

АСС. МР АЗРА А. МУШОВИЋ¹
ДРЖАВНИ УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ ПАЗАРУ,
ДЕПАРТАМАН ЗА ФИЛОЗОФСКО-ФИЛОЛОШКЕ НАУКЕ,
СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ: ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

КРОЗ ЕМЕРСОНОВУ ХЕРМЕНЕУТИКУ – ПЕЈЗАЖИ ДУХА ИЛИ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНО У ПОЕЗИЈИ СИЛВИЈЕ ПЛАТ²

АПСТРАКТ. Амерички трансцендентални песник, теолог и филозоф Ралф Валдо Емерсон је рекао: „Природа увек носи боје духа” (Емерсон, 1883, стр. 17). Америчко-енглеска исповедна песникиња Силвија Плат била је изложена емерсоновским ставовима према природном свету, истакнутим у најцитиранијем есеју овог филозофа, *Природа*. Ови ставови прожимају и обликују њену визију – као што прожимају велики део америчке поезије и културе – током њеног целокупног списатељског живота. Емерсоново инсистирање на интегрисању спољног света – који он назива „НЕ ЈА” (Емерсон, 1883, стр. 10) – унутар песникове душе, јесте амбиција коју дели и поезија Платове. Овај рад истиче херменеутику снажне повезаности сликовитости позније поезије Платове са оваквом духовном потрагом, али и показује да незаобилазна усмереност песникиње на своје *ја* и његова искуства такође воде порекло од чврсто укоренењеног утицаја емерсоновског идеализма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Природа, пејзажи духа, трансцендентално, песничко *ја*, интегрисаност, утицај, духовна потрага.

¹ azramusovic@gmail.com

² Рад је примљен 18. марта 2013, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 1. јула 2013.

ПРИРОДА У БОЈАМА ДУХА

Емерсонова тврдња да природа носи боје духа, која изражава његову веру у динамичку размену између расположења посматрача и ћуди природе – налази дословно отелотворење у плавој светлости песме *Месеџ и њиса* Платове, у настојању песникиње да одреди боју неба у песми *Тамничар* – „Небо сигурно није такве боје” (Плат, 1981, стр. 226), као и у непрестаној тенденцији песникиње да користи боје као израз расположења у песмама збирке *Аријел*. Сматрамо да је његово инсистирање на интегрисању спољног света – који Емерсон назива „НЕ ЈА” (Емерсон, 1883, стр. 10) – унутар песникове душе, амбиција коју дели и поезија Платове.

Упорно инсистирање Платове на своме ја, показало се као главни узрок негодовања скептичних читалаца, чак и оних који се диве њеном делу, као што је то Шејмус Хини, који каже: „Не указујем на то да ја није прикладна арена за поезију. Али верујем да највећа дела настају када постоји одређена доза самозаборава...” (Хини, 1988, стр. 168). Често је тешко одбранити субјективност Платове од оваквих критика. Зато је разумевање начина на које она асимилује, изражава, преправља и преображава емерсоновски поглед на свет на који смо указали, оно што нам може помоћи да разумемо разлоге за „мањак” самозаборава песникиње, или чак онога што неки називају *ејоџизмом*. Многи критичари се ипак слажу да је дилема свих манифестација Платове то што су управо емерсоновске у једном бруталном, не-емерсоновском универзуму (Розенблат, 1979, стр. 26). (У овом светлу, представљање Хирошимае и Холокауста код Платове може бити посматрано као емерсоновска филозофија у свом екстремном виду, за који никада није била планирана.)

Споља гледано, чини се да је Емерсон имао мало утицаја на збирку *Колос* Платове, с обзиром на то колико нам његова филозофија природе изгледа применљиво на збирку *Аријел*. Џоун Розенблат доказује да се у позном раду Платове „крајолици и морски пејзажи тако потпуно прожимају са опажајним ја песникиње, да су претворени у 'продужетке' тела, при чему је сваки спољашњи опис повезан са односом песникиње и њеног физичког постојања” (Розенблат, 1979, стр. 89). Ово интегрисање околног „не-ја” у саму себе, при чему пејзажи Платове постају пејзажи ума, свакако је мање заступљено у њеној раној поезији. Међутим, утицај Емерсона је евидентан на друге начине. Тако једна од

