

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

„ШТА УРАДИТИ С БЕСОМ?” – ПСИХИЧКА ОСМОЗА, СИЛВИЈА ПЛАТ И ВИРЏИНИЈА ВУЛФ

АПСТРАКТ. Према Вирџинији Вулф, ако смо жене-писци размишљамо угледајући се на своје књижевне мајке. Бескорисно је окретати се великим мушким писцима за помоћ, ма колико задовољстава, иначе, налазиле у њиховим делима (Вулф, 1929, стр. 80). Овај рад истражује колико је америчка ауторка Силвија Плат полагала на своје материнско наслеђе. Ово поређење пишчевих књижевних и породичних односа указује да књижевни утицаји представљају понављање образаца почетне везе родитељ-дете. Многи критичари сматрају да писање пресликава развојни пут самога аутора и његову породичну историју, тежњу да ту историју побољша, освети или пак потисне. „Психичка осмоза” – амбивалентност односа Платове са биолошком мајком касније се кристалише у однос са књижевном мајком – Вирџинијом Вулф. Као резултат, текстови двеју списатељица воде дијалог кроз време.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Жена-писац, материнско наслеђе, веза родитељ-дете, психичка осмоза, амбивалентност, бес, интерактивност.

¹ azramusovic@gmail.com

УВОД

Да ли се Силвија Плат угледала на своје књижевне мајке? Да ли им се обраћала за помоћ? Поједини критичари сматрају да није, сматрајући је песникињом чији је уметнички тријумф био одраз достигнутог личног индивидуализма, дистанцираности од мушког као и од женског утицаја.² Расцеп који Тили Олсен уочава код Платове између њене свести о себи као жени и доживљаја себе као писца указује на то да је она сматрала женственост и креативност супротним половима. Као врло млада мислила је да „жена мора да жртвује право на женственост и породицу да би била писац” (Олсен, 1978, стр. 30).³ Читаоци *Писама кући* и *Дневника* уочавају снажну платовску дихотомију између свакодневних кућних послова и „писатељске испуњености” (Плат, 1976, стр. 298), као и пропратне притужбе због „ограничености женске сфере” (Плат, 1976, стр. 72). Иако овакво гледиште заиста осветљава неке аспекте имагинативности Платове, оно истовремено занемарује неке друге, те стога захтева модификацију.

Читајући *Дневнике* Силвије Плат, примећујемо да се песникиња односи презриво према својој женској улози и да такође у њој ужива; да је доводи у везу са тишином, а онда, све интензивније, са рађањем речи; да се боји да ће морати да одабира између различитих приоритета, и да покушава да заобиђе такве одлуке. Једно је сигурно – схватила је да је писање поезије која долази искључиво „изнутра” – једноставно немогућ идеал. Уместо да изолије себе од женског утицаја, чиме би умањила сопствени стваралачки идентитет, она је научила да руши мушку идеју женског израза, да се хвата у коштац са својим претходницама, и да полаже право у исто време и на женственост и на креативност. Тај напор је достигао свој климакс кроз много агресивних и очајничких песама које су је учиниле славном. Ако је, услед образовања које велича патријархалне вредности, каткада и презирала свој женствени тон (Плат, 1976, стр. 343), још јаче је жудела да буде „жена славна међу женама” (Плат, 1990, стр. 260).

Ако је евидентно да је растуће незадовољство према мушком ауторитету играло значајну улогу у креативном животу Платове,

² Вид. студије попут *Горка слава: Живој Силвије Плај* ауторке Ен Стивенсон и *Инкарнације Плајове*, Линде К. Бундзн.

³ Цитате наведене у раду превела А. М.

њен напор да пронађе своје место у женском канону је био још индикативнији. Посматрајући њен положај са временске дистанце, видимо да песникиња није била само несхваћена бунтовница која се трудила да „украде” језик од мушкараца да би њиме изразила оно што сама жели, већ и жена која послушкује речи исписане од стране других жена. Положај жена-писаца је управо и компликован зато што су учене да бар делимично буду одане традицији мушке доминације. Било је пожељно да жене-писци надопуњују мушки канон, при том га не нарушавајући, јер је, како истиче Рут Блер „последња ствар коју друштво жели за своје жене управо интелектуалност и независност” (Блер, 1984, стр. 73). И док су мушки писци сазревали у свету у коме владају правила хегемоније, свету који су сами створили, жене-писци су биле растрзане између два света, између две културе: једне институционалне, андроцентричне културе која је дефинисала, ограничавала, отуђивала и слабила њихов израз, и једне још непотврђене женске културе, којој су још увек недостајали престиж и моћ. Чак и ако занемаримо ову културолошку подређеност, Џин Бејкер Милер сматра да је теже дефинисати социјалну организацију жена неголи мушкараца. И док се код мушкараца односи углавном базирају на конкуренцији, жене су те које теже да достигну ширу „разноликост начина постојања” (Милер, 1986, стр. 27). Конкуренција и лични интегритет су само две компоненте, док су васпитање, кооперативност, пријатељство, начин одрастања, идентификовање са другима, лојалност, жеља да служе идеји и брига за хармонију унутар групе, за њих једнако битне одреднице. Према речима Керол Гилиген, женска култура је „комплексна мрежа социјалне повезаности и индивидуалне иницијативе, подршке и ривалитета” (Гилиген, 1982, стр. 57). Зато су и везе које повезују жене-писце много комплексније него што је то случај код мушкараца. У настојању да истражимо начине на које једна жена-писац настоји да себе озакони у култури којом доминирају мушкарци, најпре треба истражити начине на које је себе позиционирала унутар комплексне женске културе, каква она јесте.

