

Азра А. МУШОВИЋ¹

Државни универзитет у Новом Пазару

Одсек за филологију

Катедра за енглески језик и књижевност

СА ДИСТАНЦЕ – СИЛВИЈА ПЛАТ, ПЕСМЕ О ХОЛОКАУСТУ И ПИТАЊЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ „НЕ-ЖРТВЕ”

Једна од најупечатљивијих метафора у поезији контроверзне америчке песникиње Силвије Плат представља њену идентификацију са нацистичким прогоном Јевреја у Другом светском рату. Позната је тенденција критике да Платову посматра као песникињу која у сликама о Холокаусту говори о сопственом страдању у свету патријархално оријентисане доминантне културе. Рад настоји да успостави баланс између читања Платове као једног од најутицајнијих гласова конфесионалне поезике XX века и њеног статуса ауторке која је у стању да интернализује лични бол у онај колективни, да своје ја стави у службу колективне свести, свести страдања Јевреја у Холокаусту. У контексту психолошко-феминистичког и историјског приступа, рад наглашава важност преиспитивања постојећих и отварања нових перспектива у односу оног индивидуалног и колективног, емпатијског и универзалног у људској природи.

Кључне речи: дистанца, Холокауст, идентификација, не-жртва, индивидуално, колективно, универзално

1. УВОД: ОД КОНФЕСИОНАЛНОГ ДО МИТОПОЕТСКОГ

Постоји тенденција да се америчка песникиња Силвија Плат најчешће повезује са *конфесионалном* струјом савремене поезије, покретом који је обележио 1950-те и 1960-те године прошлог века. Њена поетска слава данас почива углавном на садржају збирке *Аријел* (1965), као и на најпознатијим песмама из те збирке, попут „Татице” (*Daddy*) и „Женског Лазара” (*Lady Lazarus*). Упечатљивост ових песама, које критика често означава и као песме из октобра 1962. године (алудирајући на креативну важност овог периода у животу ауторке), почива умногоме на њиховој инклузији тематике Холокауста. Наиме, целокупни опус Платове је често био површно сагледаван као *замађен* солипсизмом ауторке у третирању тематике Холокауста. Површност оваквих црно-белих оптузби, међутим, намеће потребу истраживања контроверзе која од почетка прати бављење овом тематиком код Платове, као и испитивање природе екстремности њене *идентификације*. Оно што ћемо настојати да докажемо је да конфесионалност не имплицира нужно аутобиографски приступ аутора, већ да сама поезија, пре него биографске одреднице, представља крајњи *ауторитет* онога што аутор има да каже о историји, о етици тумачења историјског у уметности, као и о егзистенцијалним питањима које овакав приступ намеће. Тако, делујући са позиције „не-жртве”, у свом приступу геноциду кроз чин идентификације, поетски монолози Платове откривају начине на које овај догађај моделује наше разумевање индивидуалног, односно идентитета и културе у свету после Холокауста, указујући на тај начин и на саме *границе* историјског разумевања.

¹ azramusovic@gmail.com

Истраживањем тематике Холокауста у опусу Платове, долазимо до ширег феномена који се бави његовим значајем у нашој култури. Уколико тематику Холокауста у песмама Платове ставимо у одговарајући контекст, постајемо свесни његове симптоматичности за разумевање једног проблема који ауторка препознаје, то јест, њеног *конфликта* у разумевању саме *употребе* поезије. Тако проблем *присвајања* тематике Холокауста у њеним песмама постаје већи од питања *моћива*, он проистиче из комплексности ставова о сврси саме поезије, као и конфликта у ауторкином доживљају *историје* и *мишља*. Овај конфликт настаје између израза историјско-религиозно-политичке свести ауторке о важности *памћења* самог догађаја, као и солипсизма имплицитног у сфери оног конфесионалног у њеној природи. Превазилазећи *модерно* у контексту свог индивидуалног и историјског тренутка, а пре *послџмодернизма* и саморефлексивне нарације, драмски монолози Платове указују на потребу изучавања књижевности као метанаратива или метафикције. Својим сензибилитетом „приче у причи” они иду даље од самоапсорбованости солипсистичке креације, долазећи до, према тумачењу Питера Мекдоналда, „*дубље визије* поезије – њеног начина сагледавања *историје* кроз карактеристике жанра” (Мекдоналд 2004: 18); ово даље указује на специфичност њихове *аутономије* у тумачењу личног, историјског и универзалног аспекта људске природе.

Ел Стрејнвевз указује на утицај који је на Платову имала студија Ериха Фрома *Страх од слободе* (*The Fear of Freedom*) (1941), у којој овај психоаналитичар тврди да „амерички конформизам израста из истог *страха од слободе* које кроз много екстремнији ауторитарни хорор оличава нацизам” (Стрејнвевз 2017: 372). Утицај Фромове студије на Платову огледа се у начину на који она комбинује *психологију* и *историју*, а који утиче на њено даље третирање ових феномена. Иако прихвата да је успон нацизма био „условљен социо-економским факторима, Фром у његовој сржи види *психолошки проблем*” (Кори 1951: 208), који такође утиче на америчко друштво. По њему, нацизам „представља један екстреман облик типа карактера који означава као *ауторитарни*” (Кори 1964: 221), при чему Фром детаљно испитује „неуролошке симптоме на којима се, у њиховом екстремном облику, нацизам базира”.²