„снажних” раних песама Платове, *Црни ѓавран њо кишном времену*, практично може бити узета као манифест Трансцендентализма, откривајући нам „грчевите / трикове сјаја” (Плат, 1981, стр. 57) које природа повремено и неочекивано допушта појединцу, заобилазећи његову потребу за формалном религијом зарад достизања духовног искуства. Песма описује како природа (у овом случају, црни гавран), може засјати тако:

*Да ми омами чула, њодиње
Очне кайке, и одобри
Крајак ѓредах од сѝраха
Збој њуне неутралносѝи.³*

(Плат, 1981, стр. 57)

Иако написана у трансценденталном маниру, према коме природа представља отелотворење духовне истине, ауторка у *Црном ѓаврану* пре дискутује него што изједначава ове две категорије. Па ипак

*С мало среће,
Пуѝујући ѝвердојлаво кроз ово доба умора,
Скрѝићу некакав
Садржај. Чуда се дојаћају.*

(Плат, 1981, стр. 57)

Песма нам звучи сувише аналитички за један тако визионарски тренутак. Емерсоновска по убеђењу, она је резултат једног још неизграђеног поетског стила.

Платова и касније остаје доследна спровођењу емерсоновске филозофије у дело ма колико се то показивало тешким, па некада чак и опасним. *Лиѝице Хардкасла*, песма из *Колоса* која датира из 1957. године, приказује пејзаж који се „оцртава савршен”, „неизмењен очима (посматрача, прим. А. М.)” (Плат, 1981, стр. 63) – где је динамички однос између појединца и природе недостижан. Одбијајући да буде асимилован, пејзаж прети да уништи целокупно биће посматрача. Ветар „ограничава њено биће / на прстохват страсти”, одјекујући у њеном уху попут граје; редукује њену главу на „куну од издубљене тикве”, и враћа „безначајни дар њеног бића и лупање / њеног срца” ничему сем „брдима од погрбљеног гвожђа” и ивицама пашњака где „тамна стена нале-

³ Стихове цитиране у раду превела А. М.

же на тамну стену” (Плат, 1981, стр. 63). Људска свест мора узмакнути од оваквог крајолика да би преживела: злонамерност пејзажа је потенцијално смртоносна, тако моћна да постаје

*Довољна да ујаси живосӣ
Њене⁴ мале шойлоше, али њре неіо шшо ју је шежина
Камених дрда моіла обориши
Доле до самој кварцној шљунка у шјој каменој свејшлосӣ
Она се окренула.*

(Плат, 1981, стр. 63)

Симптоматично, ово искуство опасности и екстремног отуђења се не јавља у домаћем окружења, већ у околини непознатој Платовој. *Лишнице Хардкасла* описују дубоки кланац Западног Јоркшира који се протеже кроз пустаре; то је домаће тло њеног супруга, енглеског песника Теда Хјуза, више него њено. Платова представља окружење као неописиво оштро, посебно се осврнувши на кремен, литице, гвожђе, челик, камен, гранит и шљунак. Њено биће не може преживети у таквом окружењу. Песма представља неуспех емерсоновске перцепције, односно посматрача који је одбијен од стране непознате и насилне природе.

Тек неколико песама из *Колоса* успешно отелотворују Емерсонове принципе. У *Песми за рођендан*, ауторка ствара много флуиднију размену између говорника и његовог окружења, оличавајући овога пута пре принципе Теодора Реткеа него Емерсонове.⁵

Као што је у *Лишницама Хардкасла* драматизовала своју поезију пејзажа, где је њено биће, неодомаћено усред суровог материјала, морало да се повуче да би се заштитило, у *песми Акварел Гранчестерских ливада* она приказује свој уметнички портрет аркадијанске природе као неадекватан. Гранчестерске ливаде представљају потпуно „безбедан” пејзаж (за разлику од оног у *Лиши-*

⁴ Песникињине, док посматра пејзаж, који нам у овој песми делује застрашујуће (прим. А. М.).

⁵ За Реткеа, свет „љупких умањености” (lovely diminutives) – папрати, трава, маховина, пужева, видри – ствара „зелени Еден”. Марцори Перлоф сматра да у оваквим манифестацијама биљног и животињског живота он проналази континуитет живота и смрти и разумевање органске природе универзума, указујући на кључну разлику између Платове и Реткеа (Перлоф, 1979, стр. 169). Ово је међутим визија коју Платова није делила. У њеном односу према природи нема места мудрој пасивности; радије, она мора да је освоји, да се стопи са својим коњем Аријелом, летећи као стрела „У црвено / Око, котао јутра” (Плат, 1981, стр. 240).

