

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

СИМБОЛИКА ПЧЕЛА У ПОЕТИЦИ СИЛВИЈЕ ПЛАТ – ИЗМЕЂУ РАЦИОНАЛНОГ И ИНСПИРАЦИЈЕ

САЖЕТАК. Савремена америчка песникиња исповедне оријентације, Силвија Плат, у својој поезици често бива растрзана између рационалних узора и креативне инспирације. Ова тензија је најочигледнија у метафорама Платове, у којима се њена жудња за контролом и разумевањем супротставља ограничениости језика да изрази оно недоречено. Рад се бави симболичком (психолошком, религијском) семантиком пчела у књижевном опусу ауторке. Пчеле су погодан, неискристалисан медијум; попут језика, оне одолевају поређењу кроз своју трансформативну моћ. Пчела тако постаје лични амблем песникиње; она представља кулминацију и разрешење античких и рационалних утицаја у њеној поезици. Циклична природа песама о пчелама у делу Платове прати образце симболичке смрти и поновног рођења – и као таква значи регенерацију – пролеће новог живота. Иако ће пролеће неизоставно још једном водити до зиме и смрти, пчела као медијум има за песникињу *ослобађајући* карактер и као таква значи виталност и аутентичност које остају трајне вредности њене уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симбол; поезика; рационално; инспирација; пчеле; регенерација; креативност.

¹ azramusovic@gmail.com

У раду је приказан део резултата ауторкине магистарске тезе, под називом *Природа женској сензидилијети у исповедној поезији Силвије Плат*, одбрањене 7. 10. 2009. године на Филозофском факултету Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици.

Рад је примљен 23. маја 2021, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 6. јула 2021.

УВОД

Песник је комбинација инструмената и људској души у једној особи, где ово прво постепено преузима контролу над овим другим. Осећај овој преузимања је одговоран за његову доју јаса; а реализација за његову судбину.
Бродски, Мање од једној

Уобичајено је да се савремена песникиња америчког канона Силвија Плат (1932–1963) посматра као кључна фигура исповедне поезије, струје нарочито популарне педесетих и шездесетих година XX века, као и један од ретких примера „школованог талента“. Но она је свакако и више од тога. У есеју *Ојасно лепо 1953: лекције о суициду*, Владислава Гордић Петковић опажа склоност да се женама ствараоцима приступа из предубеђења насталих из датости о женској природи која је „универзална, једнозначна и непроменљива“ и истиче: „Зато је важно, када се говори о Силвији Плат, да се њена трагична судбина и њена растрзаност између снажне амбиције и једнако снажног осећања немоћи сагледају као непоновљиве и уникатне, битно одређене родним улогама али доминантно профилисане несводивом уметничком самосвојношћу“ (Gordić Petković, 2017, стр. 11). Екстремне контрадикторности у карактеру Платове су на много начина узроковале тензије које су створиле њен гениј. Рад настоји да сагледа културолошки значај ауторке као феномена, виђене кроз растрзаност између сила *традиционалних* и *имагинативних*, кроз симболичку семантику њеног специфичног циклуса песама о пчелама, а из *психолошкој* и *религиозној* аспекта. У свим овим контекстима неоспоран је значај уметности Платове и ње као културолошког феномена.

Позната је чињеница да уметник поседује сопствену митологију и да одређене објекте – реалне или митолошке – уздиже до домена симболичког; а то је управо област у којој нам се поетика Силвије Плат открива као прикладан медиј. Ханс Бидерман истиче да се сазнања модерне дубинске психологије, према учењу К. Г. Јунга, заснивају на присуству једног свеприсутног фонда мотива, уобличених у слици (архетипова), и могу служити као помоћно средство у *чишању* симболичких слика (Biderman, 2004, стр. 8), али им и, напослетку, дати културолошки смисао. У свету у коме нам је потпуно „инструментализовани ум“ подарио нехумане производе свих врста, где се веза између *јојединачној* и *својој* губи, и ми постајемо сумњичави; овај процес разумевања

енимајске природе симбола Манфред Луркер објашњава савременом читаоцу на следећи начин:

„Значење симбола није у њему самом, оно надмашује самог себе. Истинска симболика је, према Гетеу, свуда, 'посебно представља свеопште, ... као живо-тренутно откривење неистраженог'. За религиозног човека симбол је конкретан феномен... израз нераскидивог односа између Творца и његове творевине... *symbolon* – спој, сусрет времена и вечности... Симбол је закривање и откривање истовремено.“ (Biderman, 2004, стр. 8)

У мноштву разноврсних представа о симболици *пчеле* (Biderman, 2004) издвојили бисмо најзанимљивије: у Кини је пчеларство било веома старо занимање, а пчела се идејно повезивала са напредовањем у каријери. У западној Европи пчелу називају „Богородичином или Божјом птицом“ и важи за симбол душе. Сматране су симболом чистоте и уздржљивости, а за Бернара од Клервоа (Bernard de Clairvaux) биле су и обележје Светог Духа (Biderman, 2004, стр. 293). У Средоземљу су називане храбрим, чедним, вредним, сложним када живе у заједницама и када су оддарене смислом за уметност („птице муза“). Пошто се зимски мир поистовећивао са смрћу, будући да пчеле у зимском периоду хибернирају да би у пролеће постале активне, оне су важиле и за симбол васкрсења. Средњовековне књиге описивале су и „са умешношћу саграђена, љупка саћа, шест равномерних углова у ћелијама... Тако је пчела слаба у физичкој снази, али зато јака силином мудрости и љубављу према врлини“ (Biderman, 2004, стр. 294). Пчелар је „у суштини ходочасник“, сведок чудних циклуса у природи, „чуда рађања, неминовности смрти и осећаја да у позадини свих ових збивања постоји један савршен поредак“ (Brister, 2000). Циклус о пчелама свакако пружа један нов увид у развој стваралаштва Силвије Плат, откривајући семантичку умешност и имагинативност ауторке као једног од најаутентичнијих поетских гласова двадесетог века.

Сократ је сматрао да је поетска инспирација оно због чега можемо повући директну паралелу између пчела и песника. Дobar песник, доказивао је Сократ у Платоновом *Иону*, рецитије „сву ту дивну поезију не због врлине или умећа, већ у стању инспирације и опседнутости. Под овим околностима песници немају *конширолу* над својим осећајима. Они 'сакупљају' поезију из медних саћа, летећи кроз ваздух попут пчела“ (Saunders, 2005, стр. 55).²

² Све цитате у раду са енглеског превела ауторка.

Сократ објашњава да је „песник лагано биће, оддарено крилима и свето, и да не може стварати пре него добије инспирацију и изгуби контролу над својим чулима, а његов разум га напусти. Ниједан човек, док не дође до овог стања, не може бити пророк нити стварати“ (Saunders, 2005, стр. 55).³ Уверење да је пчелињи мед нешто свето уобичајено је у античкој књижевности. Мед је храна богова; ако га једу песници и пророци – добијају визионарске моћи. Светост се такође манифестује у делима песника: најбоље песме су, према Сократу, написане „божанском милошћу“, наставши као резултат „божанске моћи“. Песник, инспирисан на прави начин, постаје медијум, стварајући песме несвесно као што пчела ствара мед (Saunders, 2005, стр. 55).

Постојала су два кључна разлога због којих пчеле почињу да привлаче пажњу Платове. Један је био поменуто поређење пчела са песником у античкој књижевности које јој је представила менторка Доротеа Крук на Кембрицу. Други разлог, личније природе, јесте њен отац, Ото Плат, ентомолог и аутор књиге *Природа думдара (Bumblebees and Their Ways)*, кога она често повезује са овом темом. Много пута истицана амбивалентност њеног односа са оцем тако налази нов израз у комплексности једног пробоја у нову тему – циклусу о пчелама. У раној песми, *Жаљење (Lament)*, она окривљује пчеле за очево одсуство, истичући да су „пчелиње жаоке однеле њеног оца / који је ходао обавијен ројем пчелињих крила“ (Plath, 1981, стр. 315). Насупрот томе, у причи из педесетих година, *Међу думдарима (Among the Bumblebees)*, думдари се никад нису усудили да га убоду. Прича се завршава смрћу њеног оца и сликом будућности у којој ће јој он недостајати „поносан и арогантан међу думдарима“ (Plath, 2018, стр. 266).