Транзиција историјског ка митопоетском у поетици Платове, сматра Синфилд, јавља се у форми узнемирујућег *конфрасија* који ауторка поставља између „резонантне природе мита и емблемске појавности историје” (Синфилд 2004: 162). Овај конфликт између употребе *мишља* и *историје* Платова решава тако што мит прилагођава оном *личном*, док историја остаје непромењена, *чистија* и емблемска у њеној поезији. Овакав поступак, примењен на историјске ужасе XX века као што је то Холокауст, оно је што чини песме попут „Татице” тако фрустрирајућим. Ово осветљава централни конфликт о *сврси* поезије код Платове, где се поезија, од своје улоге митског и ванвременски универзалног медија помера до личног и дидактичног које тумачи савремена питања. Платова објашњава ову амбивалентност тако што улогу поезије види као „задовољство, а не као утицај религијске или политичке пропаганде” (Плат 2000: 92), да би, одмах затим, објаснила да поезија треба да *комуницира* нешто добро и исцељујуће, наглашавајући да њене песме *са дисципине* досежу „даље од речи наставника у учioniци

2 Контровеарност стихова Платове у „Татици”: „Свака жена обожава фашисту, / Чизму у лице, зверско / Зверско срце звери као ти” (Плат 2018: 223) можемо тумачити у овом контексту, иако они укључују и родну компоненту. Наиме, у песми говорница и *татица*, као мазохистичка и садистичка фигура, бивају зависни једно од другог; њихова повезаност са нацизмом, кроз јеврејство и фашизам, указује на њихову међуповезаност, што Фром види као недостатак индивидуалности.

или рецепта једног доктора” (Плат 2000: 93). Ова амбивалентност у разумевању улоге поезије код Платове бива рефлектована у разноликости критичке рецепције њених песама о Холокаусту. Она такође сведочи да је когнитивно у књижевности валидно – управо зато што говори о најинтимнијем аспекту хуманог ја – чинећи је адекватним медијем за целокупно филозофско-политичко-историјско сазнајно искуство.

2. ИСТОРИЗАМ ПЛАТОВЕ

Многи критичари су говорили о дубоком утиску који су на Платову оставили нацистички логори смрти, Хирошима, Наполеонови ратови, Амерички рат за независност, Кју Клуks Клан и пацифички рат са Јапаном. Иако њено дело често показује осврте на историјске догађаје, оно не достиже ону конзистентност алузија везаних за историју која карактерише њене октобарске песме. Према Џојс Керол Оутс, историја у свом ужем значењу не заокупља посебну пажњу песникиње, која нуди само успутан осврт на њу. Она истиче: „Платова испољава само најудаљенију (и реторичку) симпатију са другим људима” (Бачер 2003: 209). Оутсова верује да *конфликт* Платове са самом собом истражује историју као средство самонаглашавања: личне патње добијају на важности ако се споје са патњама жртава логора смрти. Други критичари, напротив, у њој виде политички ангажовану песникињу која, по речима Џерома Мазара „осећа крај једне ере немешања” (Мазаро 1980: 219). И заиста, последњих година живота песникиње, политичко-социолошки аспекти свакодневице Платове добијају све значајнији одјек у њеном раду. О томе она каже:

„Да ли проблеми нашег времена који ме преокупирају у овом тренутку [...] имају утицај на врсту поезије коју пишем? Да, али на успутан начин [...] На неки начин, ове песме су одступања.” (Плат 2000: 92)

Песме Платове јесу *одступања* по начину на који скрећу од историјских секвенци на такве појединости као што су оне из свакодневног живота. Ипак, оне додирују ова универзална питања „на успутан начин”: оно што почиње као лично искуство, добија шире димензије. Платова се, дакле, помера од *личног* према *универзалном*: лично искуство у поезији, тврди она, „не треба бити затворена кутија и самоодражавајуће, нарцисоидно искуство. Верујем да оно треба бити упоредиво са много већим стварима, попут Хирошиме, Дахауа и другим великим појавама” (Ор 1967: 169).

Сагледавање сопствене социјално-историјске свести код песникиње је неминовно изазвало пажњу многих критичара. Према Стену Смуту, „она види дубљу повезаност између личних и колективних трагедија, а њихове зачетке у једној цивилизацији заснованој на репресији како у политичком смислу тако и по питању путеног, одн. чулности” (Смит 1982: 218). Ален Синфилд продубљује овај аргумент, крећући се слободно од *личног* до *колективног*, да би истакао да у песми „Татица” ауторка наглашава (кроз *конфликт* свесног са несвесним, антиципиран у одређеном социолошко-политичком аспекту), да су и „Јевреји и жене били жртве институционализованог насиља Западне цивилизације” (Синфилд 2004: 224). Чак и ако бисмо песму редуковали на овако баналну поруку, њена контрадикторност као да остаје мистерија. Синфилд заправо на контроверзан начин сједињује лично и социјално – по њему, говорница са Електриним комплексом једнака је Платовој, која је пак једнака свим женама претвореним у жртве западне цивилизације. Као што многе дебате о „Татици” показују, критичари

који негодују против тзв. еготизма код Платове (као што су Оутс, Хини, Перлоф, Стајнер), негирају да разлика између оног што Смит назива „лично и колективно” може просто нестати. За њих, иако сама Платова тврди другачије, релевантност песме се креће само у једном правцу: Хирошима и Дахау су важни само уколико су релевантни за лично искуство ауторке и немају никакав историјски значај изван своје асимилованости у психодраме *Аријела*.