цама *Хардкасла*), настањен дрбљивим женама, пролећним јагањцима, воденим пацовима... Па ипак, иза ове идиличне сцене вреба много опаснија реалност, где ће одједном „Сова иступити из свог скровишта, а пацов завриштати” (Плат, 1981, стр. 112). Песма индицира напор Платове да пронађе уметнички израз који је у стању да изрази не само оно што *Црни јавран* зове „чудом” природног света, већ такође и његов ужас. *Акварел иранчестерских ливага* представља мост између ова два доживљаја *природе*, жртвујући ипак све стихове, сем последњег, нереалном аркадијанском пејзажу пре него предаторској природи.

У својим приказима пејзажа из познијих песама, Платова је ван домашаја Реткеа, који свакако не обликује њену визију *Аријела*. Бруталност присутна у пејзажима позније поезије Платове, чак и у *Акварелу иранчестерских ливага*, испоставља се такође и изван домета емерсоновске филозофије: Емерсоново порицање постојања зла и његова вера да је природни свет отелотворење спиритуалне истине, контрадикторни су представама у *Аријелу*. *Лишцице Хардкасла* откривају злонамерност природног света којој песнички субјект у познијим песама Платове покушава да се прилагоди. Иако су крајолици позније поезије Платове много злонамернији од емерсоновских, жеља да се „не-ја” увуче у себе остаје. Међутим, фузија са природним светом у *Аријелу* је застрашујућа. Карактерише је претња и насиље па, кроз честе осврте на фигуру *јовора* (*mouthing*) и *конзумирања* (*eating*) а у духу преживљавања она поручује: поједи или ћеш бити поједен. Ово је у сваком случају мање идеализована визија природног света, визија способна да превазиђе бруталност *Лишцица Хардкасла*, као и предаторску природу наговештену у дојама *Гранчестерских ливага*. Иако критика ретко приказује Платову као песника о природи, њено истраживање везе између појединца и природног света је фундаментално за развој зрелог гласа ове песникиње.

БРУТАЛНОСТ ПРИРОДЕ

Године 1960. Силвија Плат је написала *Два камџера у облачној земљи* и *Пусицињу Мохаве*, песме у којима евоцира своје путовање Северном Америком претходне године; изложена врсти пејзажа с којим се раније није сретала, она тада први пут истражује сопствени континент. Поменуते песме смештају њену поезију у окружење мање застрашујуће од оног у *Лишцицама Хардкасла*, не

изражавајући, ипак, повезаност човека са природом које Емерсон пропагира. *Два камџера*, у ствари, одбијају емерсоновску перцепцију:

*Тредало је џри дана возње џрема северу да џронађеџе облак
Учџиво небо над Босџоном није их моџло имаџи.
Овде на џоследњој џраници великоџ, дезодзирноџ духа
Хоризонџи су исувише далеки да би били џријаџељски као ујаџи;
Боје се џриказују у некој врсџи одмазде.
Сваки се дан завршава оџромном џровалом ружичасџоџ ...
Пријаџно је, за џромену, значџиџи џако мало.
Ове сџене не нуде моћ биљу ни џудима:
Оне џредсџављају динасџију савршене хладноће.*

(Плат, 1981, стр. 145)

Бостон је природно окружење Платове као што је и Емерсоново. Она оставља учтиво небо за собом и иде у сусрет природи само да би негирала емерсоновску интимност с природним светом. Овде, природа више не носи доје духа, већ се приказује у некој врсти одмазде, при чему је њена мета човечанство. Није само појединац тај који је ирелевантан, већ и све живе врсте, историја људске колонизације је поништена од крајолика где се: „Ходочасници и Индијанци можда никада нису догодили” (Плат, 1981, стр. 145). Док се, раније, у *Лиџицама Хардкасла* појединац осећао рањиво и изоловано, овде лирски субјект Платове признаје да се осећа пријатно зато што је тако „мали”. И док природа у *Лиџицама* посматрачу изгледа претеће, па је он застрашен односом са природним светом, у *Два камџера*, овај однос је приказан као „учтив”. *Два камџера* нам приказују пејзаж ослобођен од људске свести, где лирски субјект „ужива” у насиљу, празнини и одсуству људске димензије. Ово је пејзаж који импресионира Платову и који је весник и инспираџија њеног каснијег рада. Јавља се и касније, а најочитији је у путовању оптерећеном смрћу у *Прелазу џреко воде*, где примећујемо да „пејзажи ума” Платове почињу да попримају свој познати облик.