Ова два извора – очински и антички – имају опречан утицај на ауторкину представу о пчелама: један наглашава контролу, други мањак контроле; један описује пчеле као претњу којом се мора загосподарити, други их поистовећује са песником; један је рационални и аналитички, други представља песника као опседнутог, када нема контролу над својим чулима. Овај конфликт долази до изражаја у креативној свести песникиње у збирци *Аријел (Ariel)*, у којој нам се представља или као песникиња-пророчица која дозвољава инспирацији да говори кроз њу, или пак као ди-станцирана уметница која свесно истражује психоаналитичке моделе да би обликовала свој уметнички карактер. Песме о пче-

³ Много касније ће ово становиште славити Китс кроз поетику негативног сензибилитета.

лама тако истичу ове супротстављене ставове о опседнутости уметника и његовој отуђености у „стваралачкој тензији, повремено нудећи могућност идентификације са њима, а повремено их доживљавајући као оно неукротно *gruio* (не-ја) – фасцинирајуће и потенцијално смртоносно“ (Haberkamp, 1997, стр. 39).

УГРУШЦИ КРВИ, СКАРЛЕТНИ ЦВЕТОВИ И ПЕРЦЕПЦИЈА ТРАНЗИЦИЈЕ

У току једне недеље месеца октобра 1962. године Платова је написала пет песама о пчелама, почевши са *Сасџанком њчела* (*The Bee Meeting*), а завршавајући са *Презимљавањем* (*Wintering*). Песме не деле само тему већ и форму, свака од њих је написана у неримованим строфама од пет стихова. Важност и симболика ових песама за збирку *Аријел* су незаобилазне и откривају један од аспеката креативног ослобађања пресудног за уметнички развој ауторке. Оне представљају успешну кулминацију ранијих покушаја песникиње да уврсти пчеле као симбол и тему у свој рад.

Критичари некада сврставају и прву верзију *Жаока* (*Stings*), насталу августа 1962, два месеца пре осталих песама, у циклус о пчелама (Haberkamp, 1997, стр. 69). Песма је објављена у белешкама на крају *Сабраних њесама* (*Collected Poems*) Платове, и у њој се јављају у зачетку многе метафоре о пчелама које ће бити снажније изражене у песмама из октобра. У њој се мешају идентификација са пчелама и опасност од њих – на мети напада је њен муж, који постаје рањива фигура, док је она нетакнута и непримећена. Песма наглашава немогућност бекства: „бесмислено је бежати“ (Plath, 1981, стр. 293), њен муж је нападнут агресивним „црним велом“ од пчела. Она је посматрач, индиферентна према незгодама свог пратиоца – њен тон није емоционалан, она говори језиком науке. Пчеле су описане као „мале животиње“, брojeви – овај рационални приступ је подсећа на оца, па пчеле на крају упоређује са њим. Ипак, што се више труди да објасни њихово понашање, оне остају све већа мистерија: пчеле су мотивисане жељом за медом, или страхом; оне су самоубице, оне су будале; оне „зује / У злобним редовима“, а њихове жаоке су „клинови смрти“. Оне су окоштале, иако немају кости. Оне су као „старе статуе“ (Plath, 1981, стр. 293). Напоследку, оне су поражени војници који се повлаче назад у своје ровове. Последњи стих нарочито истиче како пчеле нису хероји. Хејберкемп указује да песникиња „није била

задовољна песмом која окупља тако много конфликтних метафора на тако малом месту, што указује на значењску нестабилност. (Песма *Рез (Cut)*, написана касније, такође је чувена по мноштву метафора, али она представља пример поетске ингиениозности Платове.) У првој верзији *Жаока*, међусобно супротстављена наслеђа антике и очевог научног рационализма нису за песникињу успешно разрешени, нити правилно постављени заједно“ (Haberkamp, 1997, стр. 69).

