

ДАЈАНА МИЛОВАНОВ

ЖЕНСКЕ ФИГУРЕ И ХРИШЋАНСКО НАСЛЕЂЕ У ПОЕЗИЈИ СИЛВИЈЕ ПЛАТ

САЖЕТАК: Рад се бави анализом хришћанског наслеђа у поезији Силвије Плат кроз библијске женске јунакиње којима песникиња даје глас и преноси их у савремени контекст Холокауста, женске еманципације и психоаналитичке теорије. Указано је на везу између *културне рециклаже* Силвије Плат и поп-арт уметности у Сједињеним Америчким Државама шездесетих година 20. века, уз наглашени отклон од биографизма и покушај да се поезија Силвије Плат сагледа у ширем друштвеноисторијском контексту посредством митопоетике и ресемантизације постојећег културног наслеђа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Библија, хришћанство, културно наслеђе, женске фигуре, митопоетика.

У песми „Урањање у олупину” из 1972. године, Адријен Рич, америчка песникиња и савременица Силвије Плат, описала је колективну потребу жена у уметности за ревалоризовањем културне традиције и неопходност да се „књига митова / у којој нема наших имена”¹ истражи попут олупине и да се испита „каква је штета начињена, какво је благо сачувано”² у културном памћењу. У најширем смислу, културно памћење представља „чин у садашњости којим појединци и групе образују свој идентитет присећајући се прошлости коју деле на основу уобичајених, и стога спорних, норми, конвенција и пракси”³, односно *предсјаве* које се преносе у

¹ Адријен Рич, „Ноћна стража”, прев. Марија Ракић Шаранац, у: *Поља*, година LXI, бр. 498, март–април 2016, 95.

² Исто, 94.

³ Marianne Hirsch, Valerie Smith, “Feminism and Cultural Memory: An Introduction”, in: *Signs*, vol. 28, 2002, 5.

различitim облицима и утичу на колективну свест припадника једне културе. Када је реч о женској литерарној традицији, културно памћење је у вези са улогом жене у наративима који су обликовали савремену књижевну и теоријску мисао и са оним што ти наративи (не) говоре о жени. Колективни феномени, попут ритуала, митологије и усмених легенди, у феминизму представљају плодно поље за (пре)испитивање не само друштвене стварности већ и уобразиље која је жени и њеном телу додељивала вредност и функцију у културном поретку. Ипак, увек је потребно имати на уму да ни дефиниција *жене* ни *миџа* није историјска категорија и да је увек питање „занимају ли нас митови у којима су жене главне протагонисткиње или митови који су били стваралачки интерпретирани од стране жена или за жене”.⁴ Ове две могућности нису међусобно искључиве, те се многе песникиње истовремено одређују и према оригиналној грађи, али и према интерпретацијама те грађе у уметности, филозофији и актуелним теоријским струјама. Културно памћење је неретко критички посматрано у кључу идеологије и свих *искривљења* које је она потенцијално начинила у односу на *оригинални* наратив, што, парадоксално, многе литерарне текстове који су у западној култури означени као *миџолошки* чини *тумачењима* митологије: „Реч митологија представља комбинацију и *mythos*-а и *logos*-а и стога ју је могуће посматрати као борбу за превласт између приче и објашњења”.⁵ Управо је тај раскорак између приче и тумачења потенцијално полазиште за превредновање канонских текстова попут Овидијевих *Меџаморфоза* или Библије и имплицитно подразумева да за „мит нису карактеристичне измене које претпостављају постојање општег закона, него преображаји у Овидијеву смислу, који представљају сведочанство о случајном, појединачном догађају, о чину слободне воље”.⁶ Стога, *књиџу миџова* је могуће дописати или поново написати, јер сваки *појединачан догађај* подразумева и плуралност перспектива.

Силвија Плат је у своју поетику укључила велики број женских фигура из културне традиције, укључујући и библијске јунакиње које су, за разлику од многобројних митолошких, изазвале више контроверзе с обзиром на – у поређењу са грчком и римском митологијом – још увек постојећи религијски потенцијал библијског текста. Такође, библијске јунакиње су у поетици америчке песникиње у тесној вези са сликама Холокауста и страдања у Дру-

⁴ Vanda Zajko, “Women and Greek Myth”, in: *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, ed. Roger D. Woodard, Cambridge University Press 2009, 387.

⁵ Исто, 389.

⁶ Елезар М. Мелетински, *Поеџика миџа*, прев. Јован Јанићијевић, Нолит, Београд 1983, 50.

гом светском рату, што ће стваралаштво Силвије Плат умногоме обележити као безобзирну експлоатацију јеврејског страдања у сврху певања о приватној, свакодневној драми: „Шта год да јој је отац урадио, то не може бити оно што су Немци учинили Јеврејима. Метафора је неприкладна.”⁷ Ипак, данас је јасно да је Холокауст многим ауторкама послужио као метафора расподеле друштвене и полне моћи, односно *приватног фашизма* о којем су, примера ради, аустријске списатељице Ингеборг Бахман и Елфриде Јелинек често говориле у вези са породичном структуром и статусом жене у њој. Стога, библијске женске фигуре разоткривају разноврсне механизме и могућности жене да заснује сопствену поетику у култури која познаје *Еве* и *Богородице* и потребу да се два облика стварања, мајчинство као биолошка и друштвена функција жене и поезија као *ирекорачење* те функције, у „Метафорама” језгровито изражено стихом „појела сам врећу зелених јабука”⁸, измире. У овом раду настојаћемо да укажемо на значај појединачних библијских женских фигура за разумевање поетике Силвије Плат ван оквира биографског читања, као и да сагледамо потенцијалне везе између стваралаштва Силвије Плат и *културне рециклаже*, која је у америчкој уметности шездесетих година најснажнији израз добила у делима уметника поп-арта, посебно Роја Лихтенштајна и Ендија Ворхола.