Два камџера, дакле, свесно одбијају размену између појединца и природе коју каснија поезија Платове управо пропагира. Несклад између лирског субјекта и природног света, очигледан у *Лиџицама*, замењен је потпуним раздвајањем: природа нема однос са човечанством. *Два камџера* приказују крајолик одричним тврдњама – „У овој земљи нема мере нити баланса... / Ниједан

твој или мој покрет не може привући њихову пажњу (облака, прим. А. М.), / Ниједна реч их не може натерати..." (Плат, 1981, стр. 144). Овакав крајолик поезија не може прилагодити (јер у њему нема мере ни баланса). Међутим при крају песме овакве изјаве бивају замењене позитивнијим тврдњама – „Сваки дан се завршава огромном провалом ружичастог... / Планете пулсирају у језеру као светле амебе” (Плат, 1981, стр. 145). Иако лирски субјект завршава „празне главе” (Плат, 1981, стр. 145), имамо утисак да околина у *Два камџера* полако дозвољава да је песникиња прилагоди својим поетским сликама. Ово поетско прилагођавање је први корак враћања емерсоновском *идеалистичком* односу између појединца и природног света; дивље и чак злобно окружење, које је испрва супротстављено бићу Платове, сада почиње да се прилагођава.⁶

Попут *Два камџера*, и *Пустииња Мохаве* почиње негацијом:

*Овде нема оњишија ни дома,
Свуда је само врела природа. Суво је, суво.
И ваздух је ојасан.*

(Плат, 1981, стр. 143)

Иако песникиња описује пустињу као „белу попут слепог мушког ока” и „неутешну попут соли” (Плат, 1981, стр. 144), дакле показује дистанцу и раздвојеност од такве природе, она у другом делу песме испољава емпатију са животињама које настањују пустињу, мислећи о гуштерима, змији и птици, цврчцима, који „плачу и покушавају да им допузе” у косу, „докони у ноћи” (Плат, 1981, стр. 144). Будући да, преко емпатије са животињама, веза са природом ипак постоји, и ову песму можемо узети као илустрацију прилагођавања песникиње природи и још један корак према органској повезаности са њом у каснијим песмама.

⁶ Са једним изузетком, поезија Платове никада се више не повлачи пред опасним окружењем. Тај изузетак је *Ружичњак краљице Мери*, мање амбициозна песма којом Платова није била задовољна (Розенблат, 1979, стр. 117). У њој је лирски субјект Платове задовољан окружењем, и истиче култивисану ружу без мириса изнад мирисне дивље руже са ливада Девона. Песма је формална по карактеру па тиме и корак уназад за Платову, која покушава да се те формалности ослободи.

ПЕЈЗАЖИ ПРИРОДЕ И ПЕЈЗАЖИ УМА

Још једна амбициозна песма је *Шејња зими*, која датира из касне 1960. године. Ен Стивенсон сматра да је песма мотивисана напорима Платове да развије нов однос према природи:

*Моју да осетим укусу лименој неба – њраве лимене сивари.
Зимска зора је доје мейшала,
Дрвеће садијено на својим месџима њојуџи сјаљених нерава.
Целе ноћи сам сањала о унишџењу, исџредљењима -*

(Плат, 1981, стр. 151)

Многа обележја крајолика у *Аријелу* се појављују у овој песми, па Ен Стивенсон сматра да је *Шејња зими* „весник песама *Аријела*”, а њена сликовитост има обресе *Берк-џлаже*⁷ (Стивенсон, 1989, стр. 200); такође, почетна строфа носи зачетке других песама, укључујући *Бресџа*, *Заусџављеној мрџваца* и *Сџизање*. У *Шејњи зими* се види да је чулни однос са околином постигнут – будући способна да „осети укусу неба” (Плат, 1981, стр. 151), ова песма-претходница аријеловских слика конзумирања, утврђује „интимност” са светом природе. Алудирање на „спаљене нерве” (Плат, 1981, стр. 151) призива у сећање лечење Платове електро-шок третманима – једно „не-ја” уграђено у искуство свога ја, ма колико такво искуство било мучно. Као да је већ у *Шејњи зими* тешко направити разлику између будне реалности и кошмара халуцинације. До настанка песама *Аријела*, пејзажи природе и пејзажи ума ће постати неодојиви.