Овај расцеп у критици по питању поезије Платове наводи нас на питање о томе шта тачно подразумева њена самозвана *фасцинација* историјом. Марџори Перлоф тако критикује Платову због тога што јој недостаје нов осећај реалности историјског искуства: „Лимитираности Платове долазе најјасније до изражаја када она настоји да дође у контакт са 'ширим светом': коментаришући Холокауст или Хришћанство” (Перлоф 2019: 284). Осврти на историју Платове неоспорно су културолошки обојени, но њена поезија не стреми ка историјском или документарном реализму; она не анализира саме историјске догађаје већ околности под којима су настали, оно шта означавају и шта остављају иза себе.

Из тог разлога, историја се у *Аријелу* доживљава двосмислено. Песма „Лионез” (Lyonesse) је представља као терет, који прикрива судбину Лионезана заборављених од Бога у *амнезији*. Платова сматра да историја не може помоћи ни извинити се својим жртвама, но у „Лионезу” не само што не признаје погрешку, већ чак учествује у заташкавању катастрофе. У песми „Писмо у новембру” историја је представљена позитивније:

„То је мој посед. [...]
И зицина од старих лешина.
Ја њих волим.
Волим к'о што се воли историја.” (Плат 2018: 253)

Ауторка долази до задовољења тиме што одбија спознају о страхотама једне наметљиве историјске свесности. Историја се може волети будући да је безбедно мртва, „зицина од старих лешина”, пре него непремостиви зид свежих тела нагомиланих „до појаса”. Кристина Брицولاкис истиче да пред крај песме, историја постаје „један преоптерећени палимпсест, који више не може бити преображен у савремени тренутак, осим кроз лични језик психичког губитка” (Брицولاкис 2000: 213). Према песми „Лионез”, историја је – у интерпретацији Платове – представљена пре као амнезија него као сећање; но сада, оно што је било потиснуто избија снажно и неочекивано на површину.

„Писмо у новембру” не даје традиционални портрет Платове као *еџоцен-тирика*, који неосетљиво *бесни* приказујући тугу и бол других, нити се задовољава трагањем за политичким ангажовањем песникиње. „Маријина песма”, приказујући људску историју као серију холокауста, нуди још један разлог за индиферентност песникиње када је у питању разликовање Хирошиме, Аушвица, Дахауа и Белзена. Холокауст на који ове песме алудирају је, попут масакра на Термопилима, сувише огроман да би се могао поднети. Историјско насиље тако улази у домен приватног (у „Писму у новембру”, она каже – „Ово је мој посед” [ст. 4]), и постаје свеобухватно, контаминирајући све попут „пепела уста, пепела ока” у „Маријиној песми” (ст. 5), или пепела Хирошиме у „Грозници од 41°”. Далеко од тога да експлоатише или обезвређује историјско насиље, дело Платове га приказује као незаустављиво, заробљено у компулсивном понављању које описује Фројд у *Изван принципиа задовољства*: „Пацијент је приморан да *понавља* потиснути материјал који представља као савремено искуство, уместо [...] да га памти

као нешто што припада прошлости” (Фројд 1990: 12). Ово објашњава неочекивани уџаг Термопила на крају „Писма у новембру”. Историја је циклична и зато се понавља: она је савремено искуство, које не може бити приписано прошлости. И поред међусобних разлика, логори смрти Другог светског рата, као и масакр Спартанаца код Термопила 480. године пре н. е., доживљавају се као манифестације истог кључног обрасца. Амнезија постаје прижељкивано стање; ипак, иако нуди привремени предах, заборавност је у крајњој линији непожељна, зато што се зверства прошлости не могу потиснути. Она одбијају да буду безбедно сахрањена попут „стarih лешина” (Плат 2018: 253).

Повезаност насиља, памћења и заборава инспирисала је Платову да новембра 1962. напише своју најдужу медитацију о природи историје, песму *Сшизање* (*Getting There*), која код критичара изазива сукобљене ставове о политичкој свести ауторке. Доказујући да је лично само *предтекст* за политичку тему песме, Ел Стрејнцвејз указује на оно што је раније сматрано slabим странама Платове: „У настојању да код Платове утврде чврст став о поезији као потпуно личном миту, Перлофова види политички фактор као деградирајући, док Кролова не успева да у њему види никакав политички садржај. Тако Кролова погрешно тумачи *Сшизање* као стадијум у митском путовању према личном преображају” (Стрејнцвејз 1998: 101). Она тако инсистира на потпуном умањењу личног искуства у поезији Платове. Међутим, пажљива анализа *Сшизања* нам открива могућност да нису Перлофова и Кролова те које погрешно тумаче ово дело. Оптужујући Кролову да не успева да види „никакав политички садржај”, Стрејнцвејзова пак не успева да сагледа икакав лични контекст као релевантан. Тако познати аргумент да Платова неприкладно експлоатише историјско насиље у приватне сврхе сада постаје реверзибилан: сада је лично сведено на *предтекст*, постајући ирелевантно осим у степену у ком дозвољава поезији Платове да се повеже са политичким аспектима.