У делу *Земља без мушкараца*, ауторке Сандра Гилберт и Сузан Губар нам откривају да су жене-писци двадесетог века имале комплексне и проблематичне односе са књижевним предакињама (Гилберт, Губар, 1988, стр. 262–71). Став Платове према осталим женама-писцима је био амбивалентан. Сагледавајући патријархалну културу као „равну и непотпуну” (Плат, 1981, стр. 177–82), она све интензивније прихвата и истражује свој женски

идентитет (Плат, 1976, стр. 256). Међутим, онда када је њено виђење цивилизације било у кризи (што је често био случај), била је неповерљива према свима осталима, према женама исто колико и према мушкарцима. Њена дилема је била следећа: идентификујући себе све више као женског писца она се није могла осећати компетентном без познавања женских предака као и својих савременица; међутим, будући да су урођено самољубље, нарушено самопоуздање и сумња у себе били неодвојиви део њене личности, Платова је, такође, имала потешкоћу да се осећа компетентном у њиховом присуству (Плат, 1981, стр. 177–82; 1976, стр. 256).

Новије критичке студије, попут *Дружачији нас: Психолошка теорија и развој жена* Керол Гилиген, доказују да је културолошки одређен аутор чак пожељна категорија. Наиме, књижевни израз не може никако бити аутономна творевина, ма како то пожељно звучало, већ је увек у спреси са психосоцијалним факторима (Гилиген, 1982, стр. 57–67). Сама Платова користи термине *сублимација*, *субституција* и *дифузија*, да би указала на однос између своје *психичке* и *емотивне* енергије (Плат, 1990, стр. 62, 281, 108). Тај однос је флуидан, често неухватљив, па ипак, одвојити књижевни текст од психосоцијалног значило би приписати књижевној институцији већу моћ од оне коју заиста поседује – а то је да је књижевност интегрални део, но ипак само део – стварности која је окружује.

ПСИХИЧКА ОСМОЗА – ОДНОС СА БИОЛОШКОМ МАЈКОМ

Према Фројду, повезаност ћерке са мајком у раном детињству представља кључну, одлучујућу везу у њеном животу (вид. Фројд, 1950). Каснија везаност ћерке за оца само је споредни продукт њене примарне повезаности са мајком. Жена која је амбивалентно или непријатељски настројена према своме оцу (као што је то била Платова), вероватно је гајила таква осећања примарно према мајци, „будући да је веза са мајком она која је оригинална, док је однос са оцем изграђен касније” (Фројд, 1950, стр. 258). Такође, уколико отац није довољно присутан, дешава се да га ћерка идеализује или му пак приписује садистичке особине (као у случају Платове). Фројд сматра да су у људској култури границе жен-

ског ега генерално више пропустљиве од мушкарчевих; такође, мајке теже да пројектују сопствене амбиције на своје ћерке (што није случај када су у питању синови), стога се ћерке никада заправо не одвоје од својих мајки на начин на који синови постану независни од оба родитеља. На тај начин мајка наставља да егзистира кроз своју ћерку, постаје кључни део њеног ја, њен први и најтрајнији двојник.

У књизи *Ејо и ејо шела*, Роберт Флис објашњава ову врсту односа између мајке и ћерке, која се иначе не јавља између мајки и синова, очева и ћерки, и очева и синова. У екстремним случајевима, мајке имају „симбиотички” однос са својим ћеркама за време њиховог пре-едиповског периода (од рођења до треће године), што је време када је ћеркама „потребна симбиоза и доживљај јединства са мајкама” (Флис, 1970, стр. 100). Мајке чак осећају потребу за „хиперсимбиозом”, и то посебно у време када ћерке почињу да се ментално и физички одвајају од њих:

„Пошто су ускратиле својим ћеркама стабилност и сигурност те ране симбиозе, (што је увек пропратна последица одрастања, прим. А. М.), оне се (мајке, прим. А. М.) осврћу унаоколо и одбијају да им дају прилику за било какво заваривање у погледу одвајања и индивидуалности. Уместо тога, оне се понашају према својим ћеркама као према сопственим менталним продужецима, приписујући им чак своје телесне осећаје. Мајке преузимају контролу над сексуалношћу својих ћерки, проживљавајући кроз њих сопствено еротско задовољење. Мајке користе транзитивизам психотичког – „Ја сам ти и ти си ја” – у понашању према ћеркама. Као резултат, те исте ћерке, сада неуротици, дуплицирају многа обележја психотичких симптома својих мајки, патећи од јаких поремећаја ега и ега тела, који почивају на неодвојивој повезаности са мајком” (Флис, 1970, стр. 100).

У овом контексту, однос Силвије Плат са мајком можемо описати некада као сјајан, а некада као непожељан, као неку врсту „психичке осмозе” (Плат, 1976, стр. 32). Песникиња представља мајчинску фигуру као медузу/митско чудовиште/вагину у песми *Медуза* (Плат, 1981, стр. 224–26)⁴. Попут мајке у *Сџакленом звону* (Плат, 1971, стр. 205–6), која је брижна и пуна прекора, и мајке из *Дневника*, која је на свесном нивоу брижна док је на несвесном гневна (Плат, 1990, стр. 269), и медуза поседује „сочива милосрђа” као и „главу без очију” (Плат, 1981, стр. 224). Изнад свега, она

⁴ Медуза је за Платову фројдовски „симбол хорора” (Фројд, 1953, стр. 106), као и објект амбивалентне љубави.