Ева и рађање њесничке самосвести

У последњих педесетак година, у непрегледном пољу *џлајолоџије* испитивани су и дискутовани многи аспекти стваралаштва америчке песникиње, али се тек 1991. године са појавом студије Жаклин Роуз *The Haunting of Sylvia Plath*⁹ пажња усмерила на развијену песничку самосвест којом је Силвија Плат направила отклон не само од непосредне и сирове грађе из свакодневице већ и од раних песама (пре 1960. године). Занемаривање песничке самосвести Силвије Плат представља главни недостатак многих интерпретација пре свега због неодвојивости *оне која љовори* од публике која је унапред уписана у текстуално ткиво и најчешће *војеристичка* – однос између *ољољености* лирске јунакиње и производа који њено тело представља за свеприсутну Другост омогућава читање у кључу капиталистичког експлоатисања жен-

⁷ Leon Wieseltier, “In a Universe of Ghosts”, in: *New York Review of Books*, 25th November, 1976, 20.

⁸ Силвија Плат, *Рани одлазак*, прев. Љиљана Ђурђић, Паидеа, Београд 2010, 45. Сви преводи стихова Силвије Плат дати су у преводу Љиљане Ђурђић, док је превод песама које нису обухваћене овим избором наш.

⁹ Видети: Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, Virago, London 2013.

ског тела као робе. Жаклин Роуз је у свом истраживању указала на мит о Силвији Плат, који је данас неодвојив део сваког потенцијалног тумачења и на неопходност да се та свеprisутна фантазија која *прожони* културу преиспита у светлу аутореференцијалних песама у циљу стварања преко потребне дистанце између Силвије Плат – песникиње и Силвије Плат – иконе популарне културе.

У низу библијских женских фигура кроз које ће песникиња ресемантизовати хришћанско културно наслеђе, улога Еве значајна је утолико што у двама фазама њеног стваралаштва недвосмислено указује на радикалну промену у песничкој самосвести, а последично и у поетици. Значајно је то да Силвија Плат ни у једној песми није непосредно поменула Еву, али је она упркос томе једна од кључних женских фигура кроз које се проблематизује расцеп између (женског) тела (текста) и духа који манипулише, односно обликује тело-грађу. Кристина Брицолоакис је ово потискивање Евиног *имена* у дубље слојеве текста назвала „митологијом Адама”¹⁰, односно идолатријом ауторитативне (очинске) фигуре карактеричном за период студирања и упознавања Теда Хјуза: „Тед Хјуз је повезан са снагом песничког гласа и генијем који ће ’протрести свет’ у хопкинсовском чину стваралачког насиља”¹¹ – он је предимензионирани Адам који има (песничку) моћ над свим живим бићима, чиме Силвија Плат алудира на заједницу између Адама и Еве која је постојала у Еденском врту, пре пада. Оваквој представи Теда Хјуза посвећена је и једна од најранијих песама, написана 21. априла 1956. године, „Ода за Теда”. Наиме, супружници су се упознали у фебруару исте године и песма првобитно насловљена „Ода за Пана”¹² преименована је да би изразила пре свега дивљење *безимене* жене према omnipotentном мушкарцу (Адаму) – без наслова, песма би се могла читати као школска вежба из патријархалног погледа на однос жене према мушкарцу. Након три сестине у којима се хиперболисано описује свемоћ мушке фигуре пред којом се природа клања, у четвртој лирски глас закључује:

...how but most glad
could be this adam’s woman
when all earth his words do summon
leaps to laud such man’s blood!¹³

¹⁰ Christina Britzolakis, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Clarendon Press, Oxford 2001, 28.

¹¹ Исто, 28.

¹² Julia Gordon Bramer, “History and a Case for Prescience: Short Studies of Sylvia Plath’s 1956 Poems”, in: *Plath Profiles*, vol. 7, 2014, 24.

¹³ Sylvia Plath, *The Collected Poems*, ed. Ted Hughes, Harper & Row Publishers, New York 1981, 29–30.

(како ако не најдраже
може бити овој адамовој жени
кад сва земља коју његове речи обухватају
скаче да слави крв таквог човека!)

Сем што показује повећано интересовање Силвије Плат за природу, као и неретко критиковано посезање за речником у по-трази за мање познатим речима из флоре и фауне, „Ода за Теда” у први план истиче апсолутну женску подређеност *природи* мушког субјекта: она је *публика* која у трансу слави своје божанство, односно *земља*, уврежени симбол женскости. У првом стиху песме: “From under crunch of my man’s boot”¹⁴ („Под крцкањем чизме мог мушкарца”) очито је да је и жена део тог свега испод *мушке чизме*, истог онога који ће постати предмет агресије у „Татици”:

Не ваљаш ти, не ваљаш ти
Више, ципело црна масти
У којој сам живела попут стопала
Тридесет лета, сирота и бела,
Једва се усуђујући да удахнем или да учиним апћи-и-и.¹⁵

У раној поезији, Силвија Плат неретко „везу између сопства и објеката у природи посматра кроз хијерархијску полну расподелу”¹⁶, односно мушкарац контролише *активни* животињски свет, док су жена и њено тело читани кроз биљне метафоре. Ипак, како Џо Гил¹⁷ примећује, „сваки помен Еве неозабилазно отвара и могућност пада”, односно свако поистовећивање са првом женом истовремено је саживљавање и са првом женом која је згрешила. Ако је у „Оди за Теда” стварање искључиво чин мушкарца, у „Метафорама” (1959), као у једној од прекретничких песама у развоју поетике Силвије Плат, долази до радикалног и недвосмисленог преокрета који утемељује (агресивну) песничку самосвест карактеристичну за касније песме попут поменутог „Татице” или „Женског Лазара”, „Грознице 41” и „Перде”:

Ја сам загонетка од девет слогова,
Слон, незграпна кућерина,
Диња што се клати на две вреже
О рујно воће, слоновачо, племенита стабла!

¹⁴ Исто, 29.

¹⁵ С. Плат, *Рани одлазак*, 158.

¹⁶ С. Britzolakis, 103.

¹⁷ Jo Gill, *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, Cambridge University Press, New York 2008, 35.

