breta Eastona Ellisa i Michela Houellebecqa svjetovi su gdje nam komfor ne jamči i smiraj, skupa mondena odjeća nije alatka vertikalne mobilnosti ni međusobnog razumijevanja, seks je potrošačko dobro koje je afektivno beznačajno ili stvar za trampu, rad je sizifovski beznačajan ili suvišan, a međuljudski su odnosi posredovani besmislom i inherentnim nesporazumima.

Drugi razlog relativno nedavne uspostave termina neminovno je promjena službenih psihijatrijskih termina, napuštanju psihoanalitičkog pristupa pedesetih godina – psihijatri koje Esther Greenwood susreće u lošijim klinikama ispituju je koliko je dugo nosila pelene, što psihoanalitički psihijatri čine i danas – i učvršćivanju svijesti o depresiji u kolektivnom umu, što možemo smatrati jednim od objašnjenja zašto modernističke junakinje Virginije Woolf i Sylvije Plath svoje stanje nisu u prilici prepoznati niti imenovati kao depresiju. Budući da okrutni optimizam u nadolazećim godinama jamačno neće jenjati, jer ne jenjava ni potrošačko društvo ni sociopolitičke prilike njegove uspostave, možemo očekivati još romana gdje se materijalno osigurani likovi međusobno ne razumiju i propadaju u besmisao, a natruhe ovog pristupa pronalazimo i u o ljudskim odnosima i životnim prospektima optimističnijim radovima danas vrlo popularne Sally Rooney – njezina Marianne zacijelo nije sretnija zato što potječe iz bogate obitelji, nego je hladna majka i ljubomorni brat zlostavljaju (Rooney 2018) i fiktivnim zajednicama manjinske književnice Hanye Yanagihare (Yanagihara 2015). Izglede za doista optimističnu književnost današnjice mogli bismo pronaći u radovima gdje se likovi unatoč materijalnim barijerama uspijevaju međusobno upoznati i podijeliti bol odrastanja u nejednakom društvu, što je nalik zaključku i samoga Bena Jefferyja o budućnosti depresivnog realizma. Do tada, preostaju nam književni svjetovi gdje su međuljudski odnosi samo kolopleti polovičnih dogovora, nade za budućnost puke su tlapnje, a smisao života naša je privatna fikcija. Nedvojbeno, i takvi nas svjetovi imaju mnogo za naučiti.

Popis literature

Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. North Carolina: Duke University Press.

Berlant, Laura. 2012. *Cruel Optimism*. North Carolina: Duke University Press.

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.

Didion, Joan. 1970. *Play it as it Lays*. New York: FSG Classics.

Ellis, Bret Easton. 1985. *Less than Zero*. New York: Random House.

Ellis, Bret Easton. 1987. *The Rules of Attraction*. New York: Random House.

Ellis, Bret Easton. 1994. *The Informers*. New York: Random House.

Ellis, Bret Easton. 2005. *Lunar Park*. New York: Random House.

Ellis, Bret Easton. 2019. *White*. New York: Random House.

Houellebecq, Michel. 1994./2003. *Platforma*. Zagreb: Litteris.

Houellebecq, Michel. 1998./2004. *Širenje područja borbe*. Zagreb: Litteris.

Houellebecq, Michel. 2000./2004. *Elementarne čestice*. Zagreb: Litteris.

Houellebecq, Michel. 2019. *Serotonin*. Zagreb: Litteris.

Moshfegh, Otessa. 2019. *My Year of Rest and Relaxation*. London: Vintage.

Pamuk, Orhan. 2010./2013. *Naivni i sentimentalni romanopisac*. Zagreb: Vuković i Runjić.

Plath, Sylvia. 1963. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber.

Rooney, Sally. 2018. *Normal People*. London: Faber and Faber.

Woolf, Virginia. 1927./2000. *To the Lighthouse*. London: Penguin Classics.

Woolf, Virginia. 1931./2000. *The Waves*. London: Penguin Classics.

Yanagihara, Hanya. 2015. *A Little Life*. New York: Anchor Books.

Yeffery, Ben. 2011. *Anti-Matter: Michel Houellebecq and Depressive Realism*. New Alresford: John Hunt Publishing.