је „увек ту / Дрхтави дах на крају моје жице ... / Мој водени бич ... / Дирљив и захтеван” (Плат, 1981, стр. 225). Прожета мајчином субјективношћу, говорница изјављује: „Нисам те звала. / Уопште те нисам звала” (Плат, 1981, стр. 225), па онда: „Бежи, бежи, љига-ви пипче! / Ничега нема међу нама” (Плат, 1981, стр. 226). На овај начин песникиња истиче да не само што њена мајка и она немају ничег заједничког, већ такође и да не постоји ништа што их раздваја, као и то да је мајка спречава у достизању индивидуалности. Ауторка *Дневника* на сличан начин оптужује да је мајка „користи као продужетак себе”, додајући: „Желела бих ... да могу да будем сигурна у то шта сам: да могу знати каква осећања имам; да иако подсећају на њена (мајчина, прим. А.М.), заправо су моја сопствена” (Плат, 1990, стр. 281–2). Видимо да је Платова желела да убеди себе да њена мајка нема ништа са њеним писањем песама (Плат, 1990, стр. 281). Самоанализа песникиње почиње веома рано и наставља се кроз цео живот: „Уплашиш се када престанеш да говориш и осетиш ехо гласа своје мајке, као да она прича кроз тебе, као да ти ниси сасвим ти” (Плат, 1990, стр. 26).

У питању је, дакле, незадовољство песникиње због мајчине константне моћи да посредује, обликује и одобрава њен живот и њено писање. Страхovala је за свој интегритет када је мајка била у непосредној близини, баш као и Естер Гринвуд, која је имала правило да никада не живи са мајком дуже од недељу дана у континуитету (Плат, 1971, стр. 140). Такође, још више се дојала да ће бити лишена повезаности са мајком, као и Естер, која је писала своју прозу на мајчином папиру и повремено била решена да научи мајчину вештину стенографије (Плат, 1971, стр. 142, 144). Деформисаност односа са мајком Платове огледа се и у њеној неспособности да буде са њом као и без ње, њеном дефинисању материнске везе као „пипка”, њеној двојакој вези потребе и неповерења коју касније пројектује на амбивалентни однос према својим књижевним мајкама; њеној онтолошкој несигурности која доводи до сумње у креативну себе и напослетку, до комбинације непријатељства и самопрезира који ће обележити њен емотивни живот. Постојали су периоди када је Платова настојала да се ослободи овог наслеђа и да достигне независност својих поетских говорница. Но током последњих месеци њеног живота, такви моменти су се ретко јављали. Као жена и уметница, била је присиљена да изгради свој живот и своју уметност из нарушених односа које је једва успевала да поднесе.

Читајући *Писма кући*, примећујемо образац који мајка примењује на емоционални живот своје ћерке: аутоматски покушај да интелектуализује кризне ситуације и да потисне негативна осећања попут туге, страха, беса и срамоте. Њене стратегије за преживљавање имале су тако значајног уплива на емоције Платове – песникиња је рано научила да своја осећања сублимира у потрагу за испуњењем. Цело њено детињство било је испуњено одличним оценама, наградама и признањима. Касније, током периода психоанализе, Платова открива у себи осећај шири него што је тај укупни биланс награда и постигнућа – један зрели идентитет који је у стању да достигне широк дијапазон променљивих емоција. Али у последњим месецима живота она се поново враћа осећајним ограничењима која су је примарно карактерисала. То је период њене борбе између импулса да испољи своју тугу и бес, као и импулса да се представи као храбар и пристојан појединац, који влада самим собом, онаква каква је њена мајка желела да буде.

Пратећи однос мајке и ћерке, видимо да је Платова често одбијала мајчин савет да избегава изражавање бола кроз своје песме. У једном упечатљивом писму она каже: „Не говори ми да свет жели веселе ствари! Оно шта особа која је преживела Белзен – физички или психолошки – жели, није неко ко би јој говорио да птице и даље цвркућу, већ пуну спознају да је још неко био тамо и видео *најгоре*, управо онакво какво јесте” (Плат, 1976, стр. 473). У другом писму она додаје: „Престани да ме наводиш да пишем о 'пристојним храбрим људима'! ... Ја верујем да треба ићи до краја и суочити се са најгорим, а не крити се” (Плат, 1976, стр. 477). Тријумф њене уметности се, дакле, огледао у њеној моћи „суочавања са најгорим”. У стварном животу, међутим, покушавала је да следи мајчин савет и пример. Тако је, на пример, тежила да сузбије осећања гнева и туге онда када је њен брак окончан.⁵ Њена стратегија била је порицање: „Моји једини проблеми сада су они практични” (Плат, 1976, стр. 469); „Мој ум и дух су добро”, завршава се једно писмо кроз које провејава очај (Плат, 1976, стр. 470).

⁵ Будући да рад истражује првенствено утицај жена на живот и стваралаштво Платове, овде се нећемо давати односом Платове и њеног супруга, великог енглеског песника Теда Хјуза, који је изневерио Платову и свакако утицао на исход њеног живота. Рецимо само да Хјуз представља отелотворење оне субверзивне патријархалне културе у односу на коју се Платова осећала подређено, и због које се окреће својим женским предакињама и њиховом утицају. Пред крај живота, песникиња одбацује обе врсте утицаја.

На крају, храброст Платове почиње да бледи. У последњем писму постаје јасно да се емоционално самозаваравање не може наставити:

„Нисам никоме писала зато што се осећам мало злокобно – сада, пошто је побуна готова, видим коначност свега; бити катапултирана из срећности материнства у усамљеност и свирепе проблеме уопште није забавно. ... Једноставно ћу морати да се борим с тим на мој сопствени начин” (Плат, 1976, стр. 498).