Та векна је велика нарасла од сопственог квасца.
Тек искован новац је у том дебелом буђелару.
Ја сам средство, позорница, у телету крава.
Појела сам врећу зелених јабука,
Укрцала се на воз са кога ми нема силаска.¹⁸

Ваља истаћи да је Љиљана Ђурђић у преводу ове песме без јасног повода снажније нијансирала речи у четвртој (*red* преведено као *рујно*) и шестом стиху (*purse* преведено као *буђелар*), те је синтагма *red fruit* у преводу знатно ужег значења. Наиме, у енглеском језику, *fruit* је реч која се користи и за плод и за воће, што додатно наглашава библијску алузију на *ћлод сазнања* који је Ева окусила и, речима песникиње, „укрцала се на воз са којег нема силаска”. Написана у девет стихова у време прве песникињине трудноће, песма „Метафоре” истовремено алудира на „тело трудно са ’ја сам’”¹⁹, као и на биолошку трудноћу која траје девет месеци и завршава се болним порођајем на који је, према Библији, жене осудио Евин грех у Еденском врту. Стога, „Метафоре” праве заокрет утолико што лирска јунакиња свесно „једе врећу зелених јабука” и, алудирајући на Еву, тиме чини избор након којег нема повратка/силаска са воза. Читана симболички, ова песма се претвара у афирмацију песничке самосвести као *ћада у зрех*, у женско тело које ће постати централни простор на који култура уписује значење, али које у каснијој поезији проналази метафоре и постаје исписиво. Оно за чим Силвија Плат непрестано трага језгровито је изражено у песми “Stillborn” („Мртворођено”) и стиху: „Ове песме не живе, то је тужна дијагноза” (“These poems do not live: it’s a sad diagnosis”²⁰), а у „Метафорама” иронично осликава природу тог живог тела које расте попут векне, краве и дебелог новчаника. Суштински, жена је и даље поистовећена са *ћриродним* и *ћелесним*, али за разлику од „Оде Теду”, лирска јунакиња „Метафора” се саживљава са телом и *конћролише* га до границе ексцесивног и претераног: грех *није једна недозрела јабука*, већ читава *врећа* којом се недвосмислено иницира у *сазнање* и *конћролу* до тада приписивану боголиком мушком субјекту, а према Гејлу Вурсту²¹, „женско тело има литерарну вредност све док производи, или непрекидно рађа, нове везе између објеката у свету и ’ја’ из песме”.

¹⁸ С. Плат, *Рани одлазак*, 45.

¹⁹ Gayle Wurst, “I’ve boarded the train there is no getting off. The Body as a Metaphor in the Poetry of Sylvia Plath”, in: *Revue française d’études américaines*, 1990, 28.

²⁰ S. Plath, *The Collected Poems*, 142.

²¹ G. Wurst, 28.

У двама каснијим песмама, „Перди” и „Стизању”, такође се алудира на Еву посредством Адама: кроз „измучене / слабине зеленог Адама”²² и, експлицитније у другој песми: „То је Адамово бедро, / То је земља са које се дижем, и сама у ропцу”²³, али су у обема песмама значајније друге митолошке јунакиње, Клитемнестра и Лета. У „Стизању” пак Ева је део насилне метаморфозе симболично представљене возом који јури кроз пределе рата (пакла) и сугерише да је *дебело, црвено, склиско блајто* производ Адамове (мушке) историје од које Ева (жена) треба да се очисти да би стварала.

„*Femme fatale*” и декајшијација: Јудита и Салома

Мотив *femme fatale* се у поезији Силвије Плат појављује кроз различите митолошке јунакиње (Клитемнестра, Медуза), али, с обзиром на то да је готово увек у вези са декапитацијом, Салома и Јудита су две библијске јунакиње које се уклапају у поетску визију распарчавања (мушког) тела као „режима еротске емпатије са неорганским”.²⁴ Салома је уметницима декаденције попут Гистава Мороа, Оскара Вајлда или Жорис-Карла Уисманса служила као „инкарнација окрутног вечитог женског”²⁵, као амблем зазорне женске сексуалности која кроз свој плес као својеврсну антимааскараду изводи симболички чин кастрације. Код Силвије Плат, Салома проговара као једна у низу песничких маски које преузима лирски субјект у песми „Рођендански дар”:

Знам зашто нећеш да ми га даш,
Престрављен си

Одлетеће свет у једном вриску, и твоја глава заједно с њим,
Рељефна, бронзана, антички штит,

Чудо за твоје праунуке.²⁶

У песми нигде није експлицитно назначено коме се лирска јунакиња обраћа, али обезглављивање прети ономе који доноси жељени поклон. Салома је, на наговор мајке Иродијаде, извела еротски плес под веловима и опчинила га толико да је пристао да

²² С. Плат, *Рани одлазак*, 182.

²³ Исто, 192.

²⁴ С. Britzolakis, 131.

²⁵ Марио Прац, *Азонија романијизма*, прев. Цвијета Јакшић, Нолит, Београд 1974, 245.

²⁶ С. Плат, *Рани одлазак*, 136.

јој испуни било коју жељу – она је, према Јеванђељу по Марку (6: 14–29), тражила главу Јована Крститеља. Мотив вела не постоји у оригиналном библијском наративу, већ је постао део мита о Саломи након Вајлдове драме *Салома. Вео* је у „Рођенданском дару” оно што скрива садржај загонетне кутије и уклањање вела би директно суочило лирску јунакињу са зазорним, које је у овој песми, по узору на причу о Саломи, представља спој фаталног и еротског. Према Кристини Брицолакис²⁷: „У поезији Платове, иконична фигура Саломе представља гађење према органицистичком погледу на језик и окретање ка барокној соматологији распарчаних делова објекта”, али истовремено се посредством Саломе деконструишу мушки наративи о женској сексуалности као извору *зazorно̄̄*.²⁸ У „Рођенданском дару” се фигура Саломе трансформише у ону која не успева да сагледа свет као целину јер се он непрестано осипа:

(...) О, рачунару –

Зар не можеш нешто да пропустиш и оставиш цело?
Мораш ли пурпуром да жигошеш сваки део?²⁹

У оригиналу, *рачунар* је *adding machine*³⁰, што би пре одговарало *рачунаљки* него рачунару, чиме се истиче *фрагментарна природа* света са којим је лирска јунакиња суочена – смрт, с друге стране, представља „ледено мртво средиште”³¹, односно коначни чин који спаја све преузете маске и поништава лирску јунакињу. Стога, Салома је једна од јунакиња кроз које проговара *лајенито* *насилје* присутно у великом броју касних песама, али оно је пре *фанџија* и *изведба* него стварност (текста).

