

Jerzy Kamionowski

Niepokojące muzy Sylvii Plath

W eseju TRADYCJA I TALENT INDYWIDUALNY T.S. Eliot domaga się od poety rezygnacji z uprawiania liryki bezpośredniej, polegającej na eksponowaniu osobistych uczuć i emocji, manifestowaniu własnej osobowości, obnoszeniu się z prywatnymi dylematami czy cierpieniem. Tekst Eliota jest próbą radykalnego i ostatecznego zerwania z romantyczną koncepcją poezji jako swoistej mowy uczuć, pozostającej w bezpośrednim związku z duchowymi doświadczeniami twórcy. Inaczej niż współcześni mu krytycy poszukujący w utworze poetyckim „indywidualności i osobowości” jego twórcy, Eliot postuluje sytuowanie wiersza w obrębie tradycji w taki sposób, by zobaczyć jak uobecniają się w nim głosy poprzedników jego autora. W ten sposób tekst poetycki przestaje być zapisem indywidualnego przeżycia, a staje się uaktualnieniem tego, co w literaturze, lub szerzej – w kulturze, ponadjednostkowe, a co za tym idzie, ponadczasowe. Poeta, zdaniem Eliota, powinien w związku z tym świadomie dążyć do depersonalizacji, aktywnie uwalniać się od ograniczeń płynących z bycia sobą – jednostką doświadczającą takich a nie innych emocji, takich a nie innych niepokojów. „Poezja, pisze Eliot, to nie danie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażanie osobowości, ale ucieczka od osobowości”¹. Esej Eliota zrywa z romantyczną koncepcją poezji jako, by posłużyć się formułą ze *Wstępu do BALLAD LIRYCZNYCH* Wordswortha, „spontanicznego przelania się silnych uczuć” i każe odtąd je kontrolować.

Twórczość poetów, zaliczanych do tak zwanego „nurtu wyznania” w poezji amerykańskiej (*Confessional School of Poetry*), wśród których wymienia się też Sylwii Plath, wydaje się być w pewnym stopniu przeciwnie wobec Eliotowskiego postulatu ucieczki od osobowości, a w szerszej perspektywie wobec modernistycznej dehumanizacji życia i sztuki. „Nurt wyznania” nie stanowi formalnej grupy poetyckiej (brak manifestu, periodyku czy wspólnych wystąpień, jak na przykład w przypadku poetów spod znaku *Beat Generation*) – określenie to przyjęło się w refleksji krytycznej w funkcji porządkującej. Obejmuje ono grupę poetów, którzy od drugiej połowy lat pięćdziesiątych uprawiają twórczość w dużej mierze ukierunkowaną introspektywnie, dotyczącą ich przeżyć i doświadczeń bardzo osobistych, często wręcz intymnych.

Tematyką twórczości Roberta Lowella, Anne Sexton czy właśnie Sylwii Plath są nierzadko wątki rodzinne i sprawy osobiste (stąd pewna hermetyczność, a nawet solipsyzm wielu utworów). Przyjęta przez twórców strategia wyznania wprowadza czytelnika w ich prywatny świat, pełen lęków, niepokoju, złości, bólu i poczucia alienacji – uczuć wywołanych brakiem rodzinnego ciepła i zrozumienia oraz presji, jakiej poddana jest jednostka przez instytucje społeczne (np. Lowell w *LIFE STUDIES* opisuje chłód panujący w jego patrycjuszowskiej rodzinie z Nowej Anglii oraz mówi wprost o karze więzienia za odmowę odbycia służby wojskowej w czasie wojny), a także będących rezultatem skłonności do załamań psychicznych i depresji (Anne Sexton). Zatem zamiast ucieczki mamy tu, jak się wydaje, eksponowanie osobowości, konfrontację z emocjami.

Nie jest jednak „nurt wyznania” jakąś prostą formą uczuciowego ekshibicjonizmu. Wydaje się być bardziej próbą – to prawda, że podejmowaną w skali indywidualnej tylko – przywrócenia jednostce znaczenia wśród anonimowości i bezduszości współczesnego świata. W kontekście amerykańskim jest też z pewnością reakcją na duszną i zakłamaną atmosferę maccartyzmu. Świadczy również o intencji postrzegania indywidualnego istnienia jako zdolnego do wyswobodzenia się przy pomocy autorefleksji (czasem za cenę autodestrukcji) spod ograniczających wolność jednostki determinizmów – w skali psychicznej i społecznej.

„Nurt wyznaniowy” wydaje się przykładem liryki osobistej zainteresowanej przekroczeniem własnych ograniczeń poprzez świadome eks-

ploatowanie napięcia między prawdą doświadczenia a autokreacją. W tym właśnie tkwi największa trudność czytania tego rodzaju poezji. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z gestem zrzucenia maski, wyjścia z roli, co ma sprzyjać maksymalnej subiektywizacji wypowiedzi (oto zostajemy skonfrontowani z osobistym wyznaniem, konfesją), z drugiej, mimo że czytelnik musi w tej sytuacji uznać, iż wchodzi w sferę intymnych przeżyć twórcy, powinien wziąć je w cudzysłów i nie stawiać znaku równości między przeżyciami wypowiedzianymi w tekście a tymi w rzeczywistości doświadczanymi przez autora; innymi słowy powinien pamiętać o nieidentyczności twórcy i podmiotu lirycznego utworu, bądź co bądź bytu fikcyjnego.

W przypadku poetów takich jak Sylwia Plath oddzielenie „ja” lirycznego od osoby autorki nie jest łatwe. Musimy oprzeć się pokusie interpretowania jej wierszy jako prostej transformacji doświadczeń życiowych i stanów emocjonalnych w poezję, nie traktować jej utworów jako dokumentu zapowiadającego samobójczą śmierć². Odczytując wiersze Sylvii Plath w *kontekście* wydarzeń z jej życia, z pewnością nie powinniśmy ich oceniać, posługując się kryteriami prawdy czy szczerości. Jednak skoncentrowanie się wyłącznie na tekście, z całkowitym pominięciem biografii pisarki, też nie wydaje się najlepszym rozwiązaniem, gdyż oznaczałoby potraktowanie utworów Plath jako wprawek czy ćwiczeń na wybrany temat, sprowadzając je do poziomu poetyckiej zabawy.

Można zatem postawić tezę, że znajomość niektórych wydarzeń z biografii Sylvii Plath jest warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym dla rozumienia i do interpretacji jej utworów. Każdy czytelnik przed lekturą powinien wiedzieć, że autorka *THE COLOSSUS* w wieku trzydziestu jeden lat popełniła samobójstwo, zostawiając dwoje malutkich dzieci; że bezpośrednią przyczyną jej śmierci był kryzys nerwowy związany z odejściem jej męża, wybitnego angielskiego poety Teda Hughesa³; że okres poprzedzający śmierć to równocześnie kilka miesięcy najpłodniejszych poetycko w karierze Plath (powstały wtedy wszystkie wiersze z tomu *ARIEL*, tytułu do chwały poetki); że nie była to pierwsza próba samobójcza w życiu pisarki – dziesięć lat wcześniej wskutek głębokiej depresji (leczono ją między innymi elektrowstrząsami) również próbowała odebrać sobie życie – tłem dla tego załamania był pobyt w Nowym Jorku i praca nad wakacyjnym numerem pisma dla nastolatek

MADemoiselle (nagroda, którą przyznano młodej pisarce za nadesłane do redakcji opowiadanie⁴); że, gdy Sylwia miała osiem lat zmarł po amputacji nogi jej ojciec – znawca życia pszczół, z pochodzenia Niemiec – Otto Plath i że było to dla niej traumatyczne przeżycie. Wszystkie te elementy występują jawnie, bądź w sposób aluzyjny w utworach Sylwii Plath. Jednak wyrastając z osobistych doświadczeń i emocji wiersze autorki ARIELA związane z tym faktem ograniczenia przekraczają, prąc ku przesłaniom bardziej uniwersalnym. Wśród nich jest kwestia postrzegania własnej kobiecości i relacji z mężczyznami, szczególnie ciekawa w kontekście poetyckich ambicji. Z tego punktu widzenia Plath wydaje się być Kopciuszką, którego nie zaproszono na bal dla wybitnych poetów⁵.