Тачно недељу дана касније пронађена је мртва. Мучно сама на крају, њено ја је било испуњено само онда када је укључивало њену мајку – али мајку способну да са њом подели само позитивна осећања и признања. Лишена ослонца и фрагментисана, покушала је да понови трик који је успео кад јој је било двадесет година: симболичну смрт *унишћеној* и *цразној ја*, која јој је помогла да створи *ново, независно, зацељено ја*.⁶ Али овога пута маневар није успео. Није успела да реплицира метафору коју је желела, свог *Женској Лазара* који се враћа из мртвих, већ једну другу: свог оца, човека који није имао сврху осим књиге или поглавља на коме је опсесивно радио, човека који је несвесно добровољно отишао у смрт.⁷

Писма кући откривају следећи образац – хиперсимбиозу испуњену тензијом, која води до физичког одвајања, праћеног самоубиством. У питању је неуротичка повезаност родитеља и детета, битка за доминацију, и напослетку, коначна немогућност детета да достигне независност.

Када је о реч о уметности, однос Силвије Плат према мајци је несумњиво превагнуо за разлику од њеног односа са оцем. Будући да је мајка у односу према њој била на свесном нивоу нежна а на несвесном скептична, да би доказала свој интегритет, Платова је веома рано осетила потребу да себе потпуно даје у својим текстовима: „Осећала сам да ме ако не пишем нико неће прихватити као људско биће. Писање је, дакле, било замена за мене: ако не волиш мене, воли моје *писање* и воли ме због мог *писања*” (Плат, 1990, стр. 281). Последњих година, упоредо са осећањем фрустрације због немогућности да достигне „одвојеност и индивидуалност” у животу (Чодоров, 1978, стр. 100), песникиња све

⁶ Мисли се на први покушај самоубиства песникиње, када је као двадесетогодишњакиња узела прекомерну дозу пилула за спавање.

⁷ Ото Плат, професор и аутор књиге *Бумбари и њихови љушци*, умро је од последица занемаривања дијабетеса.

више тежи да их достигне у својој уметности. Један од начина који је предузела да се *одвоји* од своје мајке био је да је негативно прикаже у *Сџакленом звону*. Тако опоравак Естер Гринвуд почиње када она призна свом психијатру да мрзи своју мајку (Плат, 1971, стр. 244). Иако је Платова касније одбацивала *Сџаклено звоно* као сопствено шегртовање (Плат, 1976, стр. 472, 477), умешност и снага коју је ту приказала сведочи о жељама које није могла да оствари у стварном животу. Други начин да оствари своју аутономију био је да критикује мајку у својим дневницима. Њен коначни и најважнији метод достизања индивидуалности, како истиче Марцори Перлоф, био је да у последњим песмама створи сопствену фигуру која мало подсећа на оптимистичну амбициозну жену каквом се представљала у стварном животу (Перлоф, 1979, стр. 170–75). Уместо да је промишљена, уздржана, рационална и јака, њено текстуално ја је љутито, уплашено, несигурно и подложно деструктивним емоционалним стањима. Платова је своју последњу песму започела тврдњом, „Жена је довршена” (Плат, 1981, стр. 272). Тако је њен конфликтни однос с мајком помогао у стварању најснажније поезије – њен пројекат самостварања прешао је из стварног живота на текст.

Идентитет Аурелије Плат у великој је мери допринео конфузији њене ћерке да достигне свој сопствени идентитет. Силвија Плат је желела да буде вољена због својих речи, и њена мајка их је верно читала. Али она је такође показивала и неразумну жељу да преузме контролу над текстовима своје ћерке. Тако ћерка никада није могла бити сигурна да су њене речи заправо заиста њене. Бојала се да ће их мајка „искористити или прилагодити” (Плат, 1990, стр. 281), управо као што је то чинила када је у питању њен емоционални живот. Штавише, управо мајчинска фигура јесте оно што ћерка касније покушава да дуплицира, али и да надмаши. У сваком случају, мајчина улога вербалног преписивача уместо ствараоца, утицала је на бунтовну Платову да верује у жене писце и њихово место у књижевном канону.

У току уметничког самооткривања касне 1959, Платова се питала: „Шта да радим са својом мржњом према ... свим мајчинским фигурама? Шта да радим, када осећам кривицу што не радим онако како кажу, јер оне, у ствари, скрећу са свог пута да би помогле?” (Плат, 1990, стр. 271). Приметно је да је приврженост Платове мајци остала врло двосмислена. Приказала ју је као проблематичну, као медузу, као стисак (Плат, 1990, стр. 167; 1981, стр. 224–26; 70). Изгледало је да Аурелија Плат представља емоцио-

нално уточиште, али да „некако није ту” (Плат, 1990, стр. 268), као и да је поставила каријеру и домаћинство као две супротности, наглашавајући, наизменично, примат једног или другог. Њено ускраћивање емоционалне сигурности у периоду раног детињства било је увод у даљи ток живота ћерке, а њено истицање важности књижевности условило његову крајњу форму. Ипак, мајчина строгост је за песникињу значила сужавање дефиниције онога што књижевност може достићи; њена жудња за контролом онемогућавала је признавање ћеркиних напора; њено неподношење неуспеха спречавало од објективног посматрања предности и слабости ћерке. Тако је веза Платове са мајком представљала сметњу њеној креативности. Налазила је да је једино изражавање непријатељства према мајци може ослободити од „Паничне птице” коју крије у срцу и у писаћој машини (Плат, 1990, стр. 267); и наредила „мајци уснености (говора)” (the mother of mouths) да се „држи даље од њеног дворишта” да би имала шансу да „постане неко други” (Плат, 1981, стр. 133).