У клаустрофобичној и халуцинаторној атмосфери песме *Сшизање*, осећај нереалног је тај који упућује на симболичко значење песме, по коме путовање возом не представља више бег пред масакром, већ путовање кроз живот. За Дејвида Вуда тако „детаљи покоља из прошлости представљају супротстављене унутрашње силе са којима сваки појединац мора да се избори” (Малколм 1994: 152). Фигура живота као путовања у песми је јасна, па, упркос позитивном приступу поезији Платове, Вуд истиче да песникиња истражује „покоље прошлости” само као закулисну радњу. Насупрот томе, Стрејнцвејзова сматра да путовање возом „симболизује механизованост друштва, где учествовати може значити губљење личне воље, као што је путник ношен возом практично само посматрач, према физичкој и духовној смрти” (Стрејнцвејз 1998: 103). Иако на овај начин песму претвара у документ о злоделима индустријализације, Стрејнцвејзова истовремено наглашава размену између органског и неорганског, рањивости меса и нерањивости метала.³

„Страшни мозгови
Крупа, црна ждрела
Што се обрћу, звук
Што пробија Одсутност! попут топа.” (Плат 2018: 247-8)

3 Возови у поезији Платове често имају злокобно значење. Песма „Татица” их, као и песма „Стизање”, смешта међу зверства историје: „Машинерија, машинерија” је та која је „грубо гура као да је Јуда” (Плат 2018: 223). „Метафоре”, песма из 1959, завршава се када се говорница „укрцава на воз са којег нема силаска” (Плат 2018: 116). Овакве слике у поезији Платове имају порекло у песми *Сшизање*, која се пита: „Шта једу точкови?”, и описује воз који „пушта пару и брекће” (Плат 2018: 248).

Видимо да овде хумано у песми почиње да бива уништавано. „Страшни мозгови / Крупа” нам у први мах изгледају као додатак халуцинаторном пејзажу разбацаних удова и крвавих тела, док каснији стих – „А људи, шта је остало од људи” (Плат 2018: 248) директно евоцира разбацане сегменте рата. И алудирање на Круп има симболичко значење: Круп, немачка мануфактура оружја, најпре се бавила само производњом челика, па су за песникињу челични точкови воза повезани са производњом непопустљивих „страшних мозгова”. Овај концерн, познат по производњи топова, био је стуб немачког милитаризма и нацизма. Оваква удруженост инспирације са историјом резултира уплићањем воза у историјско крвопролиће.

Тема песме је холокауст у општем смислу, не један одређени холокауст: историја, која за Платову значи *раш*, у песми *Стизање* постаје серија „крикова без краја” (Плат 2018: 248), неуморних попут „неумољивих” точкова који ће одвести воз до његове дестинације. Иста сила која покреће точкове води и војнике: рањени су још „пумпани напред” својом крвљу, да би касније били „пумпани напред тим клиповима” (Плат 2018: 248). Крв и клипови раде у синергији, да би се напослетку ујединили, онда када воз поново добија карактеристике живог бића, ношен агонијом бола, али у немогућности да скрене са тог пута или се заустави.

Песма *Стизање* у интерпретацији Роузове представља „жеђ за дестинацијом”, која, како тврди она, „уједињује Бога, човека и логос” (Роуз 2014: 214). Стрејнцвејзова дели ово мишљење, компликујући њено тумачење укључивањем и нараторке песме у судбину мушкараца: „овај божански нагон за дестинацијом, пре него наглашавање самог путовања, резултира материјализацијом говорнице као и мушкараца у пуке машине” (Стрејнцвејз 1998: 103). Она нам не изгледа *жељна* крајњег одредишта, већ каже: „Ја сам писмо у овом прорезу – / Хрлим ка једном имену, ка два ока” (Плат 2018: 248). Метафора о писму нам открива игнорисање самог путовања, осим у смислу стицања на одређени циљ – а то је свакако достизање новог идентитета. Нараторка је толико фокусирана на своје путовање да само на једном месту разматра могућност бега: „Зар више нема мирног места / Што се окреће и окреће у зраку, / Недируто и недодирљиво” (Плат 2018: 249). Ако у једном тренутку у песми и постоји оно што превазилази границе историјског и људског и које као крајње одредиште нуди мирно место, неопходно избеглицама из воза после суровог путовања, бруталност следећег стиха му опонира: „Воз се вуче, урла – / Животиња / Избезумљена због одредишта” (Плат 2018: 249). Мистични спокој сада изгледа недостижан: песма „Стизање”, као и цела збирка *Аријел*, доказује да се историјско насиље не може избећи.

3. КА МИТОПОЕТИЦИ ПЛАТОВЕ

Када у песме Силвије Плат улази историја, то је обично у неком апокалиптичком виду. Историјска поређења обично изражавају неки комплекс кривице, осећај да нешто треба окајати. Ова метафорика Платовој служи и за истицање екстремних психичких стања о којима говори. Тако у „Женском Лазару” она свој приватни постсуицидални ужас и осећај кривице (који скрива под маском гротескног црног хумора), асоцира са нацистичким злоделима тако што себе приказује као жртву тих злодела. Од људске коже правили су се у логорима абажури за светиљке, па је њена кожа блистава попут нацистичких абажура. Историја, видимо, прелази даље у гротеску: кад су се већ од људске коже правили абажури, зашто се од ње не би ткало платно, зашто се од ногу жртава не би правили притискивачи за папире, као што се од слонових ногу после сафарија праве табуреи?