Тakoђе, песма *Хирури* у *2 ујуџру* одсликава све већи таленат Платове да интегрише природни свет у своје ја, истичући слике попут „Црвена ноћна светла су равни месеци” и „Ја сам сунце, у белом мантилу, / Сива лица, опијена дрогама, прате ме попут цветова” и „Крв је залазак сунца” (Плат, 1981, стр. 171), које можемо довести у везу са стихом из *Бресџа*, „Одболовах грозоту сунчевих смираја” (Плат, 1981, стр. 192), док песма *Тоџем* на исти начин описује сада излазеће сунце, изјављујући: „Свет је ко крв врућ и личан / Каже свитање, својим руменилом крви” (Плат, 1981, стр. 264).

⁷ Berck-Plage – плажа на обали Нормандије; *Berck-Plage* је назив песме Платове, написане крајем јуна 1962. године.

За разлику од Емерсона, који „не-ја” дефинише као „природу и уметност, све друге људе као и сопствено тело” (Емерсон, 1883, стр. 10), поезија Платове је много амбивалентнија. У општењу између пејзажа природе и пејзажа ума главни орган је око, па песме од 1960. до 1961. код Платове дају мноштво осврта на очи: „бела као слепо мушко око” (Плат, 1981, стр. 144), „скупина очних јабучица” (Плат, 1981, стр. 146), „неме као очи” (Плат, 1981, стр. 168), „бездојни прорези њихових очију” (Плат, 1981, стр. 163), „покривено око” (Плат, 1981, стр. 175). Једна дневничка белешка сведочи да Платова „није могла да погледа у суседово слепо бело око” (Плат, 1990, стр. 65). Она је заинтригирана и привучена оштећеним очима, које нису у стању да опажају, било да су голе, празне или слепе. Очи дозвољавају природи да се понаша као исцелитељ (по Емерсону, природа све може поправити, тј. има исцелитељску моћ, све док су очи недирнуте). Око је оно најбоље код уметника, оно заједно са светлошћу ради на интегрисању објеката у одговарајући пејзаж. Очи и очне јабучице код Платове, ипак, веома често преносе податке о претећем спољном свету. Тако *Тамничар* пита: „Шта ће радити светло / без очију да пресеку” (Плат, 1981, стр. 227), док насилна, самоубилачка возња према црвеном оку јутра у песми *Аријел*, брза попут стреле, указује да чак ни божанске или елементарне силе не могу умаћи интегрисању. Уништење ока је тако уништење појединца, као у ноћном кошмару *Инсомнијака*, где „људи одасвуда, очију мишје сребрних и празних / возе на посао у редовима, као да им је недавно испран мозак” (Плат, 1981, стр. 163).

Прва песма Платове из 1961. године, *Поља на брду Парламент*, такође дели овај осећај деликатности и рањивости ока: „Бледо / Сунце успева да сија правим лименим блесковима / Са повезаних језера пред којима моје очи дрхте / И пуне се” (Плат, 1981, стр. 152). Сама песникиња овако објашњава песму:

„Ова песма је монолог. Замислила сам пејзаж поља на брду Парламент у Лондону, који гледа особа преплављена једним осећањем тако моћним да боји и изобличава крајолик. Лирски субјект је овде заробљен између Старе и Нове године, између кривице узроковане губитком детета (побачајем) и радосћу изазваном сазнањем да је старије дете безбедно код куће. Постепено првобитне слике црнила и тишине уступају место сликама опоравка и зацељења док се жена окреће, помало укочено и са тешкоћом, од осећаја губитка ка оном виталном и захтевном у њеном свету што и даље преживљава” (Плат, 1981, стр. 290–91).