Конфузију свог односа са биолошком мајком Платова је касније у свом животу пренела на однос са различитим материнским фигурама. „На кога сам љута?” постаје кључно питање за њу у периоду 1958–1959. године (Плат, 1990, стр. 272). Гневна због мушке конзервације моћи, песникиња је била бесна на „све мајке које је упознала, а које су желеле да буде оно што није заиста осећала у свом срцу” (Плат, 1990, стр. 272). За Платову, слика мајке – књижевне као и оне биолошке – укључивала је такмичење, завист, неразумевање и жељу за контролом, помешане са подршком, пажњом, помоћи и вођством. За разлику од њене биолошке мајке, женске претече Платове биле су потпуно компетентне, но та је компетентност поставила други проблем, будући да јој је остављала премало простора за сопствене напоре. Иако су често биле пуне подршке, такође су поседовале оно што Дикинсонова зове „моћ да убију” (Дикинсон, 1958, стр. 358, 754), тако да је Платова, која им се дивила, морала бити стално на опрезу.

Ако се Платова подунила против мушке традиције феминизовањем фигура и специфичном тематиком, она је, такође, постепено прихватала женску традицију, настављајући да се штити од њеног жарма. С годинама, она се све више упоређује са женама-писцима пре него са мушким претечама. Та поређења је најпре чине „љубоморном..., кивном, пркосном” (Плат, 1990, стр. 185), да би јој касније представљала утеху. Тако је често себе поредила са Ејдријен Рич (Плат, 1990, стр. 212, 219, 294, 296, 298). У време када

је Ричова још писала „универзалистичке“ песме⁸, Платова је експериментисала са новом врстом израза – писањем које дефинише „женску свест која је политичка, естетичка и еротска, и која одбија да буде укључена у културу пасивности“ (Рич, 1979, стр. 18). Биографи Платове истичу да је „трагала за женским пријатељима и менторима и да се дуго дивила писању Вирциније Вулф, Маријан Мур, Стиви Смит, Елизабете Бишоп, и Ен Секстон“ (Вагнер-Мартин, 1978, стр. 12). Њени дневници и писма такође показују растући интерес за женско писање. Тако су жене-романописци на које се најчешће освртала биле Вирцинија Вулф и Емили Бронте, док су жене-песници које је спомињала биле Маријан Мур, Ејдријен Рич, Елизабет Бишоп и Емили Дикинсон.

Линда Вагнер-Мартин истиче да је Платова била посебно повезана са списатељицом Вирцинијом Вулф, о којој је дискутовала више него о било ком другом романописцу. Вулfoва постаје поетска мајка која најдубље прожима њен уметнички идентитет. Ова књижевница често наводи Платову на борбу, али јој и нуди веома задовољавајућу слику женске креативности, наводећи је да достигне врсту аутономног саморазвоја у свом односу према њој, за којим је трагала али га никада није достигла у односу са својом биолошком мајком.

СТРАХ ОД УТИЦАЈА – МАТЕРИНСКО НАСЛЕЂЕ

Платова је узела Вирцинију Вулф као модел стваралаштва у својој каријери веома рано. Несумњиво ју је сматрала најблиставијом списатељицом века. Поред тога, идентификовала је сопствени животни образац са оним који је учила код Вулfoве. Јер, и Вулfoва је претрпела губитак у раном добу; и она је имала оца-писца који је био удаљен и ауторитативан; и она је имала дво-смислену, „опседнуту“ везу са својом мајком, која је зрачила „невидљивим присуством“ у њеном животу и делу. Такође, заједнички су им били ментални бол као и склоност ка самоубиству. И Вулfoва је имала покушаје самоубиства пре но што се, на-

⁸ „Универзалност“ као својство уметничког дела омогућава делу да снажно говори свим људима и свим временима, без обзира што је смештено у одређени друштвени, географски и временски амбијент. У ужем смислу универзалност може бити оруђе сатиричара заокупљених вечним људским пороцима. У сваком случају, ово је једно од класичних мерила уметничког домета.

послетку, утопила у доби од педесет девет година. Платова је у свом дневнику написала:

„Ја сам конгломерат гомиле ђубрета које је доконо – себична, уплашена, с намером да посветим остатак свог живота једном циљу – да идем нага да бих послала одећу онима којима је потребна, да побегнем у манастир, у хипохондрију, у религиозни мистицизам, међу таласе ... колосални талас, талас плиме и заноса који ме преплављује, док тонем, тонем... Зашто је Вирџинија Вулф починила самоубиство? Или Сара Тисдејл или било која друга бриљантна жена?” (Плат, 1990, стр. 61–62).

Неколико година касније она и признаје повезаност са Вулфовом: „Али њено самоубиство сам ја дуплицирала тог црног лета 1953. Само што ја нисам могла да потонем” (Плат, 1990, стр. 152).⁹ И док је Вулфова напунила џепове свог капута великим камењем пре него што је ушетала у воду, Платова описује Естер Гринвуд како непрестано скаче у воду да би сваки пут „искочила попут плуте” (Плат, 1971, стр. 191). При крају *Пишчевој дневника*, Вулфова описује свој страх од немачке инвазије. Да би избегли понижење и мучење које их чека, Вулфова и њен муж Јевреј одлучили су да се угуше гасом у гаражи: „Размишљам: капитулација ће значити предају свих Јевреја. Концентрациони логори. Зато право у гаражу” (Вулф, 1954, стр. 323). Током последњих месеци, Платова је себе приказала као Јеврејку у „Дахауу, Аушвицу, Белзену”, као биће „истопљено до самог вриска” (Плат, 1981, стр. 223, 246); а онда је остварила своју метафору угушивши се гасом у кухињској рерни.