„...моја пут сјајна ко нацистички абажур,
Моје десно стопало
Притискач за хартију.” (Плат 2018: 244)

Цели низ слика у песми асоцира на исту тему: пепео, паљење, „Хер Доктор” (Плат 2018: 246), сапун (који се такође правио од људских остатака), златне пломбе...

У песми „Стизање” историјски комплекс се меша с фројдовским. „Тако је мало / место у које стижем” (Плат 2018: 249). Жарко жели да стигне на своје одредиште („Хрлим ка једном имену, ка два ока”), али треба проћи „ватру између њих” (Плат 2018: 249). Кроз привиђење или сан она пролази кроз патње депортованих заробљеника у возу, кроз неку Русију историје или подсвести:

„Русија је то што морам прећи, овај ил’ онај рат.
Вучем своје тело...
Време је мита.” (Плат 2018: 248)

Вагони се љуљају попут колевке из које ће песникиња устати очишћена, као новорођенче. А ипак, није ли то обредно прочишћење још једно путовање у смрт – у том „црном вагону Лете” (Плат 2018: 249)?

У „Маријиној песми” се, с посебном лакоћом, исповедно слива у историјско и митско: ту се сиве птице које јој опседају срце и укус пепела у устима метафорички претапају у згаришта Немачке, ожиљке Пољске и пећи у којима су палили жртве. Недељна јагњетина, сматра Тим Кендал (Кендал 2001: 194), неодољиво подсећа на божјег јагањца, а златно чедо је, сходно томе, Исус Христ који је распет, умро и укопан, који је дакле убијен:

„Срце је то,
Тај холокауст у који ступам,
О, златно чедо које ће свет убити и прождерати.” (Плат 2018: 257)

Ова последња слика нас упућује на једну од омиљених стратегија Силвије Плат – шокантну јукстапозицију узвишеног и тривијалног, којом, како сматра Џером Мазаро у студији *Постмодернистичка америчка поезија*, постиже ирониичну дистанцу.

У поезији Силвије Плат наилазимо на још једну шокантну тенденцију: на име, њен лични живот и живот у историји као да су засењени теретом неподносиве кривице, за коју нема искупљења на овом свету. Та се кривица стапа с осећајем егзистенцијалне самоће и грозе човека који је осуђен да живи даље после Аушвица, после Хирошиме. Песникиња као да се пита: Има ли опраштања после таквог сазнања? Поезија Силвије Плат није само лична исповед – она се ослања и на готску традицију злих духова, чудовишта, вампира и утвара, на митски свет смрти и поновног рођења, на свет снова. Она се, дакле, уклапа у контекст историјског, хришћанског и митског управо онако као што је желео Т. С. Елиот у есеју *Традиција и индивидуални таленат*. Ипак, њена поезија је далеко од класичне хијерархије уметничких и културних вредности какву нам нуди Елиотов концепт традиције. Силвија Плат је и песник солипистичке искључивости, концентрације на себе саму. Немир је њена снага (или коб?), она је „фаустовски, прометејски дух” (Розенблат 1982: 91), управо онај кога одређује *идентификација* са немоћним, обесправљеним, жртвованим аспектом људске природе.

Идентификација Силвије Плат са јеврејством у позним песмама може бити јаснија ако је ставимо у контекст њеног ширег религијског развоја. Тим Кендал

сматра да је ауторкина идентификација са Јеврејима у ствари продукт ширег истраживања њене привржености хришћанству. Њена прича из 1962. „Мајке”, указује да осећај социјалне и религијске изолованости управо охрабрује њену контроверзну идентификацију са Јеврејима. Јунакиња Естер у „Мајкама” признаје пароху да осећа „непремостиви јаз” између свог „стања неверице” и „блаженства вере”; њен покушај да премости тај јаз тако што похађа часове из упоредне религије само је чини „жалосном што није Јеврејка” (Плат 2000: 111). Страдања Јевреја, сматра она, дају кредитбилитет њиховим уверењима. За Платову, религиозна вера нема смисла без бола и жртве. Иако Марџори Перлоф примећује у делу Платове „брутално одбијање хришћанства” (Перлоф 2019: 173), оно што песникиња заправо одбија јесте само *конвенционално* хришћанство, коме, сматра она, недостаје храбрости сопствених уверења. Платова изражава презир према слабим душама које нису спремне да дају живот за своја уверења. Насупрот њима, јеврејске жртве Холокауста су то учиниле.

Повезаност између *религије*, *жртве* и *јела* игра улогу и у двема најпознатијим (и најозлоглашенијим) песмама Платове, у којима се она идентификује са јеврејским жртвама концентрационих логора: „Женски Лазар” и „Татица”. Ове песме су одувек биле на мети критике због њиховог односа према Холокаусту: Шејмус Хини тако описује *Татицу* као „превише слободно дивљање по историји жалости других људи, да једноставно премашује своје право на наше симпатије” (Хини 1989: 165). Џорџ Стајнер се чак пита да ли се „прилагођавање оваквог енормног злочина својој сврси може сматрати чак префињеном крађом” (Стајнер 2013: 211). Овакве убедљиве критике као да желе да доведу у питање саму суштину достигнућа Платове. С друге стране, Џеклин Роуз стаје у одбрану „Татице” – истичући да је песма самосвесни продукт фантазије: „У том смислу, ја читам ‘Татицу’ као песму о сопственим условима лингвистичких и фантазмагоричких образаца” (Роуз 2014: 230). Овакав коментар ипак остаје отворен за критике због моралне одговорности песме; штавише, он заобилази растуће интересовање Платове за Холокауст и њено поистовећивање са његовим жртвама, у току последње године живота.