Јудита је, за разлику од Саломе, старозаветна јунакиња, која је одрубилa главу асирском војсковођи Холоферну да би спасила јеврејски народ. Алузија на њу је посредна, али је, упркос томе што не представља развијен мотив, важна у ширем спектру метафора које Силвија Плат везује за цвеће. Помиње се у песми којом је насловљен избор из поезије Силвије Плат на српском језику, „Рани одлазак”:

²⁷ С. Britzolakis, 133.

²⁸ *Зazorно̄̄* је термин Јулије Кристеве који се користи у различитим значењима и контекстима, али у најширем смислу представља „оно што ремеће идентитет, сустав, ред. Оно што не поштује границе, места, правила. Средњи пут, двосмисленост, мешавина” (в. Јулија Кристева, *Ужас: олед о зazorно̄̄*, прев. Дивина Марион, Art Press, Београд 2002, 9).

²⁹ С. Плат, *Рани одлазак*, 137.

³⁰ S. Plath, *The Collected Poems*, 207.

³¹ С. Плат, *Рани одлазак*, 137.

Сад су на мене очи исколачиле
Хризантеме величине
Холофернове главе, уроњене у исти
Анилински гримиз попут ове незграпне софе.³²

Цвеће³³ је један од најважнијих мотива Силвије Плат и у вези је са чулношћу и телом. У „Раном одласку” се пародира естетика рококоа и банализују сентименталне слике: „Госпођо, соба вам је одвратна од цвећа”, те цветови постају „компликоване јесење болештине”, „гомила очних јабучица”³⁴ и, између осталог, Холофернова глава. Уколико је у „Рођенданском дару” декапитација представљала зазорно које прети мушком субјекту, *доносиоцу њоклона*, сада је крајњи симбол гротескног, попут описа мушког полног органа у *Сџакленом звону*: „Једина ствар која ми је падала на памет била је ћурећа шија и ћурећи бубац, и била сам веома потиштена.”³⁵ Соба госпође којој се лирска јунакиња обраћа одише устајалашћу, трулежи и сви симболи женске телесности су увенули или пропадају, што повезује „Рани одлазак” са песмама попут „Уседелице” или „Јалове жене”. Стога, мотив побожне библијске јунакиње је овде у великој мери пародиран јер симболична кастрација мушкараца у овом случају није агресивни одговор на репресивност патријархата, већ гротескна последица рококо и сентименталне естетике – лирска јунакиња покушава да побегне од овог облика женскости који заробљава и гуши чулност:

Госпођо, шта ја то радим овде
С плућима пуним прашине и језиком од дрвета
До колена у хладноћи и цвећем прекривена?³⁶

Салома и Јудита нуде сличан наративни предложак, али је Салома, за разлику од Јудите, симбол трансгресивне и неконтролисане чулности, скривене испод вела. Јудита је пак пуки *декор* у комплексу мотива који пародирају доминантне садржаје женских часописа и живот у оквирима наметнуте пуританске етике, која у име женске чедности поништава женско тело. У последњим стиховима „Раног одласка” лирска јунакиња, кроз реторско питање

³² Исто, 65.

³³ У поезици Силвије Плат постоји читав комплекс мотива образованих око симболике црвеног цвета, посебно у песмама попут „Персефоне две сестре”, „Булке у јулу”, „Булке у октобру”.

³⁴ Исто, 65.

³⁵ Силвија Плат, *Сџаклено звоно*, прев. Бранко Вучићевић, Паидеиа, Београд 2010, 58.

³⁶ С. Плат, *Рани одлазак*, 65.

као карактеристичан песнички поступак Силвије Плат, ужаснуто констатује да јој је тело постало део овог хладног рококо амбијента и да је заробљена у „устајалој води”³⁷ стереотипног грађанског живота.

*Богородица и зајадна култура – фејшицизација
женског тела и мајчинство*

У култури Запада централна мајчинска фигура је Богородица и књижевно-религијска традиција развијена око њеног култа. Богородица је посебно значајна тема женске поезије јер спаја две контрадикторне природе женске чулности и друштвене улоге: она је истовремено *мајка* и *девица*, и то услед потенцијално погрешног превода грчке речи *parthenos*, која је могла означавати и младу неудару девојку у друштвено-законском смислу, а не нужно биолошком/психолошком.³⁸ Упркос томе, Богородица је прерасла у један од „најмоћнијих конструката имагинације у историји цивилизације”³⁹ и кроз векове су се њени атрибути и статус трансформисали у складу са културом и, што је најважније, колективним несвесним у датом културном поретку. Како Дени де Ружмон у студији *Љубав и Зајад*⁴⁰ показује, а Јулија Кристева теоријски образлаже, Богородичин култ је извориште два главна модела љубави у западним културама, дворске (куртоазне) и дечје, као и читавог спектра који произилази из ова два типа – мазохизма, садизма, узвишене љубави, аскезе итд.⁴¹ У поезији Силвије Плат Богородица је амбивалентна фигура и представља крајност супротстављену Еви и Марији Магдалени – у хришћанској традицији, у којој доминирају мушке фигуре, ове јунакиње представљају стереотипне моделе чедности и разузданости. Ако је Богородица оно са чим се жена идентификује у „мушком пантеону” хришћанске традиције⁴², Силвија Плат испитује могуће импликације овакве идентификације у актуелним културним и историјским околностима.

У „Зимској причи” (“*A Winter’s Tale*”), раној песми из 1958. године, Богородица се помиње као део божићног декора и као

³⁷ Исто, 64.

³⁸ Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi. Columbia University Press, New York 1986, 163.

³⁹ Исто, 163.

⁴⁰ Дени де Ружмон, *Љубав и Зајад*, прев. Милан Комненић, Службени гласник – Карпос, Београд 2011.

⁴¹ J. Kristeva, 165.