У Пољима на брду Парламенї природа, поново, одева боје духа. Природа у оваквим околностима туговања има терапеутско дејство: „У присуству природе човеком струји дивљи ужитак, упркос стварном туговању” (Емерсон, 1883, стр. 15). Лирски субјект у Пољима на брду Парламенї се, судећи по овом становишту, лечи у присуству домаћег пејзажа. Ипак, почетни стихови песме описују крајолик раније поменутих негативних терминима; тако, голо брдо и безлично, бледо небо, далеко од тога да су у хармонији са посматрачем, „иду својим послом” (Плат, 1981, стр. 152), а природа одаје утисак комбинације претње и равнодушности. Будући да је смештен унутар граница Лондона, ово никако није дехуманизовани крајолик Лишїца Хардкасла и Два камїера. У песми „ветар зауставља (њен, прим. А. М.) дах попут завоја” (Плат, 1981, стр. 152), али се убрзо успоставља песникињина повезаност са крајоликом, посебно у сликама „верних чемпреса тамних круна”, који „размишљају, укореењени у свом губитку” (Плат, 1981, стр. 153). И поред овог тренутка подељене туге, тек када се субјект имагинативно повлачи од природе према комфору домаћег окружења, он почиње да се опоравља:

*Плаве ноћне биљке, мало бледо-їлаво брдо
На роћенданској слици ївоје сесїре їочиње да сија.*

(Плат, 1981, стр. 153)

Природа је на крају песме приказана у домаћем контексту и зато доживљена као сигурна.

Још једна песма даје првенство „домаћем” аспекту природе. У *Звездама над Дордоњом*, звезде „код куће” се памте као „бледи, мутне од силног путовања”, изгубљени сирочићи „смештени далеко, у својој сопственој прашини” (Плат, 1981, стр. 165). Иако су звезде над Дордоњом веће и спектакуларније, субјекту њихова лепота не причињава задовољство:

*Одавде їде сада лежим, ...
Видим ова сазвежђа у својој їлави,
Незаїрејана слаїким ваздухом ової воћњака дресака.
Превише је сїокојсїва овде; ове звезде су їрема мени сувише добре.
...
Зайварам очи
И уїцијам малу ноћну свежину їоїуїї весїи од куће.*

(Плат, 1981, стр. 166)

Звезде над Дордоњом одолевају искушењу мирног, задовољног односа са природним светом. Носталгија за домом захтева да оно што је познато буде више вољено од туђе, ма колико туђе било мирно и спокојно. Платова као да више не дозвољава својој поезији да узмиче пред узнемирујућим крајоликом.

Контрадикторно, чињеница да су песникињи овакви пејзажи познати, ипак их не приказује као сигурно окружење. Пејзажи Платове у песмама из касне 1961. описују различите локације – завичај сестара Бронте, обалу Јужног Девона, Северну Француску, башту Платове и њен околиш – али је у сваком случају уточиште у природи немогуће, и чак се за њим не трага. Прва од ових песама, *Оркански висови*, враћа нас у окружење већ познато у поезији Платове, на пустаре Западног Јоркшира, не тако удаљене од смртоносног пејзажа *Лиџица Хардкасла*.

*Хоризонти ми звоне појоуи нарамка сувој љрућа,
Најнути и нејодударни, и увек несџабилни.
Дошакнути шидицом, моли би да ме зајреју,
А њихови фини обриси умрљају
Ваздух до наранџасиої
Пре неїо гаљине које додирују ишчезну,
Одојивши бледо небо јаснијом дојом.*

(Плат, 1981, стр. 167)

Положај сунца иза хоризонта изазива пожар, па се у песми хоризонт доживљава као претња. Хоризонти су важан тест песничке имагинације у Емерсоновој *Природи*: „Постоји пространство хоризонта које ниједан човек не поседује сем оног чије око може да интегрише све његове делове, тј. песника” (Емерсон, 1883, стр. 14). Међутим, и поред интегрисања свих делова пејзажа, како препоручује Емерсон, лирски субјект Платове је у опасности због хоризоната.

У *Лиџицама Хардкасла*, жена се повлачи од природе ради сопствене безбедности. У *Орканским висовима* субјект је у искушењу да се интегрише са пејзажом на један не-емерсоновски начин: „Ако придам корењу вреса / Превелику пажњу, оно ће ме позвати / Да белим своје кости међу њим” (Плат, 1981, стр. 167). Тумачећи ове стихове, Џојс Керол Оутс налази да је Платова „пасивни сведок у турбулентном свету: Људска свест је, према Силвији Плат, увек улез у природном универзуму” (Оутс, 1987, стр. 217). Зато што, наставља Оутсова, Платова не успева да интегрише у

себе природу, она представља своје ја одвојено од осталих видова свести, које постоји да буде покорено или да узрокује бол; тако одвојеност ја Платове постаје „патологија” (Оутс, 1987, стр. 210). Дакле, Платова нам представља људску свест као уљеза у брутално индиферентној природи.