Хедер Кем сматра да се „Татица” и „Женски Лазар” могу бранити управо паралелом коју Платова повлачи према нацистичким жртвама – ма како то неприкладно изгледало са становишта ортодоксне теолошке перспективе, ова паралела је отелотворење „пирана религије” из збирке *Аријел*, која обилује сликама жртвовања. И „Татица” и „Женски Лазар” учествују у оваквом стваралачком поступку. Татица је црни човек „што успе моје лепо црвено срце на двоје прегристи” (Плат 2018: 224), док је други мушкарац вампир који је заузео очево место, „и цело једно лето крв ми пио, / Седам лета, ако баш хоћеш да знаш” (Плат 2018: 225). Месо нараторке у „Женском Лазару” је „појела гробна рака” (Плат 2018: 244), но она нас упозорава да ће устати попут феникса из пепела и прождирати мушкарце попут ваздуха. Концентрациони логори нису, сматра Платова, нешто што може да „стоји по страни”. Они се уклапају, додуше у екстремном виду, у *универзум* интензивне патње, гесла да треба појести друге или ћеш бити поједен, где је и Бог врховни мучитељ. „Женски Лазар”, према томе, описује Бога као Нацисту, као Менгелеа. Јевреји су више него архетипске жртве у делу Платове. Њихова жртва је оштро супротстављена скромним и безбедним душама конвенционалне религије, презреним од песникиње. Хедер Кем пореди „Татицу” са песмом Секстонове, „Мој пријатељ, мој пријатељ” (Кем 1987: 429–32), која је очигледно извор за песму Платове:

„Ко ће ми опростити за ствари које чиним?
Без посебног предања или Бога да му се окренем,
Са мојим мирним белим педигреом, мојим јенкијевским родом.
Мислим да би боље било бити Јевреј.” (Секстон 1999: 150)

У испољеној жељи Секстонове да буде Јеврејка примећујемо нешто бездушно – што за њу не значи ништа више од тога да ће вам бити опроштено за дела која чините будући да имате „Бога да му се окренете”. Повремено, песма „Татица” је једнако нетактична у свом разумевању Јудаизма:

„С мојим циганским претком и срећом худом
И мојим тарок-шпилом и мојим тарок-шпилом
Могла бих помало и Јуда бити.” (Плат 2018: 223)

Овде видимо мањак теолошког интересовања Платове за јеврејску веру. Њена идентификација са Јеврејима је много моћнија када је историјски обојена. „Женски Лазар” тако доводи читаоца лицем у лице са финалним производима истребљења: „Комад сапуна, / Бурма с венчања, / Златна плomba” (Плат 2018: 246), где видимо много интимније разумевање Холокауста код песникиње.

Једно од ремек-дела Платове, „Маријину песму”, такође обележава идентификација са Јеврејима. Песма поставља у исту раван матерински инстинкт заједно са супротним емоцијама мушког божанства које захтева жртвовање чак и сопственог сина. Платова приказује жртву као окрутност; то није жртва довољна да задовољи прождрљиво божанство. Она се мора неограничено понављати, без икакве наде у бекство. Ништа не измиче прочишћењу великог пожара (алузија на Холокауст). Међутим, Јевреји и „јеретици” не умиру; њихови „тешки покрови” (Плат 2018: 257) плове над Европом, трансформишући се путем асоцијације:

„Сиве птичурине срце ми опседају.
Пепео уста, пепео ока.
Гнезде се.” (Плат 2018: 257)

Птице су манифестација „тамних покова”. Оне представљају Холокауст у срцу песникиње. Јевреји и јеретици су „награђени” неком врстом бесмртности. Застрашујућим повратком сликовитости устију, песма указује да њихов пепео не само да заслепљује приповедача већ може бити и окушан. Нема избављења из Холокауста: он и његове жртве су живи, опседајући срца будућих генерација.

„Маријина песма” нуди још једно, етимолошки старије објашњење: холокауст значи „изгорели дар, принос одн. жртву – уништење, потпуно, или кроз жртву и деструкцију, посебно ватром, великог броја људских бића, жртвено приношење целине која је прождирана ватром” (Кендал 2001: 127). Важност оваквог тумачења се види и из наслова *Аријела*, који, у изворном етимолошком облику, значи олтар или, још специфичније, „ватрено срце Бога” (Кендал 2001: 127). Другим речима, свет *Аријела* је место где се приносе као жртве „прождирани” дарови.⁴

Као што смо видели, космологија Платове укључује све у универзални холокауст. У „Маријиној песми” се идентификација песникиње са Јеврејима преплиће са њеним истраживањем жртве. Јевреји тако постају *сродници*, последње жртве прождирућег циклуса деструкције. Теологија Платове нуди закључак да широка панорама људске историје – од Христа-детета, преко спаљивања јеретика, концентрационих кампова, па до њеног сопственог и живота њене деце – представља варијацију једне уједињујуће теме: Холокауста.