⁴² Ozlem Görey, *Three Snyls on a Tripod: Revisionary Mythmaking in the Poetry of H. D., Sylvia Plath, and Adrienne Rich*, University of Leicester 2000, неobjављена докторска теза, 153.

пука репродукција која симулира празник испражњен од религиозног садржаја. Божићни наратив је пародиран кроз комерцијализацију празника и обиље предмета који испуњавају улице Бостона, али је Богородица описана као *блаџа* (“Mary looks mild”⁴³). Благост је традиционално приписивана Богородичином држању и изразу лица, и управо је то атрибут којем ће Силвија Плат оштро супротставити своје *агресивне јунакиње*. Наиме, Богородица неће бити у центру пажње америчке песникиње дуго након ове песме, све до 1962. године, када ће маријански култ постати песничка грађа погодна за преиспитивање мајчинства на личном и општем плану. У поеми/драми у стиху „Три жене: Песма за три гласа” појављују се три јунакиње са различитим искуством мајчинства и рађања: први глас је удата жена која се порађа и односи своју бебу кући, други је перспектива секретарице која емотивно и физички проживљава искуство побачаја (не првог), док трећи глас припада студенткињи која није желела бебу и одлучује да је да на усвајање. Све три ситуације су, у поређењу са Богородичиним безгрешним зачећем, наглашено чулне и телесне и представљају реално и *јединствено* искуство са којим се жена суочава. Упркос томе, јунакиња којој припада први глас пореди се са Богородицом, односно са атрибутима карактеристичним за иконографско представљање Христове мајке:

Нема сам и мрачна. Ја сам семе које тек што не проклија.
 Мрачност је моје мртво ја, и оно је суморно:
 Не жели да буде нешто више, или другачије.
 Сутоп ме сад облачи у плаво, као Девицу Марију.
 О бојо даљине и заорава! –
 Када ће се то догодити, трен у коме се Време слама
 И вечност га гута, и ја тонем до краја?⁴⁴

У византијској иконографској традицији Богородичино тело је одевено у плаву хаљину и понекад се виде груди на којима доји бебу Христа. *Плаво* је симбол небеса и њене трансценденталне, бестелесне природе са којом се лирска јунакиња у овој поеми поистовећује. Непосредно пре порођаја, прва жена (први глас) има утисак да је њено тело поништено кроз надоласећи бол („Изрибана и сабласна од дезинфекционих средстава, жртвена”⁴⁵) и посредством *искустива бола* поистовећује се не само са мајчинском природом

⁴³ S. Plath, *The Collected Poems*, 86.

⁴⁴ С. Плат, *Рани одлазак*, 98.

⁴⁵ Исто, 98.

Богородице већ и са мученичком. Поређење са Девцом Маријом истовремено је и парадоксално, с обзиром на то да је у овој поеми у три гласа карнално описано до *эройеске* и екстрема који потврђује женско тело у тексту, за разлику од наратива о Богородици који „омогућава дискурс о мајчинству у симболичком поретку”.⁴⁶ Јунакиња није симбол неконзумиране куртоазне љубави која жену поистовећује са „симболом чисте спасилачке Светлости”⁴⁷, већ потврђује своју активну, репродуктивну биолошку улогу кроз *бол* упоредив са Богородичиним након Христове смрти. На овај начин се уводи Богородица као *mater dolorosa*, мотив који ће се развити у двома најзначајнијим песмама о мајчинству, „Маријиној песми” и песми посвећеној рођењу сина, „Ник и свећњак”.

У песми „Ник и свећњак” комбинују се мотиви Христовог рођења са дубоко личним односом мајке и детета. Глас лирске јунакиње преузима Богородичине особине и обраћа се „детенцету у штали”⁴⁸ као свеопштем симболу наде и поновног рођења, али *сйасилац* у овој песми није Христ, већ Ник. У песми се помињу свеће, прва причест, Јосип, рибе, Христ и, најбитније за мотив Богородице, патња:

Патња
За коју се будиш није твоја.⁴⁹

Богородица је *она која оћлакује сина*, али у овој песми универзална веза између мајке и детета постаје извор стрепње у свету у којем дете преузима већ постојећу патњу – свако дете је, стога, *детенце* у *щйали* и свака мајка је *mater dolorosa* јер је њено дете жртва свега што се догодило у дотадашњој историји. *Млеко* и *сузе* су два главна атрибута Богородице, али у овој песми Силвија Плат рекреира недвосмислено *вещйачку* сцену у којој ћилими и акваријуми у дечјој соби подсећају на хладну пећину и топлу шталу – када се упали свећа, свет више није пећина („Свећа / Гута и поново враћа своју малу висину, // Храбри њено жутило”⁵⁰). Први стих пак у којем се лирска јунакиња поистовећује са рударом („Ја сам рудар. Гори плаво светло”⁵¹) алудира и на (Богородичино) материнско тело као пећину, *земљину ушробу* у којој се одвија чудо стварања. Материнско тело је „сцена магијских преображаја”⁵² и вода из које свет по-

⁴⁶ С. Britzolakis, 178.

⁴⁷ Д. де Ружмон, 63.

⁴⁸ С. Плат, *Рани одлазак*, 179.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто.

⁵¹ Исто, 178.

⁵² С. Britzolakis, 175.

тиче претвара се у сузе („сузице / Што земљина утроба / Лучи их из смртне досаде”⁵³), које Јулија Кристева⁵⁴ сматра метафорама за *невербално*, не-говор као посебну семиотику својствену женском телу.