Najbardziej znanym z utworów Sylwii Plath dotyczących intymnych wyznań i osobistych obrachunków jest wiersz TATA, zaczynający się jak koszmarne parodia popularnego limeryku o kobiecie mieszkającej w bucie. Od razu w pierwszej zwrotce osoba mówiąca deklaruje konieczność wyjścia z ciemności milczenia, traktując to jako zabieg terapeutyczny, wyswobadzający:

Już mi nie wystarczysz,
Nie wystarczysz, bucie czarny,
W którym mieszkałam jak stopa
Przez trzydzieści lat błada i chora,
Nie śmiać puścić z ust pary.

Zaraz potem zostaje wprowadzony, poprzez szokujące wyznanie, wątek intymnej relacji między ojcem i córką, w którym miłość i śmierć wydają się nierozzerwalnie związane:

Tato, musiałam cię zabić.
Umarleś, nim zdążyłam to zrobić –

A. Alvarez odczytuje w wierszach Sylwii Plath napisanych przed śmiercią przekonanie, że źródłem jej cierpienia była śmierć ukochanego ojca, który umierając porzucił ją i „ciągnął za sobą w śmierć”⁶ („próbowałam umrzeć. / I powrócić tam, gdzie jesteś ty.”). Autorka mówiła o TACIE jako o „wyznaniu dziewczyny z kompleksem Elektry, której ojciec zmarł w czasie, gdy miała go za Boga. Jej przypadek jest dodatkowo skomplikowany przez fakt, że ojciec był nazistą, a matka prawdopodobnie w części Żydówką”⁷.

Podążając tym tropem A.R. Jones wspomina o klasycznym dylemacie: z jednej strony nienawiść do matki, z którą córka się identyfikuje („Zacęłam mówić jak Żydówka. / Myślę, że mogłabym być Żydówką.”), a z drugiej miłość do ojca, którego równocześnie odrzuca jako tyrana i uniemożliwiającego życie brutalą („Zawsze we mnie budziłeś obawę / Swym bełkotem i Luftwaffe / [...] Panzer-man, panzer-man. Och, ty –”). Jednak taka współzależność miłości i nienawiści okazuje się w wierszu, zdaniem Jonesa, warunkiem niezbędnym uczuć, a zatem życia. Eksploatacja tej współzależności prowadzi do samowiedzy osoby mówiącej, polegającej na uświadomieniu sobie, że – by przywołać słowa badacza – „kocha ona przemoc lub przynajmniej, że zasady miłości i przemocy łączy tak intymna współzależność, iż miłość może wyrażać się wyłącznie poprzez przemoc”, co oznacza zerwanie z tradycyjnym kojarzeniem miłości z „czułością, szacunkiem, pięknem”⁸.

Posługując się podobnym sposobem myślenia, Alvarez nazywa TATĘ „wierszem miłosnym”⁹. Wydaje się jednak, iż obu badaczom miłość myli się z psychicznym uzależnieniem, z brakiem umiejętności wyjścia poza toksyczny układ, z emocjonalnym uwięzieniem. Jeśli spojrzymy na TATĘ w tym świetle, odczytamy go jako wiersz-egzorcyzm, bolesny zabieg amputacyjny, konieczny dla ratowania życia akt autoterapeutyczny – stąd aluzje do gangreny stopy w otwierającej wiersz zwrotce.

Psycholog i terapeutka Alice Miller w książce *ZNIEWOLONE DZIECIŃSTWO: UKRYTE ŹRÓDŁA TYRANII* poświęca krótki rozdział przypadkowi Sylvii Plath, analizując na podstawie jej listów związek z matką. Miller zauważa, że Sylwia stosuje w tych listach strategię autocenzury – podświadomie wiedząc, czego matka oczekuje, nie wyjawia wobec niej prawdy o swojej sytuacji, ani swoich prawdziwych uczuć. Píše tam: „Tragedia Sylvii [...] polegała właśnie na tym, że Sylwia nie mogła pisać żadnych innych listów [...]. Gdyby Sylwia mogła pisać do matki także listy gniewne i mówiące o jej nieszczęściu, nie musiałaby popełniać samobójstwa”¹⁰. Jeśli odniesiemy te słowa do TATY zobaczymy, że na poziomie głęboko intymnym jest to wiersz wyrażający gniew, gest wyswobodzenia.

Słowa „musiałam cię zabić” mówią o niedopełnieniu jakiegś konieczności – umierając zbyt wcześnie ojciec nie zdążył umrzeć jako obiekt idealizacji, przez co na zawsze uległ mitologizacji – to już nie człowiek, ale „[...] wór pełen Boga / Straszny posąg [...]”. Słowa: „Modliłam się

oczekując twego powrotu” nabierają w tym kontekście podwójnego znaczenia: mogą dotyczyć zarazem nierealistycznych oczekiwań ośmioletniej dziewczynki, jak również pragnienia (być może podświadomego) postrzegania ojca w świetle rzeczywistości, a nie mitu. Odczytywanie wiersza jako aktu imaginacyjnego ojcobójstwa¹¹ byłoby interpretacją naiwnością, chodzi tu raczej o akt ikonoklazmu.

TATY nie powinno się traktować jako wiersza po prostu o ojcu Sylwii Plath. Siłą tego tekstu jest bowiem właśnie przekroczenie osobistego wymiaru, odejście od indywidualnego przypadku w stronę refleksji ogólniejszej. Jak zauważa przywoływany już Jones – tym razem wypada zgodzić się z jego obserwacją – „udręczona świadomość bohaterki odzwierciedla udręczoną świadomość naszych czasów”¹².

Margaret Dickie mówi w przypadku Sylwii Plath o „celowym igraniu historycznym koszmarem [...] w celu wyrażenia własnego najgłębszego poczucia zagrożenia”¹³, ale nie sytuuje tego zagrożenia w sferze prywatnej, lecz publicznej. Umieszczając poezję Sylwii Plath wśród innych tekstów amerykańskich poetek (Adrienne Rich, Cleopatry Mathis i Jorie Graham), badaczka zauważa nasilającą się tendencję do „otwierania poezji na język i doświadczenie, które nie tylko wyrażają odrębny feministyczny punkt widzenia, ale [...] które konfrontują się z [...] historycznym tabu”¹⁴. Chodzi tu o wyraźną zdaniem Dickie „fascynację historycznym szczegółem powodującym milczenie kultury dominującej”¹⁵, odpowiedzialnej za koszmarnie wydarzenia współczesności.

Poprzez przywołanie kontekstu historycznego (użycie słów takich jak Dachau, Auschwitz, Belsen, Luftwaffe, oko aryjsko-błękitne, wastyka, Meinkampf) i połączenie go z alternatywną (zmyśloną) biografią ojca, tekst uderza w figurę ojca jako symbolu i gwaranta patriarchalizmu. Tato z wiersza Plath oddziela się od swego rzeczywistego pierwowzoru:

Stois przy tablicy, tato,
Na tym zdjęciu, które mam jeszcze,
Z dołkiem w brodzie, a nie z kopytkiem,
Lecz mimo to jesteś diabłem,
Czarnym mężczyzną złowrogim,

Który przegryził mi serduszko na pół.