Сличност је била очигледна и по питању креативности. Вулфова је такође осећала у својим прстима „тежину целог света”; и, такође, изједначавала је „писање са живљењем” (Вулф, 1954, стр. 344, 347). За обе је текст добијао димензију живе особе, док је ја постајало читалац/писац – или ништа. У својој последњој дневничкој белешци, Вулфова пише да је „њено списатељско ја нестало. ... То је вид смрти” (Вулф, 1954, стр. 323). Такође је написала: „Не могу више да се борим. ... Не могу да пишем. Не могу да читам” (Бел, 1972, стр. 226). Платова је слично осећала током својих мрачних периода, да се „речи разлажу, а слова беже од ње” (Плат, 1990, стр. 298). Естер Гринвуд за време свога лудила такође није

⁹ Када је Платова имала двадесет година, покушала је да се утопи на плажи Несит, у следећем покушају узела је прекомерну дозу пилула за спавање, очигледно имајући на уму пример Вирџиније Вулф.

могла да чита и пише. У својој последњој песми, *Ивица*, Платова је представила своје ја као мртво, а „његов крчаг речи празним” (Плат, 1981, стр. 272). За обе, Вулфову и Платову, самоубиство је било присно повезано са нестајањем њиховог текстуалног гласа. Као адолесценткиња, Платова се питала да ли је писање заправо „прочишћење једне дубоке, основне жудње” (Плат, 1990, стр. 62). У случају ове две књижевнице, можемо тврдити да је писање такође било основна жудња: жудња за креативношћу, за једним еротиком набијеним односом према само-објекту. Када та „кипећа, бесрамна” жудња више није могла да их прати (Плат, 1990, стр. 62), када су се удаљиле од текста, то је значило и њихов крај.

Став Платове према својој претходници био је амбивалентан и условљен двосмисленошћу њене везе са мајком, везе која је одредила њена размишљања током формативних година. Дух Вулфове је био благородан, но свакако један од оних „Великих, који је ослободио Паничну птицу” у срцу Платове (Плат, 1990, стр. 152). Један од кључних одломака који се тиче њене жеље да открије свој глас кроз, али и упркос гласу Вулфове, појављује се у *Дневницима* из средине 1957:

„Прошле ноћи: довршила *Таласе*, узнемирана, скоро разјарена бескрајним сунцем, таласима, птицама, и чудном неуједначеношћу описа – тешка, бескорисно ружна реченица поред друге течне, напосто незадрживе. А онда финих последњих педесет страница: Бернарво сумирање, есеј о животу, о проблему: мртвило јединке којој се ништа не дешава, која више не ствара, не ствара, бачена у очајање. Тај моменат просветљења, фузије, креације. ... То је животно дело. Подвлачила сам и подвлачила, и поново читала. Ја ћу писати боље од ње” (Плат, 1990, стр. 164).

Овде примећујемо две битне ствари. Прво, видимо да је Вулфова укључена у унутрашњу драму Платове о „мртвилу јединке ... која више не ствара” али која и упркос томе улаже напоре да поново буде креативна. Лик Вулфове, Бернар, отвара питање имажинативног самоостварења тако снажно да Платова без оклевања прелази са размишљања о прози Вулфове на разматрање сопствених уметничких надања и страхова. Друго, уочљивља је, такође, неподударност онога што је достигла Вулфова и циљева Платове: „Ја ћу писати боље од ње.” Види се да је Платова осећала ривалство према Вулфовој. Било је већ раније речи о двосмисленом односу према претходници: она се осећа одгајаном од стране Вулфове, затим осећа страхопоштовање према њој, као и страх од ње. Тако се духовна предакиња Платове јавља као *добра* мајка

(која одгаја), као ауторитативна мајка (која улива страхопоштовање), и напослетку као лоша мајка (која изазива страх). У овом осврту Платове на *Таласе* видимо зачетак напора песникиње да се одвоји од књижевне претходнице која је у стању да у њој изазове овако јаке и конфликтне емоције. Зато, она завршава изјављивањем да је писање Вулфове „сувише пролазно” (Плат, 1990, стр. 165). Као да је у својој тежњи да постане снажна песникиња настојала да уздигне себе умањивањем Вулфове. Овај образац је био већ виђен: ако она треба да победи, претходник (или претходница, сасвим свеједно) мора да изгуби.

Платова, која је дефинисала свој књижевни задатак као супротност дотадашњем остварењу својих претеча: „Морам да пишем о стварима у свету без улешавања” (Плат, 1990, стр. 305), те 1959. открива свој другачији поетски глас, који је настао у пуном револту против претеча. У њеним писмима из овог периода помињу се Вулфова заједно са Одним, Елиотом, Лоренсом и Спендером као амблемима једне ограничене енглеске високе културе која је имала мало тога да јој понуди (Плат, 1976, стр. 369, 381, 397–98). Ако је Вулфова најпре функционисала као благородни дух и извор стимулације за Платову, напослетку је постала само још једна каноничка статуа на њеном путу до самоспознаје.