Ове сузе пак постају *универзално* обележје мајчинске патње у „Маријиној песни” која, као и у „Татици”, спаја Холокауст и библијски наратив са *јојединачним лирским гласом* и личним *сйрадањем*: „Како песма напредује кроз различите врсте ватре – историјску, културну и религијску – повећава се мајчински страх за бебу”⁵⁵. Слика недељног ручка („Недељно јагње цврчи у лоју”⁵⁶) и сунчевог зрака на прозору претвара се у страдање Јевреја у Пољској у Другом светском рату – библијски мотиви огња и жртвованог јагњета постају спаљена тела, док је златни сунчев зрак на крају песме поистовећен са „златним чедом које ће свет убити и прождрати”⁵⁷. „Маријина песма” представља кулминацију мајчинског страха који је у *Аријелу* присутан у песмама попут „Јутарње песме”, „Ноћне игре”, „Талидомида” итд. Богородица (Марија) је мајка која оплакује унапред претпостављену жртву коју ће њено дете морати да поднесе у име историјског прогреса, те Силвија Плат проблематизује историју као бесконачно понављање патње и на личном и на колективном плану. Богородица је универзална мајка која жртвује своје дете човечанству, и с обзиром на идеологију Хладног рата, Силвија Плат неретко тумачи „мајчинство и репродуктивно тело као поља технолошког напада”⁵⁸. Наратив о Богородици као *мајци у жалосији* представља критику рата и масовног страдања у име било које идеје, што је тема још једне песме која преузима хришћанску симболику, „Бразилије”:

О Ти који једеш

Људе кô светлосне зраке, поштеди
Ово једино
Огледало, неосуђено

Од разарања светогa духа,
Славе
Моћи, славе.⁵⁹

⁵³ С. Плат, *Рани одлазак*, 178.

⁵⁴ J. Kristeva, 174.

⁵⁵ Mary Lynn Broe, *Protean Poetic: the poetry of Sylvia Plath*, University of Missouri Press, Columbia 1980, 161.

⁵⁶ С. Плат, *Рани одлазак*, 209.

⁵⁷ Исто, 2010.

⁵⁸ С. Britzolakis, 265.

⁵⁹ С. Плат, *Рани одлазак*, 212–213.

У поезији Силвије Плат Богородица је пре свега симбол мајчинства и ужаса са којим се жена суочава у свом репродуктивном циклусу, и пре и након порођаја. Девичанство је пак значајније за фигуре попут Дафне и Сибиле⁶⁰ него за Богородицу јер је она неодвојива од свеprisутног песникињиног страха за *злајно чедо* које њеном *кривицом* долази у свет патње и дехуманизације. Стога, за жену је једнако трагично да буде девица и мајка, а то су две примарне сексуалне улоге жене у фалоцентричном систему. Кроз низ митолошких и библијских фигура, Силвија Плат показује актуелност митолошког насиља и патње и облике које оно преузима у савременом друштву – њене Дафне и Сибиле су избор који жена мора да направи у насртљивом, насилном поретку који уписује мушку жељу на њено тело, док је Богородица симбол мајке-мученице и (потенцијална) улога коју је (после)ратна идеологија наметнула свакој жени која *рађа*.

Ипак, постоји песма у којој се Силвија Плат разрачунава са Богородицом као симболом женске чистоте и безгрешности. У „Грозници 41” лирска јунакиња халуцинира под високом телесном температуром која је у поетици Силвије Плат у вези са чистотом и чистоћом женског тела. У поглављу о Персефони било је речи о јунакињи *Сѿакленоѳ звона*, Естер Гринвуд, која се након купања у врелој води осећа прочишћено. У „Грозници 41” тело лирске јунакиње је еротизовано и избрисана је граница између стварне грознице и сексуалног акта као грозничавог стања у којем је женска чулност доведена до граница:

Драги, сву ноћ
Гасих се и палих, гасих се и палих.
Претешки постају чаршави као блудников пољубац.⁶¹

„Грозница 41” припада песмама које су многи критичари окарактерисали као претеривање, „’болесни стих’, шизофренију, па чак и патологију, а њена естетска прекорачења често су била описивана као ексцеси без повода, или просто као резултат безнадежног ’лошег укуса’”.⁶² Тело лирске јунакиње убрзано пролази кроз низ халуцинантних преображаја: кроз грозницу, потенцијалну мастурбацију, Холокауст и *усијење Богородице*. У „Грозници 41” пародира се слика раја кроз мастурбацију као сексуалну праксу

⁶⁰ Ове фигуре припадају комплексу митолошких женских фигура и значајне су за тумачење песама из тзв. циклуса о пчелама, као и за ране песме „О тешкоћама призивања дријаде” и „Девица у дрвету”.

⁶¹ Исто, 171.

⁶² G. Wurst, 24.

која води до ужитка, а није нужно повезана са губитком девичанства. Лирска јунакиња се на почетку пита: „Чиста? Шта је то?”⁶³, да би се на крају песме у екстази *уздигла*:

Мислим да се уздижем,
Мислим да ћу се узнети...
Разлећу се бројанице од врелог метала, а ја, љубави, ја

Чиста сам ацетиленска
Девица
Оперважена ружама

Пољупцима, керубинима,
Свим оним што те ружичасте трице значе.
Ни теби, ни њему

Ни теби, ни њему
(Моја се ја растварају, подсукње старе дроље) –
Рају.⁶⁴

Богородица у овој песми је пак *индустријска Богородица* која се уздиже изнад „сумпорножутих праменова дима” и „пепела Хирошиме”⁶⁵ – култна слика пародирана је кроз кич и „механички репродукована, претворена у апотеозу неискрености: девица Марија је проститутка”.⁶⁶ Богородица истовремено поседује атрибуте жељене и недостижне жене, што се у „Грозници 41” претвара у облик „потрошачке” жеље за женским телом као робом („моја кожа искована од злата / Бескрајно фина и бескрајно скупа”⁶⁷), налик на пластичне божићне украсе из „Зимске приче”. Шездесетих година је Рој Лихтенштајн преносио Мондријанове и Пикасове слике као постојеће културне вредности у други медијум, у кодекс знакова штампарске репродукције. Као и Силвију Плат, занимало га је да ли је вредност естетског производа промењена онда када се он пренесе у другачији медијум и контекст – Богородица америчке песникиње *рециклирана* је као културна представа чију одрживост и стварни религијски потенцијал треба испитати у ширем контексту америчког послератног друштва. Силвија Плат трага за поступком који, сродно поп-арту, показује да не постоје

⁶³ С. Плат, *Рани одлазак*, 170.

⁶⁴ Исто, 172.

⁶⁵ Исто, 170–171.

⁶⁶ С. Britzolakis, 141.