У скици карактера⁴ из јуна 1962, *Чарли Полард и њчелару (Charlie Pollard & The Beekeepers)*, Платова говори о искуству гајења пчела. Овај прозни део је много ефектнији у преплитању античког и очинског аспекта у формирању идентитета песникиње. У *Жаокама*, пчеле се понашају ирационално, а религијски аспект њиховог стања опседнутости остаје неистражен. *Чарли Полард*, међутим, наглашава да трансформисање пчела у нову кошницу има религијско и церемонијално значење: „Стављање заштитних шешира део је чудне церемоније. Њихова грубост и анонимност су упечатљиве, као да смо сви део неког обреда“ (Plath, 1998, стр. 348). И док у *Жаокама* пчеле стварају црни вео око усана мушкарца, сада је прави вео окривљен за чудне ефекте перцепције:

„Била сам свесна пчела које зује и комешају се пред мојим лицем. Вео је деловао халуцинаторно.⁵ Понекад их неколико тренутака нисам могла видети. Тада сам постала свесна да сам у паралишућем трансу, у неподношљивој тензији, и померила се тамо где сам могла боље видети. 'Душе мог мртвог оца, заштити ме!', арогантно сам се помолила.“ (Plath, 1998, стр. 348)

⁴ Скица (карактера), (итал. *schizzo* – прскање) јесте мала прозна форма, „сажет књижевни састав који подсећа на кратку причу, али је мање изразит и формалан, обично намерно поједностављен у поступку, присног тона и стила. Најчешће, скица је без развијене фабуле, без опсежније и компликоване радње и посебне карактеризације, састојећи се од једног (главног) догађаја и једног карактера, претежно субјективне инспирације, доносећи уз то фрагментарне исповести, призоре из животињског света и природе и др. Такве белетристичке структуре непретенциозних, једноставних пропорција, у којима се у неколико потеза даје основна особеност неке личности зову се и скице *карактера* и *ојисне скице*“, а писао их је, поред осталих, и Чарлс Дикенс. Скица је „првобитна уметникова мисао, концепт, план; у главним потезима назначене основне идеје и линије једног књижевног дела које касније служе као основа за опширнију разраду. Својом непосредношћу у фиксирању примарних догађаја и замисли таква скица даје увид у процес стварања, а и сама је понекад уметничко дело“ (Živković, 2001, стр. 784).

Платова је овде приказана прекривена велом као на религијској церемонији, док удише дим који јој мути ум; у стању опседнутости, она почиње да губи контролу над својим чулима. На крају, она се опире пророчанској инспирацији. И док је у *Рођенданском њоклону* вољна да помери вео, и по цену да он сакрива смрт, у причи нам се чини неспремном за такву жртву. Уплашеној због губитка контроле и важности чина коме присуствује, за њу вео постаје халуцинаторан – указујући на њену спремност да се радије суочи са нереалним него са скривеним⁶ – она се моли рационалистичком оцу за заштиту (Plath, 1998, стр. 349). Као одговор на њене молбе, поново се успоставља свет поретка и науке.

У октобарском низу песама о пчелама песникиња проналази свој стил тако што прилагођава ритуално и рационално, осциловањем између античке вере у дожанску и ирационалну инспирацију и научног разума који је повезан са оцем. Кристина Брицолакис примећује да је „кроз ове песме лирски субјект истовремено привучен и одбијен спознајом да је под контролом. Он оклева пред могућношћу да буде медијум – пролаз кроз који Бог – у облику дубоке унутарње снаге или дожанске моћи – може да проговори“ (Britzolakis, 2000, стр. 97).