Tata stojący przy tablicy na być może naprawdę istniejącym zdjęciu, budzi sympatię – szczegół dotyczący dołka w brodzie tchnie ciepłem, co czyni go bardzo ludzkim; to wizerunek kulturalnego nauczyciela. Jednak nagle pojawia się jego aspekt negatywny, w którym okazuje się on być „diabłem, / Czarnym mężczyzną złowrogim” o destruktywnej mocy. Określenie „czarny mężczyzna” koresponduje z obecną w wierszu czernią swastyki oraz postacią mężczyzny „w czerni z kart Meinkampf”. Czerni, która w wierszach Plath zawsze powiązana jest ze śmiercią, uzyskuje tu dodatkowy wymiar poprzez sugerowane skojarzenie z czernią munduru gestapowca. Cywilizowany nauczyciel i nazistowski oprawca stają się, niczym doktor Jekyll i Mr Hyde, dwoma aspektami figury ojca, co wydaje się sugerować, że koszmar historii jest przejawem ciemnej strony kultury patriarchalnej. Rozpoznanie to okazuje się zbieżne z przedstawionym przez Virginie Woolf w eseju *THREE GUINEAS* rozumieniem faszyzmu jako najwyższej formy patriarchalizmu.

Figura ojca – demonicznego, diabolicznego patriarchy budzi jednak nie tylko grozę, lęk, odrazę – uczucia negatywne przewijające się w całym tekście utworu („Zawsze we mnie budziłeś obawę”; „Serce takiego brutala jak ty”; „Myślałam, że każdy Niemiec to ty”; „Tato, tato, niegodziwcze”), ale także fascynację:

Uczyliłam cię swym idolem,
Mężczyzna w czerni z kart Meinkampf,

Z zamięłowaniem do kleszczy i śruby.
I rzekłam tak, tak, to ty.'

Fascynacja ta zdaje się mieć charakter uzależnienia masochistycznego, obustronnego zamięłowania „do kleszczy i śruby”, bliźniaczo podobnego do innego fragmentu, w którym ta jednostkowa współzależność zostaje pokazana jako cecha kultury:

Każda kobieta wielbi faszystę
Kopniak w twarz, brutalne
Serce takiego brutala jak ty.

Jak wyczuwamy, uwielbienie to podszyte jest odcieniem zależności mysłowej, seksualnej, której nie sposób się oprzeć, tak podniecająca

wyda się mówiącej perspektywa bycia poddanej przemocy fizycznej i torturom. Zdawałoby się, że to nic odkrywczego – w końcu w klasycznej psychoanalizie Freudowskiej popęd seksualny jest nierozdzielnie związany z popędem do śmierci, ale musimy pamiętać, że tekst Plath przekracza wymiar indywidualny, by mówić o zależnościach kulturowych. Nie chodzi tu o pociąg seksualny Sylwii Plath do własnego od lat nieżyjącego taty, ale o relację między kobietą (poetką, artystką) a kulturą patriarchalną. Relacja ta ujawnia się w podświadomości tekstu jako kazirodczy związek sadomasochistyczny z autorytetem kulturowym.

Nie zaskakuje więc pojawiająca się w wierszu metafora wampiryzmu – wampiryzm kojarzony jest tradycyjnie (co dobrze widać w kulturze popularnej) z maskulinistyczną siłą i mizogynizmem; wampir to najczęściej silny, pociągający mężczyznę, który traktuje słabe kobiety jak zdobycz seksualną. Metafora ta nieco komplikuje znaczenie TATY; gdy podmiot mówiący wyznaje:

Jeśli jednego zabiłam, zabiłam obu –
Wampira, który mówił, że jest tobą
I przez cały rok krew moją pił –
Przez lat siedem, jeśli chcesz wiedzieć.
Tato, możesz już spokojnie leżeć.

Twe czarne serce przebił kół.

można odczytać to jako aluzję do związku poetki z Tedem Hughesem – zgadza się nie tylko chronologia: Hughes zaczął robić w czasie ich małżeństwa prawdziwą karierę poetycką, podczas gdy pierwszy tomik Plath *KOŁOS* przeszedł bez echa; wszystko wydawało się kręcić wokół kariery Hughesa – w jednym z listów do przyjaciółki Plath pisze: „Kiedy byłam «szczęśliwa» jako żona i matka, czułam się zakneblowana (...) Teraz, kiedy odszedł Ted, moja muza wprowadziła się do tego domu”¹⁶. Rzeczywiście, bolesne rozstanie z Hughesem prowadzi do eksplozji energii twórczej, czego świadectwem jest *ARIEL*.

Traktując o zależności od personifikującego brutalną męską moc czarnego mężczyzny czy wampira i konieczności rytualnego zabicia go, wiersz Sylwii Plath przekracza wymiar indywidualny: wprowadzie na jednym poziomie jest TATA zabiegiem autoterapeutycznym, na innym okazuje się, że doświadczenie osobiste służy za punkt wyjścia do ujawnienia

się ciemnego wymiaru kultury patriarchalnej i jej opresyjnego charakteru dla kobiet. Tekst dotyka też niemożności wyrażenia siebie wobec autorytetu tej kultury i w jej języku:

Nie mogłam z tobą rozmawiać.
Język zdrętwiał mi w ustach,
Zahaczony o drut kolczasty.
Ich, ich, ich, ich
Ledwie mogłam wymówić.

Problem ten został rozpoznany w refleksji feministycznej jako *anxiety of authorship*, czyli swoisty lęk (zmieszany z nadzieją) przed wejściem w rolę Autora, tradycyjnie zarezerwowaną dla mężczyzn. Punktem wyjścia dla tej koncepcji jest teoria Harolda Blooma¹⁷, który przedstawia historię literatury jako Edypową walkę synów z ojcami, w której poeta dokonując symbolicznego zabójstwa poprzednika zdobywa pełną moc twórczą i dyskursywną władzę. Ponieważ kompleks Edypa nie dotyczy kobiet, przypada im w udziale co najwyżej rola Muzy, a więc inspiratorki, a nie równoprawnej twórczyni. W rezultacie, jak rzecz ujmują Sandra M. Gilbert i Susan Gubar, poetki walcząc o uznanie (druk, pozytywny odbiór przez krytykę, miejsce w historii literatury) – a mało która walczyła tak zażarcie jak Sylwia Plath – rywalizują o „aprobatę ze strony ojca, reprezentującego autorytet kulturowy”¹⁸, a nie o moc i władzę. Elaine Showalter proponuje postrzegać pisarstwo kobiet jako „dyskurs dwugłosowy” (*double-voiced discourse*)¹⁹, poprzez który przejawia się świadomość kobiet jako grupy pozbawionej głosu lub uciszanej, co stawia je w szczególnej relacji wobec dyskursu dominującego. Chodzi tu szczególnie o relację między językiem a władzą: świadomość grupy dyskryminowanej jest skazana na wyrażanie poprzez formy kontrolowane przez kulturę patriarchalną. W efekcie pisarstwo kobiet charakteryzuje jakby podwójna natura: świadomość różnicy i konieczność przynależności.

W obu ujęciach kategoria „kobiety” funkcjonuje jako mniejszość kulturowa, dyskryminowana poprzez niedopuszczenie do głosu lub dopuszczenie na warunkach dyskryminującego. Niektóre wiersze Sylvii Plath, świadomie bądź nie, dotykają tego problemu. Najbardziej jaskrawym przykładem jest pochodzący z 1960 roku wiersz MARTWO URODZONE:

Te wiersze nie żyją: oto smutna diagnoza.