⁶⁷ С. Плат, *Рани одлазак*, 171.

привилежовани производи, односно теме, поступци и мотиви, већ је питање како естетски користити (културни) производ у време наглашене индустријализације изграђене на закону потрошње и брзог застаревања производа. У том смислу, интересантно је уочити подударност између поетике Силвије Плат и радова Ендија Ворхола у првој половини шездесетих, што Дијана Метлић објашњава као Ворхолово „усклађивање сопственог креативног процеса с начином функционисања индустријске производње”⁶⁸, а у фусности упућује на заједничко интересовање уметника за електричне столице, код Силвије Плат на почетку *Стаклено̄ звона*, а код Ворхола у silk-скрин портретима *Електричних столица*.⁶⁹ Попут уметника поп-арта, и Силвија Плат рачуна на променљиву употребну вредност културних представа, и испитује могућност културног наслеђа да изрази савремене теме мајчинства и односа жене према свом телу, а да истовремено тај израз не буде удаљен од непосредног, свакодневног и баналног. Мотив робне вредности женског тела, у „Грозници 41” описан кроз грозничаву аутоеротичност, у „Женском Лазару” прераста у агресивни обрачун са „гомиллом што црпка кикирики”.⁷⁰

„Женски Лазар” и друштвени воајеризам

За поезију Силвије Плат карактеристично је мешање ниског и високог стила и снижавање патоса до пародије, која постаје моћно средство напада на потрошачку културу у којој је сексуалност врста робне размене између воајеристичке *публице* и наге жене за коју је огољавање још једна у низу *изведби*.⁷¹ „Женски Лазар” представља песнички покушај да се испита дискурс у којем би друштвена фантазија која конструише женски субјект постала извор моћи, а не пуки одраз мушког задовољства уписаног на фетишизовано женско тело. Написана мешавином жаргона, немачких израза и фигура понављања, ова песма је својеврсна синтеза многобројних културних митова и прераста у иронично предсказање легенде о суицидној песникињи која ће се постхумно исплести око живота и дела Силвије Плат. Управо овај *пророчки* карактер чини песму „Женски Лазар” посебно значајном у библијском светлу,

⁶⁸ Дијана Метлић, „Ворхолови скрин тестови: од сликарства до проширеног филма, и назад”, у: *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, бр. 13, 2017, 146.

⁶⁹ Исто, 146–147.

⁷⁰ С. Плат, *Рани одлазак*, 187.

⁷¹ Kathleen Margaret Lant, “The Big Strip Tease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath”, in: *Contemporary Literature*, vol. 34, no. 4, 1993, 624.

с обзиром на то да наслов сугерише травестију новозаветне личности. Лазар је био брат Марије и Марте којег је Христ васкрсао четвртог дана. У интервјуу за Би-Би-Си Силвија Плат је описала ову песму речима: „Песму изговара жена која поседује велики и застрашујући дар поновног рођења. Једина невоља је у томе што она мора претходно да умре. Она је феникс, дух слободе, што год хоћете. Она је такође и само једна добра, поштена, веома способна жена”.⁷² Библијска прича о Лазару је прототип приче о Христовом васкрсењу, али песникиња се одлучује за синтезу приче о Христовом страдању и своје верзије женског Лазара. Постоје различита тумачења одабира баш ове библијске личности – од аргумента да је то била једна од омиљених прича Силвије Плат⁷³ до, према нашем мишљењу, најубедљивијег објашњења према којем је америчка песникиња написала своју верзију „Љубавне песме Џ. Алфреда Пруфрока”. Лирски субјект ове Елиотове песме се у једној од строфи пита:

И да л' би вредело, на концу конца,
 Да после шоља, мармеладе, чаја
 Уз порцелан и разговор што нас спаја,
 Да ли би вредело, исплатило се
 Да све се скрати, сврши осмехом се,
 Да свемир у куглу збијем и упутим
 Да се котрља до неког питања
 Пред којим заћутим,
 Да кажем: „Ја сам Лазар што из мртвих се врати
 Да све ти каже, све ћу рећи, све ћеш знати” –
 Кад човек, док јој јастук намешта под главу
 Мора да каже: „Уопште нисам мислио тако
 То уопште није тако.”⁷⁴

Ако је Елиот у својој поезији испитивао потенцијал мита у актуелном историјском тренутку, Силвија Плат гради своју јунакињу од постојећих културних представа кроз франкенштајновски подухват којим се испитује виталност и могућност *женског мита*. Стога, када Едгар Алан По у „Филозофији композиције” пише да је „смрт лепе жене неоспорно најпесничкији предмет на свету”⁷⁵, Силвија Плат показује све импликације певања о жени као о *мривом*

⁷² С. Плат, *Рани одлазак*, 240.

⁷³ Исто, 240.

⁷⁴ Томас Стерн Елиот, *Пусџа земља*, прев. Иван В. Лалић, Мали врт, Београд 2011, 76.

⁷⁵ Едгар Алан По, „Филозофија композиције”, прев. Божидар Марковић, у: *Теоријска мисао о књижевности*, прир. Петар Милосављевић, Светови, Нови Сад 1991, 210.

*објект*у или „потрошачком производу суицидног предузетништва”.⁷⁶ У Елиотовој поеми постављено је питање које је лајтмотив свих књижевности, још од *Еја о Гилгамешу*: како и да ли уопште пренети живима искуство смрти? Јунакиња Силвије Плат кроз ритуално обраћање својој публици доноси управо то, спектакл смрти који треба да задовољи воајеристичку „гомилу што крцка кикирики”.⁷⁷ Женски Лазар умире *џри џуџа* и представља то као вид *изведбе* која се не разликује од било ког јавног наступа:

Умирање је
Вештина као и све остало,
Ја то изводим маестрално.