4 Овде мислимо на све жртве прождирућег циклуса деструкције у космологији Платове.

4. ЗАКЉУЧАК: МИТОПОЕТИКА ИСТОРИЗМА

Истичући политичко значење песме „Стизање”, Ел Стрејнцвејз ставља нагласак на дестинацију или коначно одредиште, а на рачун самог путовања. Нараторка и мушкарци, тврди она, уједињени су самим дехуманизовањем које воз пумпа напред. Стрејнцвејзова закључује да се „Платова у овој песми бави класичном темом политичке етике и моралношћу, као и својом забринутосту пред механизацијом и конформизмом друштва” (Стрејнцвејз 1998: 103). Јунакиња, опседнута крајњим одредиштем, пориче сва осећања сродности са сапутницима као и са прошлосту и активно себе дехуманизује, конкретна је Стрејнцвејз. Овде се, међутим, цела њена политичка интерпретација нарушава: далеко од порицања осећања сапатништва, нараторка негује своје сапутнике да би се уверила да ће, као и она, бити ослобођени патње. О томе сведочи кључни део песме, који описује њен однос са сапутницима: „Сахранићу рањене к’о ларве, / Пребројаћу и сахранити мртве. / Нек им се душе свијају у роси, / Тамјан у мом трагу” (Плат 2018: 249). Ови стихови нас поново упућују на мрежу трансформација и поновног рођења која карактерише збирку *Аријел*. Њено збрињавање рањеника и мртвих негира оптужбе критичара о дехуманизованој неосетљивости песникиње. Према таквим становиштима, стихови „Нек им се душе свијају у роси, / Тамјан у мом трагу” представљају доказ безосећајности. Али ако је то безосећајност, како онда протумачити то да и саму јунакињу очекује слична судбина: она је већ описала своје одредиште као „један трен на крају / Један трен, росна кап” (Плат 2018: 248).⁵ Њена жудња да досегне ту росну кап потпуно измиче оваквом тумачењу. Тамјан, према хришћанском ритуалу, симболизује путовање молитве која се уздиже према Богу. Коначни спокој је више него што *Стизање* може да обећа, јер се историјско насиље напослетку не може избећи, чак ни кроз поновно рођење.

Ставови Урофове, Роузове и Стрејнцвејзове које смо представили настоје да нагласе удаљеност између Платове и нараторке; фокус њихове дебате представљају последњи стихови: „Њишу се вагони, они су колевке. / И ја, излазећи из ове коже / Старих повоја, досаде, старих лица / Силазим к теби из црних кола Лете, / Чиста као новорођенче” (Плат 2018: 249). Из оваког завршетка песме Урофова закључује да „не учимо из историје”, као и да „колевка одгаја нову генерацију убица; чисто новорођенче које долази из ње наставиће да убија јер је заборавило светску историју убиства из прошлости” (Уроф 1986: 154). Роузова изјављује да је завршетак песме самопоражавајући, јер „имплицира такву врсту заборава који дозвољава – који нас уверава – да ће иста таква крвопролића бити поновљена” (Роуз 2014: 148). Слично овоме, Стрејнцвејзова сматра да „Стизање” даје „ширу политичку и моралну поенту о важности културолошког памћења...: Ако, у свом незаустављивом нагону за коначном дестинацијом и напретком, култура *заборави* ужасе и крвопролића прошлости, онда она губи и своју колективну хуманост као и индивидуални идентитет” (Стрејнцвејз 1998: 104). Ова три тумачења деле три сродне претпоставке: јунакиња песме се разликује од песникиње која критикује њене ставове; историја је цикличне природе и не може бити избегнута или заустављена; и заборавност је морално неадекватан одговор.

5 Асоцијација росе са душом позната је у књижевности. Тако песма енглеског метафизичког песника из XVII века Ендрјуа Марвела „На капи росе”, експлицитно пореди душу са росном капи која је неспокојна на земљи „Док се топло сунце не сажали над њеним болом, / И не ослободи је натраг у небо”. Марвелова песма се завршава екстатичким јединством са божанством (Марвел 2005: 102–3). Платова користи исти поступак у песми „Аријел”.

Уколико је феномен који Стрејнџејзова назива „недостатак културолошког памћења” одговоран за историјско насиље, онда нам путовање нараторке у „црним колима Лете” (Плат 2018: 249) мора изгледати морално неодговорно. Митолошка Лета је река у Хаду из које по легенди душе мртвих пију да би заборавиле свој прошли живот и постале реинкарниране. *Лети*а Платове је пре вагон воза него река, али има исти ефекат: јунакиња песме иступа из свог старог, нарушеног идентитета кроз смрт и бива поново рођена, „Чиста као новорођенче” (Плат 2018: 249). Иако ту бебу Урофова описује као будућег убицу, судећи по „Маријиној песми”, она је пре будућа жртва наредних историјских циклуса, вођених силом која је изван индивидуалног утицаја. „Стизање” не нуди никакву алтернативу овом путовању, које *хумано* негује жртве припремајући их за поновно рођење: она не указује на метод који би окончао ратове или довео до другачијих образаца понашања. Напротив, рат је приказан као неизбежан, универзалан и урођен људској природи.