Ако је однос са патријархалном традицијом имплицирао „страх од ауторства”, оно што примећујемо у овом контексту јесте „страх од утицаја”, овога пута у домену женског писања. Платова је упозоравала себе да „не сме копирати Вулфову” (Плат, 1990, стр. 199), иронично копирајући упозорење Вулфове себи самој да „не сме копирати другог” (Вулф, 1954, стр. 347). Вулфова је била права претња: њена „неуротична јасноћа, хватање објекта” и евоцирање „*илазме* која је живот” (Плат, 1990, стр. 199), претили су да баце у засенак њу чије је писање такође имало ове квалитете. Тако је Платова, која је од Вулфове створила стилску фигуру за себе, истовремено од ње направила ривалку, слику онога што она није. „Какав је мој глас?”, питала се она раније, и одговарала: „Вулфијански, нажалост, али чвршћи” (Плат, 1990, стр. 186). Иако ће текстуално ја Платове напokon достићи „вулфијански сјај” (Плат, 1981, стр. 239), увек ће одисати болом и мучењем уместо сјајем; иако и њу карактерише „хватање објекта”, она објекат „хвата” на један више физички начин. Напослетку, пре него да звучи скоро бесполно (попут Вулфове), Платова све више ставља женску *илдност* у центар своје креативне визије.

Међутим, разлика коју је Платова покушавала да повуче између себе и своје претходнице, пре их уједињује него што их раздваја. Да би се ово могло разумети, неопходно је приближити се и досегнути емоцију, којом су обе књижевнице биле дубоко прожете, а према којој су имале различит став: емоцију *беса*. Прелазне 1959. године, Платова се у свом дневнику запитала: „Шта урадити с бесом?” (Плат, 1990, стр. 305). Ово је такође кључно питање којим се бави дело Вулфове у целини. И Вулфова се, наиме, бавила позицијом жена-писаца „под владавином патријархије” (Вулф, 1929, стр. 33). Она износи низ занимљивих питања: „Зашто мушкарци пију вино, а жене воду? Зашто је један пол тако успешан, а други тако сиромашан? Какав ефекат сиромаштво има на прозу?” (Вулф, 1929, стр. 25). Иако је Платова генерално сузбијала овај вулфијански песимизам све до последње године свог живота, он се јавља у њеној причи из касне 1956, *Кућија жеља* (Плат, 1979, стр. 204–210), у којој она даје портрет једне осиромашене женске имагинације. У истом тону, Вулфова је написала да су „жене током свих протеклих векова служиле као огледала, поседујући магичну моћ и снагу рефлектовања фигуре мушкарца удвостручену у односу на његову природну величину” (Вулф, 1929, стр. 35). Будући да је у току свог брака Платова често функционисала као овакво магично огледало, лако је претпоставити да је есеј Вулфове могао да повреди его песникиње, дискредитујући на овај начин све оно лажно у Платовој током педесетих година XX века.

Кључна поента је следећа: Вулфова је сматрала да бес уништава књижевну инспирацију, да је наводи да скрене с правог пута. С друге стране, порицање *беса* би Платову вероватно натерало да не пише. Уметност Платове не постоји без преношења емоција, ма колико те емоције биле сметња, или значиле поделу унутар ње саме. „Шта урадити с бесом?” било је кључно, лично и креативно питање Платове, те је стога есенцијално за разумевање природе њеног дела.

ЗАКЉУЧАК

Вирцинија Вулф је желела свом силином бића да порекне своју женственост и свој бес. Сматрала је да је фатално бавити се њима ако сте писац. Ричова тако критикује Вулфову због усвајања „тона жене ... која је вољна да буде смирена” (Рич, 1979, стр. 37). Шоволтер тврди да је Вулфова створила женски простор „који је и уточиште и затвор. Кроз њихове прозоре, њене жене посматрају много насилнији свет мушкараца у коме се њихов сопствени бес,

побуна и сексуалност могу посматрати само са безбедне раздаљине” (Шоволтер, 1981, стр. 264). Критичари попут Џејн Маркус жале што Вулфова није спознала свој бес уместо што га је негирала, јер „бес није анатема у уметности; то је примарни извор креативне енергије” (Маркус, 1977, стр. 94). Маркусова доказује да је свеукупна књижевна клима у време Вулфове неговала управо ту отуђену, контролисану, безличну естетичку теорију коју је она усвојила.

Будући да је Платова Вулфову сматрала за једну од најауторитативнијих гласноговорница коју су жене икада имале (Плат, 1981, стр. 239; 1990, стр. 305), њено искључивање агресивности и полне идентификације из прозе, негативно се одразило на пеникињу. Као што се најпре осећала одбаченом од мушке традиције, сада се осећала изданом и од стране жена. Ово друго одбацивање мора да је много болело, будући да није више било усмерено на њен пол, већ на њен карактер. Платова, која је писала пре у жестини него смирена, која је била болно свесна да је женско у свету мушке доминације, која је инсистирала на изражавању туге – та Платова се осећала дискредитовано од стране једине особе за коју се надала да ће је разумети и подржати. Њена књижевна мајка није могла да јој понуди оружје за борбу, напосто, морала је да га пронађе сама.