[...]

To nie z braku macierzyńskiej miłości.

Och, nie mogę zrozumieć, co im się stało!

Mają prawidłową formę, ilość i każdy fragment

Tkwią tak dobrze w konserwującym płynie

[...]

Lecz są martwe; ich matka niemal umiera z rozpaczy.

A one wpatrują się głupio i nic nie mówią o niej.

Jednym z bardziej interesujących z punktu widzenia tematu prowadzonych tu rozważań motywów w poezji Plath jest relacja zależności od postaci męskiej, polegająca na byciu wtajemniczaną, dopuszczaną do sekretu. KobiECE „ja” mówiące w tych tekstach staje się dzięki mężczyźnie-mistrzowi kapłanką, współuczestniczką rytuału (CÓRKA PSZCZELARZA, ŻONA DOZORCY ZOO, ŁOWCA KRÓLKÓW) – to wtajemniczenie w inaczej niedostępną wiedzę, której strażnikiem jest mężczyzna (zwykle ojciec lub mąż). Szczególnie ciekawym przykładem wydaje się ŻONA DOZORCY ZOO – podobnie jak w przypadku TATY wyraźne jest wychodzenie od sytuacji osobistej (można mówić o bestiariusm Teda Hughesa, tak częste są motywy zwierzęce w jego poezji), lecz prowadzi ona do odczytania wiersza jako wprowadzenia bohaterki lirycznej w rytuał poezji:

[...] zaprowadziłeś mnie

Do Ogrodu Uniwersyteckiego, żebym bawiła się z boa dusicielem.

Udawałam, że jestem Drzewem Świadomości.

Weszłam do twojej biblii, wstąpiłam na pokład twojej arki

Razem z boskim pawianem w peruce [...]

Bohaterka wiersza *została* zaprowadzona do tego raj, ale nie jest tam u siebie („Weszłam do *twojej* biblii, [...] na pokład *twojej* arki”). Wydaje się, jakby w tej krainie poezji mogła być jedynie zwiedzającą zachęcaną do *zabawy* przez przewodnika – prawdziwego poetę („żebym bawiła się”; „udawałam”). Jednak wizyta w rajskim ogrodzie poezji pozostawiła ślad – bohaterka nie jest już tą samą osobą, wizyta pozbawiła ją spokoju:

Teraz nocą przeganiam małpy, sowy, niedźwiedzie i owce

Poprzez żelazne pręty. I mimo to nie śpię.

Sytuacja przypomina tę z wiersza METAFORY, gdzie liryczne „ja” stwierdza: „Wsiadłam do pociągu, z którego nie można wysiąść”. Można te zwroty potraktować jako symbole uwięzienia w dyskursie dominującym, jako wyraz świadomości bohaterki, że na aprobatę ojca nigdy nie zasłuży. Okazuje się w dodatku, że język nie zawsze posiada moc i daje władzę – wszystko zdaje się zależeć od tego, jak się nim posłużymy; oto fragment ODWAGI ZAMILKNIĘCIA:

I do tego ten starodawny hak, język,
 Niestrudzony, purpurowy. Czy trzeba go wyciąć?
 Jest niebezpieczny jak dziewięciorzemienny bat.
 Ach, jakież zgiełk wznieca w powietrzu, raz wprawiony w ruch!

Nie, język też odłożono na bok,
 Zawieszono go w bibliotece obok sztychów z Rangunu,

Jak widzieliśmy wcześniej na przykładzie TATY, dopiero mówienie otwarcie na tematy tabu, poruszanie kwestii zabronionych, których publiczne dotykane budzi strach przed ich artykułowaniem, stanowi zagrożenie dla dyskursu dominującego. Dopiero eksponowanie przeżyć intymnych przy jednoczesnym zestawianiu ich z koszmarem współczesnej historii stanowi wyzwanie dla patriarchy reglamentującego dopuszczalne tematy i sposoby mówienia (o ojcu jak najbardziej, ale tak jak w *CÓRCIE PSZCZELARZA* albo *KOLOSIE*, a nie jak w *TACIE*).

Jednak nie tylko relacje z postaciami męskimi zasługują na uwagę podczas lektury poezji autorki *ARIELA*. W twórczości Sylwii Plath współistnieją dwie kobiece postaci, dwa kobiece głosy, rywalizujące ze sobą o prawo mówienia. Jedna z nich jest córeczką tatusia, pilną uczennicą patriarchy, pragnącą ponad wszystko zasłużyć na pochwałę ojca. Druga skojarzona jest z naturą, biologią, reprezentuje emocje, ucieleśnia kobiecość. W wierszu *DWIE SIOSTRY PERSEFONY*:

Pierwsza rozwiązuje zadania
 Na maszynie matematycznej.
 [...]
 [...] wieczysta dziewica,
 Z bezpłodnym ciałem schodzi do grobu,
 Poślubiona robakom, lecz już nie kobieta.

Ta druga też jednak nie istnieje poza granicami patriarchy:

Staje się oblubienicą słońca
 Brzemioną nasieniem.
 Leżąc na trawie w chwale porodu
 Rodzi króla. Gorzknieje

Sporą część wierszy Plath można uznać za konfrontację z tymi dwoma biegunami kobiecości, przy równoczesnym poszukiwaniu kobiecości silnej i niezależnej – doskonałej. W NIEPOKOJĄCYCH MUZACH, mających formę monologu skierowanego do matki, ujawnia się po raz pierwszy świadomość, że pisanie poezji jest ściśle związane z dopuszczaniem – a może raczej dochodzeniem – do głosu kobiecości podziemnej, ukrytej, ale istniejącej w ciemności żeńskiej podświadomości zbiorowej. Matka jawi się w tym wierszu jako narzędzie patriarchy, instytucja dbająca o socjalizowanie córki (chrzciny, bajki, taniec, lekcje fortepianu), a jednocześnie próbująca uchronić ją przed wpływem tytułowych niepokojących muz – tak przynajmniej zdaje się przypuszczać „ja” mówiące w wierszu:

Matko, w twoich opowieściach zawsze, zawsze
 Wiedźmy pieczono w pierniku, więc zastanawiam się,
 Czy widziałaś je, czy wymawiałaś zaklęcia,
 By uwolnić mnie od tych trzech pań,
 Kiwających się nocą przy moim łóżku
 Bez ust, bez oczu, o łysych pozszywanych głowach.

Jednak wysiłki matki okazują się nieskuteczne, jeżeli w ogóle były podejmowane z wewnętrznym przekonaniem – w końcu to matka woła „Przyjdź tu!”, jakby dając za wygraną, ustępując przed potęgą, której opierać się dłużej nie sposób. Zresztą pojawienie się niepokojących muz związane jest z matczynym zaniedbaniem – przychodzą one w zastępstwie za „złe wychowaną ciotkę / lub pokraczną szpetną kuzynkę”, którą matka *zapomniata* zaprosić na chrzciny. Ich ponowne, jakby chciały o sobie przypomnieć, wejście w życie bohaterki wiersza ma charakter wtargnięcia („owe panie wybiły szyby”, w dodatku w gabinecie ojca, co można odczytać jako gotowość do konfrontacji z patriarchy).