Следеће две песме Платове, *Брање кућина* и *Коначносї (Finisterre)*, истражују места где се крајолици завршавају: обале. Прва песма је смештена на литици малог америчког залива који гледа на Атлантук, а друга на најзападнијем крају Британије. Дакле у питању је исти крајолик, само виђен из различитих земаља. Морски пејзаж је у обема песмама чак много опаснији од копнених пејзажа. Море нам се у *Брању кућина* открива као „огромни простор / Белих и калајних светала, ... / Које туче и туче као неукротиви метал” (Плат, 1981, стр. 169). Уживање у „дивној безодличности мора” (Плат, 1981, стр. 170) и Емерсоново инсистирање на радосној неопходности самоће – која се увек изједначава са бегом у природу, резултира код Платове храбром и рањивом изолацијом. *Брање кућина* је ослобођено људског друштва. Поезија Платове се са природом суочава сама. Временом, њена поезија почиње да показује више сродства са дивљом природом него са угодностима домаћег живота.

Осврнувши се на *Прелаз њреко воде*, Хелен Вендлер сматра да „сва природа постоји само као вентил за сензибилитет Платове...” (Вендлер, 1980, стр. 273). Да ли да ову особину припишемо голом еготизму Платове или пак њеној храброј решености да жртвује себе непријатељском окружењу? Људски интереси изгледају тривијално међу елементарним сукобима између мора и земље, приказаним у овим песмама. Она настоји да учини људским оно што је уништавајуће нељудско, што носи са собом опасности: „Ходам међу њима (душама, прим. А. М.), и оне затварају моја уста памуком. / Када ме буду ослободиле, бићу орошена сузама” (Плат, 1981, стр. 169).

После бројних описа непознатих пејзажа, када су пејзажи природе и пејзажи ума песникиње могли да се сједине да би створили психолошку стварност, настаје песма *Месец и шиса*, која се генерално сматра једном од њених најбољих песама (Блесинг, 1979, стр. 57). У њој песникиња говори с ауторитетом који се више не оптерећује објашњењима:

*Ово је свейлосї̄ ума, хладна и ѿланей̄тарна.
Сї̄абла ума су црна. Свейлосї̄ је ѿлава.*

(Плат, 1981, стр. 172)

Ови стихови визуелно одсликавају свет песникиње; кратке реченице нам се представљају као чињенице, без објашњавања зашто су светла ума „хладна и планетарна” или „плава”. Ментални пејзаж који ауторка слика у овој песми напосто мора бити прихваћен; он је производ њеног прилагођавања и „дојења” природног света.

Граница где се завршавају пејзажи ума и почиње физички свет овде почиње да се замагљује. Карактеристике крајолика које се помињу – траве, „димне, утварне магле”, „низ надгробних плоча” (Плат, 1981, стр. 172–73), чак месец и тисино дрво, могу имати објективни статус, али у песми постоје као унутарње реалности, тако да остаје нејасно да ли је путовање кроз ово хладно и планетарно окружење стварно или имагинарно. Тако је свакој убедљиво физичкој одредници дат метафизички призивок: траве „ми пецкају чланке” и у исто време „мрморе о својој понизности”, док стихови „Ниско сам пала” и „Просто не могу да назрем куда се стиже” имплицирају више духовну него физичку потрагу. Истовремено, песма имплицира и тешкоћу песникиње да пронађе духовно благостање у конвенционалном Католичанству:

*Месеџ је моја маїи. Није она мила к'о Марија.
Из њене одоре ѿлаве мали шишимшии исїадају и сове.
Како дих волела да у нежносї̄ верујем –
Лице киїа, свећама умекшано
Скреће, баш ка мени, своје длаїе очи.*

(Плат, 1981, стр. 173)

Разумевајући елементарне силе природног света, лирски субјект Платове не може да верује у благост коју проповеда религија, без обзира колико би песникиња то желела. Свеци у цркви, замишљени како лебде, „лица и руку укрупњених од светости” (ст. 6), не доносе утеху. Уместо њих, месец је обожаван, „огољен и диваљ” (ст. 6): „Месеџ је моја мати” (ст. 4); песникиња је привучена његовим „О-зевом потпуног очаја” (ст. 3).