Проблем писца је у томе што духови прошлости могу да се покажу непријатељски расположени. Иако је Платова отворила „подрум мртвих” да би пронашла подршку (Плат, 1990, стр. 165), оно што је добила била је само још једна претња. Питање „Шта урадити с бесом?” дива трансформисано у „Како поново сахранити мртве?” А ако би их сахранила, остала би без силе, кадре да буде потврда њеном ауторитету (Плат, 1990, стр. 168). Била је „незаконита” у оба случаја, са претечама или без њих. Као Вулфова, била је „аутсајдер” (Вулф, 1938, стр. 106); као Лоуел, била је „нежељена” (Плат, 1990, стр. 112). Кроз своју каријеру, Платова је имала дуготрајну кризу ауторитета, и то не само када је у питању писање. Њен однос са „мајкама” – са Вирџинијом Вулф као и са Аурелијом Плат – састојао се од очајничке борбе са самом собом која је била кључна за њен живот и уметност. Платова се питала: Да ли постојим? Ако да, као шта? „Наказа, скитница, сифилистичар? Издајница, грешница, варалица?” (Плат, 1990, стр. 61). Или као особа од вредности?

Однос Платове за Вирџинијом Вулф нам показује како може бити болно и тешко мислити уназад ослањајући се на своје „мај-

ке” (што је Вулfoва својевремено имплицирала). Постоје мајке које траже стравичну „цену за своју бригу и утицај”, и које су у стању да ускрате своју љубав ако цена није плаћена (Плат, 1971, стр. 263). Силвија Плат се окренула Вулfoвој као медијуму који може да апсорбује и замени њену биолошку мајку, гледајући у њој бољег родитеља, чија елоквентност, интелект и симпатија превазилазе оног биолошког. Такође, изабрала је индивидуалку са особинама у којима је препознала материнске: потребу да контролише и задржава, жељу да побољшава, и уочљиво одсуство жеље да дозволи аутономију. Оно што је на свесном нивоу био напор да постигне освету или спасење, несвесно је био још један корак дубље у свој лични амбис. Више него икада раније, Платова се нашла у клопци двосмислености – тежећи за дуплицирањем, побуном, покорношћу и гневом које је у себи носила од свог детињства.

-
- ЛИТЕРАТУРА Bell, Q. (1972). *Virginia Woolf: A Biography*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Bleier, R. (1984). *Science and Gender*, New York: Pergamon.
- Bundtzen, L. (1983). *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Wagner-Martin, L. (1978). *Sylvia Plath: A Biography*, New York: Simon and Schuster.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*, New York: Harcourt, Brace & World.
- Woolf, V. (1938). *Three Guineas*, New York: Harcourt, Brace & World.
- Woolf, V. (1954). *A Writer's Diary*, Leonard Woolf (ed.), New York: Harcourt Brace Jovanovich/Harvest.
- Gilbert, S., Gubar, S. (1988). *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century V: The War of the Words*, New Haven: Yale UP.
- Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Woman Development*, Cambridge: Harvard UP.
- Dickinson, E. (1958). *Poems of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard UP.
- Marcus, J. (1977). *Art and Anger V: Feminist Studies* 4, 69-98.
- Miller, Jean B. (1986). *Toward a New Psychology of Women*, Boston: Beacon.
- Olsen, T. (1978). *Silences*, New York: Delta.

- Perloff, M. (1979). *Sylvia Plath's Sivvy Poems: A Portrait of the Poet as Daughter У: Sylvia Plath: New Views on the Poetry*, Gary Lane (ed.), Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Plath, S. (1971). *The Bell Jar*, New York: Harper & Row.
- 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.
- Plath, S. (1979). *Ocean 1212-W У: Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*, London: Faber & Faber.
- Rich, A. (1979). *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York: Norton.
- Stevenson, A. (1989). *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*, Boston: Houghton Mifflin.
- Fleiss, R. (1970). *Ego and Body Ego*, New York: International UP.
- Freud, S. (1950). *Female Sexuality У: Collected Papers Vol. 5*, London: Hogarth.
- Freud, S. (1953). *Medusa's Head У: Collected Papers Vol. 5*, London: Hogarth.
- Chodorow, N. (1978). *The Reproduction of Mothering*, Berkeley: University of California Press.
- Showalter, E. (1981). *Feminist Criticism in the Wilderness У: Critical Inquiry* 8, 179-206.

AZRA A. MUŠOVIĆ

STATE UNIVERSITY OF NOVI PAZAR

DEPARTMENT OF PHILOSOPHY AND PHILOLOGICAL SCIENCES

STUDY PROGRAM: ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE

SUMMARY

“WHAT TO DO WITH ANGER?” – PSYCHIC OSMOSIS,
SYLVIA PLATH AND VIRGINIA WOOLF¹⁰

According to Virginia Woolf, we think back through our mothers if we are women. It is useless to go to the great men writers for help, however much we may go to them for pleasure. Plath took Woolf as a model very early in her career. She undoubtedly considered Woolf the greatest woman writer of the century. But beyond that appeal, she identified her own life pattern with the one she saw in Woolf. This paper considers Plath's creative acts within the context of her relationship with biological mother, described as a sometimes wonderful, sometimes unwelcome sort of “psychic osmosis”, and within the context of other creative acts by women. The question of what to do with anger becomes Plath's key personal and creative question for studying the ways she lays claim to her matrilineal inheritance. This method assumes that literary influence retraces the outlines of the initial parent-child bond. And the most prominent writer who showed her what it ment to be a powerful female creator, the writer whose creative acts incorporated her life and whose death doubled her words – that literary mother was Virginia Woolf. Plath opened herself to what she believed to be a power associated with Woolf, a power intended to tranform the influence of the biological mother. As a result, the texts of the two writers interact across time.

KEY WORDS: Woman writer, matrilineal inheritance, parent-child bond, psychic osmosis, ambivalence, anger, interactivity.

¹⁰ Рад је примљен 30. септембра 2013, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 21. децембра 2013.