Анализа „Стизања” даје нов увид у однос између поезије Платове и холокауста на који тако често алудира. Чињеница је да песникиња доживљава историју застрашујућом и наметљивом: сетимо се, према Фројду, историја није нешто што припада прошлости, већ представља савремено искуство. Овакво разумевање Платове помаже нам да премостимо супротстављена гледишта о њој која је описују као самосвесног егоцентрика или, онако како је њени браниоци виде, као политички и социјално ангажованог коментатора. Ниједно од ових становишта, по којима је ауторка или хваљена као осетљива или пак кажњавана као недовољно осећајна, не може докучити енигму песама као што су „Стизање” и „Писмо у новембру”. Историја – било да су то Термопили, Дахау, Хирошима, или само „овај рат или неки други” (Плат 2018: 248) – је неумољиви дневни кошмар из којег се поезија Платове стално изнова буди кроз амнезију и поновно рођење. Овај лични циклус је вођен већим и неизбежним циклусом историјског насиља. Ова поезија не нуди решења као пандан крвопролићима, зато што решења не постоје; она просто појединцу даје привремено олакшање. Својом позицијом „дистанце”, односно кроз идентификацију „не-жртве”, она досеже до праве природе *емпаџије*, оне која се налази у средишту нашег културолошког разумевања једног индивидуално /колективно/ универзалног *хумано*г ја.

ЛИТЕРАТУРА

- Бачер 2003: E. Butscher, *Sylvia Plath: Method and Madness*, New York: Schaffner Press.
- Бриццолакис 2000: C. Britzolakis, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford: Clarendon Press.
- Кем 1987: Cam, Heather, Daddy: Sylvia Plath's Debt to Anne Sexton, *American Literature*, 59.3, X, 425–437.
- Кендал 2001: T. Kendall, *Sylvia Plath: A Critical Study*, London: Faber and Faber.
- Кори 1964: J. A. Corry, *Elements of Democratic Government*, New York: Oxford UP.
- Мазаро 1980: J. Mazzaro, *Postmodern American Poetry*, Illinois: University of Illinois Press.
- Малколм 1994: J. Malcolm, *The Silent Woman*, London: Picador.
- Марвел 2005: A. Marwell, *The Complete Poems*, ed., London: Penguin Classics.
- Мекдоналд 2002: P. McDonald, *Serious Poetry: Form and Authority from Yeats to Hill*, Oxford: Clarendon Press.

- Ор 1967: P. Orr, *The Poet Speaks*, ed., London: Routledge and Kegan Paul.
- Перлоф 2019: M. Perloff, *Sylvia Plath's Sissy Poems: A Portrait of the Poet as Daughter*, y: *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*, ed., Baltimore: Johns Hopkins UP, 160–186.
- Плат 2000: S. Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*, New York: Harper Perennial.
- Плат 2018: S. Plath, *Collected Poems*, ed., New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Розенблат 1982: J. Rosenblatt, *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*, Chapel Hill: U of Carolina P.
- Роуз 2014: J. Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, London: Virago Press.
- Секстон 1999: A. Sexton, *Complete Poems*, New York: Mariner Books.
- Синфилд 2004: A. Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain*, Bloomsbury: Continuum.
- Смит 1982: S. Smith, *Inviolable Voice: History and Twentieth-Century Poetry*, Dublin: Gill & Macmillan.
- Стајнер 2013: G. Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*, London: Yale UP.
- Стрејнцвејз 1998: A. Strangeways, *Sylvia Plath: The Shaping of Shadows*, Associated University Presses.
- Стрејнцвејз 2017: A. Strangeways, The Boot in the Face, y: *Contemporary Literature*, 24.3, Charles Darwin University, 370–390.
- Уроф 1986: M. D. Uroff, *Sylvia Plath and Ted Hughes*, Urbana: U of Illinois P.
- Фројд 1990: S. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, London: W. W. Norton & Co.
- Хини 1989: S. Heaney, The Indefatigable Hoof-Taps: Sylvia Plath, y: *The Government of the Tongue*, London: Faber and Faber, 150–172.

FROM A DISTANCE – SYLVIA PLATH, THE HOLOCAUST POEMS, AND THE ISSUE OF IDENTIFICATION BY A “NON-VICTIM”

Summary

One of the most striking metaphors in the poetics of the controversial American poet Sylvia Plath has always been her identification with the Nazi persecution of Jews in World War II. There was a tendency in criticism on Plath to observe her as a poet using the images of Holocaust to highlight her own suffering in the world of patriarchal-oriented dominant culture. The paper aims at restoring a balance between the reading of Plath as one of the most influential voices of the 20th century confessional poetics, and her status of an author willing to internalize her personal pain into the collective one, i.e. to put her own *self* in service of the collective consciousness, that of the Jewish suffering in the Holocaust. The paper examines the issue of identification, i.e. the right of an artist to identify “from a distance”, that is, from the position of a “non-victim” of Nazi persecution. The theme of the Holocaust in Plath’s poetics remains an ultimate metaphor, which we bring in relation to her tragic end. After all, was not that very end the final proof of the extent of her identification? The paper investigates these questions in the context of a psychological-feminist, as well as a historical approach, aiming at the importance of reexamining the existing and opening new perspectives in understanding the individual and the collective, the empathic and the universal in human nature.

Keywords: distance, Holocaust, identification, non-victim, individual, collective, universal

Azra A. Mušović