Jak pamiętamy, w tradycyjnych ujęciach twórczości artystycznej, kobiecie przypada rola muzy, a nie pełnoprawnej twórczyni. Kim są

zatem muzy tych, które zdecydowały się wejść w zakazaną rolę? Wiersz Plath zdaje się coś w tej materii sugerować. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę, że muzy są trzy (a nie dziewięć), co pozwala je postrzegać jako Mojry – greckie boginie przeznaczenia, a równocześnie, poprzez skojarzenia, które wywołuje ich przerażający wygląd, z trzema wiedźmami z MAKBETA. Zatem ich obecność przy kołysce jest jak najbardziej na miejscu: są w końcu związane z przeznaczeniem, przydzielają los każdemu człowiekowi. Ale ich rola bynajmniej się na tym nie kończy – ich pojawienie się to jednocześnie akt naznaczenia, wybrania tej właśnie dziewczynki, uczynienia z niej poetki. Bohaterka wiersza staje się uczennicą czarownic („uczyłam się [...] / u muz, których nie angażowałaś, droga matko.”), co okazuje się być piętnem indywidualizmu:

Kiedy uczennice tańczyły lekko na palcach
 [...]
 [...] jak skamieniała stałam z boku
 W cieniu rzucanym przez te matki chrzestne

Interesujące wydaje się użycie przez Plath obrazu stania w cieniu w celu pokazania relacji bohaterki z innymi. Stanie w cieniu oznacza bycie poza obrębem światła, wyrzucenie poza krąg współuczestnictwa – zatem stanowi znak wspomnianego wyżej piętna indywidualizmu. Jednak jednocześnie jest to metafora zależności, znajdowania się pod czymś wpływem. Plath skarżyła się w jednym z listów do matki, że jako poetka żyje w cieniu wielkich poprzedników – poetów, z którymi czuje się związana i przez których czuje się, jako twórczyni, onieśmialona. Podobnie użyty motyw przebywania w cieniu znajdujemy w KOLOSIE, w którym liryczne „ja” stwierdza: „Swoj czas poślubiłam cieniowi”. Steven Gould Axelrod²⁰ dostrzega w tym wersie wyraz świadomości braku prawdziwej poetyckiej mocy, co wiązałoby się z rzucaniem własnego cienia (to „kolos” stoi w pełnym słońcu). Z kolei w wierszu MEDUSA liryczne „ja” ucieka od cienia Meduzy, uwalniając się w ten sposób spod wpływu potężnej kobiecej mocy, symbolizującej według Freuda żeńskie genitalia. Przyjmując wyalienowanie jako warunek twórczości, liryczne „ja” nie może jednocześnie pogodzić się z byciem zależną od ponadindywidualnej mocy twórczej, tak męskiej, jak i żeńskiej. Dlatego nie zaskakuje zakończenie NIEPOKOJĄCYCH MUZ, w którym mówiące „ja” decyduje się zachować dla siebie prawdę o swych poetyckich afiliacjach:

To jest królestwo, dla którego mnie zrodziłaś,
 Matko, matko. Lecz żadna chmura na mym czole
 Nie zdradzi, w czym towarzystwie przebywam.

Wiersz ten pochodzi z tomu *THE COLOSSUS*, nazwanego przez Johna Fredericka Nimsa „zeszytem z ćwiczeniami”²¹, dokumentującego etap koniecznego terminowania u mistrzów, bez którego nie byłoby, jak utrzymuje Nims, indywidualnej swobody Plath w *ARIELU*. W wierszach z *THE COLOSSUS*, jak pokazuje badacz, słychać głosy różnych poetów – są tu Stevens, Roethke, Thomas, Ransom, e.e.cummings, a nawet Chaucer, a do tej listy można by dodać jeszcze kilka nazwisk, wśród których koniecznie musi być W. B. Yeats. Podobna zależność od wielkich poprzedników, których Helen Sword nazywa „martwymi ojcami uporczywie nawiedzającymi jej dzieło”²² wydaje się być losem wspólnym wszystkich poetów na początku drogi twórczej, ale w przypadku piszących kobiet wydaje się ona szczególnie dokuczliwa. Inna poetka amerykańska, w przeciwieństwie do Plath jawnie feministyczna, Adrienne Rich tak pisze o swoich poetyckich długach:

Wiem, że mój styl został ukształtowany [...] przez mężczyzn, których czytałam jako studentka – Frost, Dylan Thomas, Donne, Auden, MacNeice, Stevens, Yeats. Nauczyłam się od nich przede wszystkim rzemiosła. Ale wiersze są jak sny: wkładamy w nie to, o czym nie wiemy, że wiemy. Patrząc wstecz [...] jestem zaskoczona, bo pod powierzchnią świadomego rzemiosła przeblýkuje rozdarcie [...] między dziewczyną, która [...] określała siebie pisząc wiersze, a dziewczyną, która miała określić siebie poprzez relacje z mężczyznami²³.

Jednak inaczej niż Rich, Sylwia Plath nie potrafiła uwolnić się od tej pozornej konieczności poprzez odnalezienie energii twórczej w kobiecych źródłach, u poprzedniczek. Poezja Plath ujawnia jej strach przed kobiecością jako niezależną siłą, która, gdy tylko się pojawia, przybiera potworny kształt, co widać wyraźnie nie tylko we wcześniej dyskutowanych *NIEPOKOJĄCYCH MUZACH*, ale też w wierszach eksploatujących motyw lustra, w szczególności w *FACE LIFT* i *ZWIERCIADLE*.

W *FACE LIFT* mówi pacjentka poddająca się operacji plastycznej. Narodziny nowej twarzy są przedstawione w ścisłym związku z umieraniem starej – operacja jest zabiegiem wyłącznie odmładzającym, bez innego uzasadnienia medycznego. Fizyczność starej kobiety zostaje tu odrzucona:

Teraz umarła, ta kobieta z obwisłym podbródkiem,
Którą obserwowałam, jak powstaje, zmarszczka po zmarszczce,
w mym lustrze –

W jej miejsce pojawia się nowa twarz, „różowa i gładka jak niemowlę” co można interpretować jako narodziny nowego „ja”. Ale, jak zauważa Axelrod, „chodzi tu bardziej o odnowę duchową niż tylko o zmianę kosmetyczną”, która według interpretatora nie dokonuje się, czego dowodem ma być to, że mówiąca widzi w lustrze jedynie swoje ciało, a nie duszę; zatem mamy do czynienia z „odnową, która nie odnawia, odrodzeniem się w śmierć”²⁴. Axelrod powołuje się na Otto Ranka, który twierdził, że inaczej niż w kulturach tradycyjnych, w nowoczesnej cywilizacji zachodniej lustrzane odbicie nie jest odbiciem duszy, lecz upostaciowieniem złych lub wypartych cech patrzącego, których ukazanie się stanowi zapowiedź jego destrukcji. Trzeba tu jednak zauważyć, czego badacz nie czyni, co dzieje się ze starą kobietą (poprzednim „ja”) w trakcie operacji:

Teraz schwytali ją do laboratoryjnego słoja.
Niech tam umrze lub niezmiennie usycha przez następnych pięć-
dziesiąt lat,
Kiwając się, kołysząc i dotykając rzadkich włosów.

Ten fragment to ewidentna aluzja do Sybilli Kumańskiej, która według Petroniusza wisiała zamknięta w butelce, myśląc o tym, by wreszcie umrzeć. Według greckiego mitu Apollo dał Sybilli wieczne życie, ale nie wieczną młodość, wskutek czego jej ciało, usychając skurczyło się tak bardzo, że umieszczono ją w butelce. Odrzucenie Sybilli w sobie w wierszu Plath jest równoznaczne z odrzuceniem kobiecej mądrości, jak również świadomości przeznaczenia: Sybilla przepowiada przyszłość, a zwłaszcza katastrofalne wydarzenia. Mówiąca w *FACE LIFT*, wybierając nowe „ja”, odrzuca przyszłość, a w ten sposób zabieg kosmetyczny staje się odmianą samobójstwa. Jednak, jak mówi bohaterka liryczna, Sybilla będzie usychać jeszcze długo, zepchnięta do podświadomości; choć niewidoczna dla oka, ciągle jednak groźna.