У песми *Месец и Исуса* Силвија Плат налази своју религију не у црквеној традицији већ, следећи Емерсона, у природним силама. Ова песма Платове нам открива један још непосреднији утицај – паганску религију *Беле доиње* Роберта Грејвза (Плат, 1976, стр. 433). *Бела доиња*, наиме, допуњује Емерсонову традицију обезбеђујући митске оквире за све оне злобне и индиферентне аспекте природног света који се налазе изван граница Емерсонове идеализације природе. Па чак и тада, песникиња као да не успева да прилагоди сву природу, што видимо у последњим стиховима: „А порука тисовог стабла је тмина – тмина и тишина” (ст. 6). Мишљења смо да са *Месецом и Исусом* пејзажи ума Платове добијају свој прави облик препознатљив у песмама *Аријела* – тек када је црно тисино стабло интегрисано у душу песникиње и приморано да „проговори” своју нему поруку, песме *Аријела* нам се откривају у свој својој лепоти. Разрешење се огледа у потпуном интегрисању пејзажа природе у пејзаже духа.

-
- ЛИТЕРАТУРА Blessing, R. A. (1979). „*The shape of the psyche*” У: G. Lane, (ed.), *Sylvia Plath: New Views on the Poetry* (pp. 57–73). Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Vendler, H. (1980). *Part of Nature, Part of Us*. Harvard: Harvard UP.
- Graves, R. (1961). *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber and Faber.
- Emerson, R. W. (1883). *Nature, Addresses and Lectures*. Houghton Mifflin.
- Oates, J. C. (1987). Soul at the White Heat: The Romance of Emily Dickinson Poetry. *Critical Inquiry* 13 (4), 210–220.
- Perloff, M. (1979). „Sylvia Plath’s *Sivvy Poems*: A Portrait of the Poet as Daughter” У: G. Lane, (ed.), *Sylvia Plath: New Views on the Poetry* (pp. 160–172). Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Plath, S. (1981). *Collected Poems*, T. Hughes (ed.), London: Faber & Faber.
- Plath, S. (1990). *Journals of Sylvia Plath*, F. McCullough and T. Hughes (ed.), New York: Ballantine Books.
- Plath, S. (1976). *Letters Home: Correspondence, 1950–1963*, A. S. Plath (ed.), London: Faber & Faber.
- Roethke, Th. (1966). *Collected Poems*, New York: Doubleday.
- Rosenblatt, J. (1979). *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*, Chapel Hill: U of Carolina P.
- Stevenson, A. (1989). *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*. Houghton Mifflin.

Heaney, S. (1988). „The Indefatigable Hoof-Taps: Sylvia Plath” у: *The Government of the Tongue* (pp. 152–175). London: Faber and Faber.

ASS. M. PHIL AZRA A. MUŠOVIĆ

STATE UNIVERSITY OF NOVI PAZAR

DEPARTMENT OF PHILOSOPHY AND PHILOLOGICAL SCIENCES

STUDY PROGRAM: ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE

SUMMARY

THROUGH EMERSONIAN HERMENEUTICS –
LANDSCAPES OF THE SPIRIT OR
TRANSCENDENTAL IN SYLVIA PLATH'S POETRY

Criticism rarely portrays Plath as a nature poet, but landscapes occur regularly throughout her work. Her exploration of the relationship between the individual and the natural world is fundamental to the development of her mature voice. This development reveals the continuing influence of the American Transcendentalist poet, theologian and philosopher, Ralph Waldo Emerson, whose beliefs fundamentally shaped the society in which Plath was raised. In his often-quoted essay *Nature*, the philosopher said: 'Nature always wears the colors of the spirit' – expressing his belief in a dynamic interchange between the mood of the perceiver and the mood of nature. Emersonian attitudes permeated and shaped Plath's vision – as they have permeated so much American poetry and culture – throughout her writing life. More fundamentally, his insistence on integrating the external world – or, in Emersonian terms, 'the NOT ME' – into the soul is an ambition which Plath's poetry shares. This paper shows that not only does the brutal imagery of Plath's later poetry connect this spiritual pursuit, but the inescapable centrality of the self and its experiences can be traced back to the lasting influence of Emersonian idealism.

KEY WORDS: Nature, landscapes of the spirit, transcendental, poetic self, integrating, influence, spiritual pursuit.