Изводим тако да изгледа паклено.
Изводим тако да изгледа стварно.
Могло би се рећи рођена сам за то.⁷⁸

Лиса Нарбесубер⁷⁹ тумачи ово у светлу Фукооове студије *Надзирајћи и кажњавајћи* као специфичну дискурзивну праксу која омогућава лирској јунакињи ове песме да, попут осуђеника на смрт, каже било шта без могућности даљих последица: „Женског Лазара” је могуће тумачити као покушај да се обнови ритуал (присутан у моделима кажњавања пре модерног доба) замењен у савременом добу оним што Фуко назива „принудним, телесним, усамљеничким и тајним моделом моћи кажњавања”. Попут некога ко је начинио друштвени преступ и због тога је у центру пажње, јунакиња „Женског Лазара” изложена је јавном погледу и осуди, које покушава да претвори у један од својих очито *лажних* трикова, али за публику равних библијском *чуду*:

Ово је театрални

Повратак усред бела дана
Истом месту, истом лику, истом зверском
Повику изненађења:

„Чудо!”
Који ме обара.⁸⁰

⁷⁶ M. L. Врое, 178.

⁷⁷ С. Плат, *Рани одлазак*, 187.

⁷⁸ Исто, 188.

⁷⁹ Lisa Narbesbauer, “The Poetics of Torture: The Spectacle of Sylvia Plath’s Poetry”, in: *Canadian Review of American Studies*, vol. 34, no. 2, 2004, 195.

⁸⁰ С. Плат, *Рани одлазак*, 188.

Ово јавно разайшњање, премда представља ритуалну изведбу („Опет сам то извела”⁸¹), алудира на Христово распеће и перверзни ужитак гомиле пред смрћу другога, што у „Женском Лазару” евоцира слике Холокауста и масовног страдања као екстремног облика поништавања тела након којег остају „парче сапуна / бурма с венчања, / плomba златна”.⁸² У светлу читања поезије Силвије Плат као низа иницијација у другачији идентитет, „Женски Лазар” представља „ритуалну стратегију кроз коју се импулс смрти употребљава да би обновио жељу за животом”⁸³, односно насилно прочишћење кроз низ гестова који поништавају тело лирске јунакиње (у тексту). Њен идентитет је променљив у односу на публику: за нацистичког доктора („Зато, зато *Herr* Доктор, / Зато *Herr* Непријатељ”⁸⁴), она је тело које треба спалити; за гомилу која посматра, изводи велики *сѝрийѝиз*, док је за верника њено тело реликвија („Ја сам ваше благо / Чедо од сува злата”⁸⁵) – али у свакој од ових ситуација она је *свесни извођач*. Употребом језика реклама Силвија Плат не само што разоткрива друштвене механизме који женско тело експлоатишу као робну вредност већ пародира читав један постојећи рекламни дискурс који влада у капитализму, што Кристина Брицолакис тумачи трагом Бодлерове и Бењаминове концепције (свете) проституције: „Проститутка лишава женскост ауре, религиозног и култног присуства; женско тело постаје роба, сачињена од мртвих и окамењених фрагмената, док њена лепота постаје питање козметичке маске (шминке и моде).”⁸⁶ *Маска* коју јунакиња „Женског Лазара” преузима пародира и библијска чуда као спектакле којима се *друѝи* укључује у интимно искуство смрти: „Лако је то извести у самици / Лако је то извести и остати где си”⁸⁷ – али колективни воајеризам се у последњим стиховима претвара у опасност од *црвенокосоѝ демона*:

Из пепела
Устајем с косама црвеним
И мушкарце као зрак таманим.⁸⁸

Упркос јасним биографским алузијама на три покушаја самоубиства, чини се да су последњи стихови „Женског Лазара” пре у

⁸¹ Исто, 186.

⁸² Исто, 189.

⁸³ Jon Rosenblatt, “The Drama of Initiation”, in: *Twentieth Century Literature*, vol. 25, no. 1, 1979, 25.

⁸⁴ С. Плат, *Рани одлазак*, 188.

⁸⁵ Исто, 189.

⁸⁶ С. Britzolakis, 153.

⁸⁷ С. Плат, *Рани одлазак*, 188.

⁸⁸ Исто, 189.

вези са *креативним прождирањем* и полемиком са мушком поезијом него конкретним насиљем. Одабир *женског Лазара* у том случају треба разумети као испитивање креативног потенцијала културног наслеђа за изражавање јединственог женског искуства, и неопходност да се уништи (*сћали*) песничка традиција у којој је жена или муза или *леја* и *мртва* или оба. Стога, Силвија Плат у овој песми спаљује *културно тело* своје женске јунакиње и, алудирајући на мит о фениксу и поновном рађању, истиче потребу за поновним исписивањем књижевног наслеђа кроз давање гласа *мртвим музама* мушке поезије.

Када Жаклин Роуз пише да „Силвија Плат прогања нашу културу”⁸⁹, она указује на мит у који се песникиња претворила упркос поетици демитологизовања познатих наратива, понекад и до гротеске. У том смислу је „Женски Лазар” готово пророчка песма у којој је жена *сћектакл*, део *великог сћријџица* у култури у којој је њено тело истовремено и фетиш и зазорно, а стварање резервисано за женске магацине о домаћинству и кувању. Силвија Плат супротставља старозаветне јунакиње које су *прекорачиле* норме и забране (Ева, Саломе, Јудита) Богородици као централној фигури у хришћанском поимању жене. Посредством женске верзије новозаветног Лазара, песникиња демистификује механизме којим уврежене културне представе *васкрсавају* у свести савременог човека и ствара сопствену псеудобиблијску фигуру која изводи *смрти* као представу, односно *чудо*. У том смислу је песнички пут, прекинут раном смрћу, у великој мери био у складу са актуелним уметничким тенденцијама које би се потенцијално развиле у отворени дијалог са естетиком поп-арта која, посебно у делу Ендија Ворхола, разоткрива механизам стварања културних митова у периоду успона средстава за масовну комуникацију. Силвија Плат посредством анализираних библијских јунакиња пре свега испитује потенцијал културног наслеђа да изрази искуство савремене жене, те је у том светлу могуће (и неопходно) сагледати њену поетику у ширем контексту англоамеричких, али и европских песникиња које су у двадесетом веку настојале да пронађу позицију женског субјекта у *књижи мртвова*.

Мср Дајана З. Милованов
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
dacam93@gmail.com

⁸⁹ J. Rose, 1.