W *ZWIERCIADLE* z kolei mówi lustro, przedstawiając się jako nieoceniający, obiektywny obserwator („Nie mam uprzedzeń /.../ Nie jestem okrutne, tylko wierne”). Dzięki temu, jak się wydaje, może ono służyć

jako medium samopoznania („Kobieta nachyla się nade mną,/ Przeszukując moją taflę, by poznać siebie”), jak również narzędzie prawdy – to świece i księżyc są kłamcami. Jednak za tę obiektywną prawdę, mówi lustro, kobieta „odpłaca mi łzami i niespokojnym trzepotaniem rąk”. Bezpośrednim powodem tej nieco histerycznej reakcji zdaje się być konfrontacja ze starością, utrata fizycznej atrakcyjności. Lustro, które staje się jeziorem, mówi:

We mnie zatopiła młodą dziewczynę, we mnie stara kobieta
Podpływa ku niej, dzień po dniu, jak straszliwa ryba.

W tych dwóch wersach uderzający jest brak tożsamości patrzącej w lustro kobiety – jej poprzednie „ja” (młoda dziewczyna) odeszło śmiercią Ofelii, a nowe „ja” chce wydostać się z głębin na powierzchnię – histeryczna reakcja patrzącej świadczy o tym, że odrzuca ona ową straszliwą rybę w sobie, ale sugeruje równocześnie, że nowe „ja” prędzej czy później zwycięży. Skąd jednak ten brak pogodzenia się z naturalną kolejną rzeczą?

Gwarantem bezstronności i obiektywizmu lustra w wierszu jest pozbawienie go cech płciowości: jest ono narzędziem prawdy, bo nie jest po żadnej ze stron – jako podmiot będący rodzaju nijakiego, sytuuje się pośrodku. Jednak to tylko uzurpacja. W opartej na dualistycznych rozróżnieniach kulturze Zachodu pozycja patrzącego jest zarezerwowana dla mężczyzny; kobieta jest zdefiniowana jako przedmiot obserwacji – wzrok jest zawsze rodzaju męskiego. W ZWIERCIADLE przeglądająca się w lustrze kobieta widzi siebie-przedmiot oczami męskiego podmiotu, a w rezultacie postrzega swoją fizyczność starej kobiety jako straszliwą rybę, niewątpliwie spokrewnioną z żeńskimi monstrami takimi jak matka Grendela czy Errour z KRÓLOWEJ WIESZCZEK, i tak jak one odrażającą seksualnie; metafora ryby odsyła równocześnie do syreny – w przeciwieństwie do niej nie potrafi już wabić żeglarzy. Jak zwykle w twórczości Plath zwycięża patriarchalna indoktrynacja – kobiecość daje się zaakceptować tylko dopóki jest ona tożsama z erotyczną atrakcyjnością dla patrzącego.

Podobnie rzecz się ma w wierszu W GIPSIE, w którym zewnętrzne „ja”, „ta nowa biała osoba” okazuje się „ważniejsza” od tej zamkniętej wewnątrz, która z kolei jest „żółta”, „brzydka i owłosiona”. Tekst dotyczy wprawdzie wzajemnej zależności owych dwóch aspektów siebie, ale

nie może tu być mowy o symbiozie, raczej o chwilowym zawieszeniu broni w walce o dominację („Teraz rozumiem, że to musi być jedna z nas”), dotyczy zatem rozdarcia między „ja” społecznym, a tym wewnętrznym, prawdziwym, tak jakby w przypadku kobiety „ja” autentyczne istniało w stałym zagrożeniu ze strony silniejszego, fałszywego „ja” (interesujące, że to drugie zyskało swą siłę i dominację na skutek starannych zabiegów pierwszego: „Opiekowałam się nią, a ona to chętnie przyjmowała – / Widać było, że ma mentalność niewolnicy”). Jednak mimo że wewnętrzne „ja” określa siebie mianem „półtrupa”, nie zamierza się poddać:

Zbieram siły: pewnego dnia obejdem się bez niej.
Wtedy zginie wraz ze swą pustką i odczuje mój brak

Sandra Gilbert wyciąga stąd wniosek, że wiersz Plath świadczy o dążeniu do uwolnienia gniewnej i agresywnej kobiecości tożsamej z wewnętrznym, „brzydkim i owłosionym” „ja”. Odczytując *W GIPSIE* w kontekście całej twórczości autorki *ARIELA*, badaczka konkluduje: „Uwięzienie – w gipsie, pod szklanym kloszem, w piwnicy czy też w ulu – i późniejsze oswobodzenie z zamknięcia przez szaloną lub samobójczą [...] część siebie leży [...] u podstaw mitu, który składamy w całość z poezji, prozy i wydarzeń z życia Sylwii Plath”²⁵. Taka interpretacja, w świetle wcześniejszych rozważań, wydaje się nieco tendencyjna i brzmi jak próba doszukiwania się w twórczości Plath pozytywnego przesłania przez dodanie jej walorów feministycznego buntu. Dużo bardziej przekonująca wydaje się dotycząca tego samego problemu uwaga Ronaldha Haymana, który pisząc o gotowości Sylwii Plath do walki z sobą zauważa, że „często brała stronę tej części siebie, którą chciała stłumić, zwracając się przeciwko tej, którą pragnęła wyzwolić”²⁶.

Konieczne wydaje się w tym miejscu przywołanie wywodów Kathleen Margaret Lant, która analizuje poezję Plath, łącząc motyw wydostawania się na zewnątrz z motywem nagości. Lant dowodzi, że nagość jest w tych wierszach zawsze znakiem bezbronności, a nigdy nie służy wyrażaniu siebie. Posługując się licznymi przykładami (np. *SPOTKANIE PSZCZELARZY*, *NADEJŚCIE SKRZYNKI Z PSZCZOŁAMI*, *UKŁUCIA*, *PRZEZIMOWANIE*, *MALIGNA (42°C)*, *PREZENT URODZINOWY*, *ZASŁONA*, *KOBIETA ŁAZARZ*, *ARIEL* czy omawiane wcześniej *FACE LIFT* i *W GIPSIE*), Lant w przekonujący sposób pokazuje, że kobieca nagość oznacza albo nara-

zanie się na przemoc albo uczynienie z ciała spektaklu. Nie prowadzi natomiast do manifestacji prawdziwego „ja” – dokładnie odwrotnie niż w przypadku współczesnych jej poetów – literackich potomków Walta Whitmana, takich jak Allen Ginsberg z jednej strony i Robert Lowell z drugiej, dla których nagość i mówienie wprost są nierozdzielnie splecione w jednym poetyckim geście, będącym manifestacją siły i wyzwolenia się od społecznych i artystycznych ograniczeń. Lant utrzymuje, że tego typu wolność jest w naszej kulturze dostępna jedynie mężczyznom, natomiast „ciało kobiece – emblemat samej poetki – nigdy nie będzie symbolem całkowitej transcendencji lub siły”²⁷.

Przynajmniej dwa teksty Plath zdają się łączyć kobiecy akt rozbierania się z dążeniem do zademonstrowania własnej mocy: ZASŁONY i KOBIECIA ŁAZARZ. Lant ujmuje rzecz następująco: „robiąc użytek z męskiej metafory nagości jako znaku siły i asertywności, Plath próbuje przedstawić kobiece ciało jako wspaniałe i triumfujące w swej nagości”²⁸. Należałoby do tego dodać jeszcze: jako groźne i straszne. W ZASŁONACH rozbierająca się przed nadchodzącym „księciem luster” kobieta mówi: „Oswobodzę – / Z małej kosztownej lalki, której strzeże jak serce – / Lwicę / Krzyk w łaźni, / Płaszcz pełen dziur”, tak jakby chodziło tu o spotkanie równych sobie podmiotów, o unieważnienie tradycyjnej dychotomii drapieżnika i jego zdobyczy, a dokonać się to mogło tylko poprzez połączenie kobiecej seksualności z brutalną zwierzęcą siłą i groźbą przemocy.

Jednak zarówno w ZASŁONACH, jak i KOBIECIE ŁAZARZU akt rozbierania się jest pokazany jako striptiz: w pierwszym przypadku mamy do czynienia z prywatnym erotycznym ceremoniałem w orientalnej otocze, w drugim z występem publicznym. Z tego właśnie powodu można kwestionować odczytywanie nagości jako autoekspresji i figury rzeczywistego czy – jak by powiedziała Jolanta Brach-Czaina²⁹ – „mięsnego” bycia w świecie, gdyż, jak pisze Lant, „wykonać striptiz to uwodzić, a nie wyrażać siebie poprzez seksualność czy uczucia”³⁰. Badaczka kieruje tu uwagę czytelnika na fakt, że publiczność, przed którą dokonuje się w KOBIECIE ŁAZARZU striptiz stanowią mężczyźni (Herr Doktor, Herr Wróg, Herr Bóg, Herr Lucyfer), co oznacza, że cały akt trzeba odczytać jako „gest uwodzenia, zaproszenie przez uległość”³¹, a prośbę czy rozkaz: „Odsłoń chustę, / O mój wrogu. / Czy przerażam Cię” jako czystą kokieterię.

Mimo że w ZASŁONIE rytuał rozbierania się jest równoznaczny ze zrzucaniem masek – od lalki do lwicy, od przedmiotu do podmiotu, można go również odczytywać jako rodzaj gry wstępnej, prowadzącej do intensyfikacji przyjemności seksualnej obojga partnerów. Warto jednak pamiętać, że – jak pokazuje Luce Irigaray w SPECULUM DE L'AUTRE FEMME – kobieta w kulturze patriarchalnej jest wprawdzie skazana na wieczne odgrywanie *rol kobiety*, ale może robić to w sposób ironiczny, zamienić mimikrę w spektakl, odgrywać odgrywanie. ZASŁONA nie jest pod tym względem utworem jednoznacznym, choć nieco melodramatyczny ton wiersza wraz z kiczowatą orientalnością zdaje się sugerować, że mamy do czynienia z gestem ironicznym.

W przypadku KOBIECY ŁAZARZA nie ma co do tego wątpliwości, choć gest ironiczny jest jednocześnie gestem tragicznym, co nie powinno dziwić, gdyż klasyczna kategoria tragizmu nie dotyczy kobiet – Antygona jest pod tym względem wyjątkiem. Ciało, które zostaje wystawione na widok publiczny („Tłum chrupiący fistaszki / Pcha się, by oglądać”), to ciało udręczone i stłamszone, zupełnie nieerotyczne („moja skóra / świecąca jak nazistowski abażur”, „cuchnący oddech”, „ciało zżarte w grobowej otchłani”, „oto moje ręce, / moje kolana. / Choć ze mnie skóra i kości,” „Jest opłata / Za oglądanie mych blizn”), ciało wciągnięte w koszmar historii:

Obracam się i płonę.
Nie myśl, że nie doceniam twej troski.

Popiół –
Grzebiez w nim i mieszasz.
Nie ma w nim ciała ni kości –

Kawałek mydła,
Ślubna obrączka,
Złota plomba.

Nazwanie tego przerażającego spektaklu striptizem to przykład okrutnej ironii – kończy się on przecież w momencie, gdy ciało-mięso zamienia się w popiół. Znowu, jak w przypadku TATY, mamy do czynienia z konfrontowaniem kultury dominującej z jej własną współczesną historią. Tym razem jednak na końcu pada groźba:

Z popiołów
 Rudowłosa powstanę jeszcze,
 By pochłaniać mężczyzn jak powietrze.³²

KOBIETA ŁAZARZ zdaje się sugerować, że w rozumieniu poetki dopiero pozbycie się cielesności jest w przypadku kobiety wyzwoleniem – byłoby to zgodne z zawartością wielu fragmentów dzienników Plath, w których jej własna fizyczność i jej konsekwencje (jak na przykład macierzyństwo) postrzegana jest jako przeszkoda w pełnym staniu się artystą (Plath zawsze utożsamia energię twórczą z pierwiastkiem męskim). Interesujące wydaje się też uwikłanie Kobiety Łazarza w mitologię: jest ona odwrotnością Łazarza, poprzez konotacje z Feniksem imituje cierpienie i zmartwychwstanie Chrystusa, a jako eteryczna zjawia, czysty płomień staje się bezwzględnie karzącą erynią, a przy tym jest wreszcie naprawdę wzniosła i przerażająco piękna.

Jednak pozbycie się ciała dokonać się może tylko poprzez śmierć. Temat śmierci, a w szczególności śmierci samobójczej, jest wszechobecny w twórczości Sylwii Plath. W KOBIECIE ŁAZARZU, podobnie jak w TACIE, przywołane zostają wprost wcześniejsze próby samobójcze poetki; co więcej liryczne „ja” informuje, że na tym nie koniec („jak kot umieram dziewięć razy”). Można zatem potraktować tekst Plath jako wyznanie głęboko intymne. Z drugiej strony ten aspekt twórczości autorki SZKLANEGO KŁOSZA wpisuje się w tradycję romantyczną, w której kwestia samobójstwa była ściśle powiązana – jak ujmuje to Maria Janion – „ze stylem nowożytniej samotności”, dotykającej „zwłaszcza artystę czy człowieka wyjątkowego, podlegającego w sposób szczególny wyobcowaniu ze społeczeństwa i wyalienowaniu w egzystencji”³³. Mimo że w przypadku Plath powinniśmy raczej mówić o wyalienowaniu w kulturze patriarchalnej i wyobcowaniu z (kobiecego) ciała, po romantykach dziedziczy ona koncepcję śmierci-absolutu jako rozkoszy (*Todeslust*), wyższego stanu istnienia oraz estetyzacji takiej śmierci³⁴. W KOBIECIE ŁAZARZU samobójstwo pokazane jest jako gest artystyczny („Umieranie / Jest sztuką jak wszystko inne. / Ja robię to nadzwyczaj dobrze. / [...] / Można rzec, że mam powołanie”). W zamykającej ARIELA wierszu KRAWĘDŹ samobójcza śmierć zostaje pokazana jako wyzwolenie, upragniony stan najwyższej harmonii i doskonałości:

Kobieta osiągnęła doskonałość
Jej martwe

Ciało ma uśmiech dokonania

Napisana bezpośrednio przed tym, jak Plath odebrała sobie życie, KRAWĘDŹ nie tylko powiadamia o zamiarze popełnienia samobójstwa, ale też czyni aluzję do szczegółów wykonania (wymienione w wierszu „dzbany mleka” można różnie interpretować, ale nie sposób przeoczyć ich związku z tym, że zanim odkręciła gaz, Sylwia Plath zostawiła po szklance mleka przy łóżeczkach dzieci)³⁵. Szokujący wydaje się przy tym chłodny spokój wiersza, brak uczuciowego zaangażowania, przyjęcie wobec własnej śmierci pozycji neutralnej.

Ale znowu powtórzyć wypada, że owo dążenie do obiektywizmu, sytuowanie podmiotu mówiącego na pozycji obserwatora jest w takim samym stopniu cechą indywidualną poezji Plath, jak całego nurtu poezji dwudziestowiecznej, w krajach anglosaskich określanego mianem modernizmu. Sylwia Plath okazuje się zatem pilną uczennicą T.S. Eliota, dążącą – świadomie bądź nie, ale zgodnie z dyrektywami zawartymi w TRADYCJI I TALENCIE INDYWIDUALNYM – do przekształcania doświadczeń osobistych w materiał poetycki służący wyrażaniu prawd ogólnych, dotyczących konfliktów współczesności. Nie powinno dziwić zatem, że Frederick Buell dostrzega w jej poezji charakterystyczny dla modernizmu wyraz poczucia alienacji i lęku przed zdehumanizowanym światem, określając je mianem „samoświadomości Prufrocka” i dodaje, że „na tle tradycji poezji ‘absolutnej’ [...] dzieło Plath wyróżnia się jako godna uwagi intensyfikacja”³⁶.

W tym świetle dzieło Plath, jak również innych poetów zaliczanych do „nurtu wyznania”, okazuje się ustanawiać nowy wzorzec liryczny i nowe normy intymności, poszerzając modernistyczny repertuar przeżyć i problemów, które mogą stać się przedmiotem wypowiedzi. Przy tym, co wydaje się szczególnie ważne w odniesieniu do poetek, nowe normy intymności wprowadzone przez Confessional School antycypują mocno akcentowaną nieco później przez feminizm współzależność sfer prywatnej i publicznej: społecznej, historycznej i politycznej. Analizując „prywatne” uwikłania Sylvii Plath w kwestię tradycji literackiej, obejmującej zarówno problem tematyki, jak i sposobu jej wyrażania, dochodzimy do „politycznej” kwestii relacji twórczości kobiet wobec kultury

patriarchalnej; Kopciuszka doświadczającego wykluczenia i skonfrontowanego z brakiem własnej tożsamości.

Wszystkie cytaty poezji Sylwii Plath pochodzą z: Sylwia Plath, *Wiersze wybrane*, przeł. Teresa Truszkowska, Oficyna Literacka: Kraków 1992.

¹ T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. Helena Pręczkowska, w: *Szkice literackie*, red. Witold Chwalewik, Instytut Wydawniczy PAX: Warszawa 1963, s. 11.

² W tym duchu wypowiedział się Robert Lowell, określając wiersze z tomu *Ariel* jako „grę w rosyjską ruletkę z sześcioma nabojami w bębenku”. Cyt. za: *The Norton Anthology of Literature by Women*, ed. Sandra M. Gilbert i Susan Gubar, W. W. Norton: New York and London 1996, s. 2081.

³ O związku Plath z Hughesem (również po śmierci poetki) pisze ciekawie Janet Malcolm w swojej książce *Milcząca kobieta: Sylvia Plath i Ted Hughes*, przeł. Mira Michałowska, Zysk i S-ka: Poznań 1998. Zob. też artykuł Mirosława Banasiaka *Brutalne Jagniątko*, „Wysokie obcasy” 2001, nr 43 (135).

⁴ Tło swojej próby samobójczej przedstawiła Plath w silnie autobiograficznej powieści *Szklany klosz*, wydanej pod pseudonimem Victoria Lucas w 1962 roku.

⁵ Warto sięgnąć w tym kontekście po książkę Kingi Dunin *Karoca z dyni*, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 2000.

⁶ A. Alvarez, *Sylvia Plath*, w: *The Art of Sylvia Plath*, ed. Charles Newman, Indiana University Press Bloomington and London 1971, s. 65.

⁷ Cyt. za: A. Alvarez, ibidem

⁸ A.R. Jones, *On 'Daddy'*, w: *The Art of Sylvia Plath*, op. cit., s. 235.

⁹ Alvarez, op.cit., s. 66.

¹⁰ Alice Miller, *Zniewolone dzieciństwo: Ukryte źródła tyranii*, przeł. Barbara Przybyłowska, Poznań 2000.

¹¹ Elizabeth Hardwick oskarża Plath o niewrażliwość i nieczułość, pisząc w kontekście *Taty*, że poetka „sama ma «czarne serce»”. Cyt. za: *The Norton Anthology of Literature by Women*, op. cit., s. 2081.

¹² A.R. Jones, op. cit., s. 236.

¹³ Margaret Dickie, *The Alien in Contemporary American Women's Poetry*, „Contemporary Literature” 1987, Vol. 28, nr 3, s. 310.

¹⁴ Ibid., s. 304.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Cyt. za: Janet Malcolm, *Milcząca kobieta: Sylvia Plath i Ted Hughes*, op. cit., s. 59-60.

¹⁷ Harold Bloom, „*Anxiety of Influence*”, Oxford 1973.

¹⁸ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *No man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1, Yale University Press: New Haven 1988, s. 195.

¹⁹ Elaine Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness*, „Critical Inquiry” 1981, nr 8, s.204.

²⁰ Steven Gould Axelrod, *The Mirror and the Shadow: Plath's Poetics of Self-Doubt*, „Contemporary Literature” 1985, Vol.26, nr 3, s. 295.

²¹ John Frederick Nims, *The poetry of Sylvia Plath – a technical analysis*, w: *The Art of Sylvia Plath*, op. cit., s. 145.

²² Helen Sword, *James Merrill, Sylvia Plath, and the Poetics of Ouija*, „American Literature”, 1994, Vol. 66, nr 3, s. 569.

- ²³ Adrienne Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, w: *On Lies, Secrets, and Silence*, W. W. Norton: New York and London 1995, s. 39-40.
- ²⁴ Steven Gould Axelrod, op. cit., s. 290.
- ²⁵ Sandra M. Gilbert, *Fine, White Flying Myth: The Life/Work of Sylvia Plath*, w: *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, ed. Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Indiana University Press: Bloomington 1979, s. 251.
- ²⁶ Ronald Hayman, *The Death and Life of Sylvia Plath*, New York 1991, s. 132.
- ²⁷ Katheleen Margaret Lant, *The Big Strip Tease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath*, „Contemporary Literature” 1993, vol. 34, nr 4, s. 648.
- ²⁸ Ibid., s. 653.
- ²⁹ Jolanta Brach-Czaina, *Metafizyka mięsa*, w: *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA: Kraków 1999, s. 161-183.
- ³⁰ Lant, op. cit., s. 653.
- ³¹ Ibid., s. 654.
- ³² Zmieniłem użyte przez tłumaczkę słowo „ludzi” na „mężczyzn” (w oryg.: „I eat men like air”).
- ³³ Maria Janion, *Żyjąc tracimy życie: Niepokojące tematy egzystencji*, Wydawnictwo W.A.B: Warszawa 2001, s. 161.
- ³⁴ Ibid., s. 153-178.
- ³⁵ Janion, pisząc o samobójstwie Kleista i Henrietty Vogel, wspomina, że w liście wysłanym przez Henriettę do przyjaciela w dniu śmierci znajduje się takie zdanie: „leżymy tu bowiem zastrzeleni”, ibid., s. 165.
- ³⁶ Frederick Buell, *Sylvia Plath's Traditionalism*, „Boundary2”, fall 1976, s. 205. Chodzi tu o wiersz T.S. Eliota *Pieśń miłosna Alfreda J. Prufrocka*, który jest niejako manifestem modernistycznej wrażliwości.