Сасџанак њчела је прва у низу октобарских песама и открива значајне разлике у фокусу и расположењу у односу на скицу карактера. У прозној скици пастор је тај који постаје жртва, издвојен од стране припадника ривалске религије и нападнут од пчела које та религија слави. У песми се, међутим, нараторка осећа отуђено од своје заједнице, док је осећај претње стваран:

*Ко су њи људи шџо ме дочекују на мосџу? Мешџани –
Пасџор, даџица, црквењак, засџуџник њчела.
Незашџићена сам у леџњој хаљини без рукава,*

⁵ Критичари истичу да асоцијације вела са халуцинацијом код Платове алутирају на мистицизам симболиста и Малармеа, који је тврдио да се песник мора понашати попут свештеника у храму (Bundtzen, 1989, стр. 121), спуштајући вео између познатог и непознатог и дрхтећи док открива свету мистерију (упор. са Јејтсовим *Подрхџавањем вела* (*The Trembling of the Veil*)). *Рођендански њоклон* (*A Birthday Present*), песма Платове настала септембра 1962, упоређује вео са смрћу: „Само скини вео, вео, вео. / Кад би то смрт била / Дивила бих се њеном дубоком значењу, њеним безвременим очима“ (Plath, 1981, стр. 208).

⁶ Нереално се односи на саму халуцинацију, а скривено на симболику вела; нараторка Платове није спремна да подигне вео.

*А они су сви у рукавицама и покривени, зашћо ми нико није рекао?
Смеше се и сћушћају велове прикачене за сћаринске шешире.*

(Plath, 1981, стр. 211)

Као и у првој верзији *Жаока*, песма почиње питањем, док мотива-ција мештана остаје тајанствена. Сакривени иза велова своје религије, њихови идентитети остају мистериозни. Овде нараторка признаје страх и збуњеност који су у прозној скици били само наговештени. Осмеси сељана не могу се разумети као знак пријатељства.⁷

Песникиња у *Сасћанку ичела* употребом метафора најчешће указује на опасност и губитак контроле. Пејзаж кроз који група људи корача да би дошла до кошница, посматран кроз лични халуцинаторни вео Платове, постаје застрашујуће трансформисан:

*Кремасћи грахови цвећови с црним очима и лисћовима
налик на угњављена срца.*

Јесу ли то ујрушци крви шћо их вреже вуку на узици?

Не, не, то су скарлејни цвећови који ће једној дана бићи јесћиви.

(Plath, 1981, стр. 211)

Грахови цветови имају очи, а њихово лишће налик је угњављеним срцима; цветови подсећају и на угрушке крви, наговештавајући потенцијално смртну опасност. У овој визији, трава симболизује тело. На овај начин биљке су трансформисане у монструозне хибриде, где спомињање крвних угрушака имплицира болест и смрт. У истом тону, следећа строфа описује „јалово глогово тело“, које „етером опија своју децу“ (Plath, 1981, стр. 211). И у поменутој скици карактера глог је имао „отужан мирис“ (Plath, 2018, стр. 244). Природа, која је у делу Силвије Плат ретко окарактерисана као бенигна (у емерсоновском смислу)⁸, сада је приказана као болесна.

Ван Дајнова истиче у *Сасћанку ичела* атмосферу страха – која ову песму повезује са оним насталим непосредно пре овог ци-

⁷ Линда Бундзен описује „осмехивање у поезији Платове као супериорно или чак одбијајуће, чин који улива страх“. Тако је „осмех испуњења“ мртве жене у *Ивици* (*Edge*) једна од најузнемирујућих слика у поетици Платове (Plath, 1981, стр. 272). У раној краткој причи *Иницијација* (*Initiation*) њена протагонисткиња пролази кроз приступни ритуал, док јој се група људи смеши: „Они вероватно знају“, закључује она, „да ме управо примају у нешто“ (Plath, 2018, стр. 144). И осмеси у *Сасћанку ичела* пре „узнемирују него што уливају поуздање – они побуђују код нараторке осећај рањивости“ (Bundtzen, 1989, стр. 152).

клуса, као што су *Хирури* у *2 ујуџру* и *Храдроси* у *уђуџкивања* (*The Surgeon at 2 a.m., The Courage of Shutting-Up*). Бег опет није опција. Нараторка најпре „не може да побегне“, да би онда признала да је свака могућност бекства узалудна. Према Ван Дајновој, каквом год се ритуалу морала подврћи, ма шта представљале пчеле, ма шта да скрива дрхтави вео („Сад ми дају ... / црни вео што се обликује према мом лицу“), она је сада спремна да се суочи са судбином, чак иако то значи смрт (Van Dyne, 1982, стр. 68). Њена судбина, међутим, остаје непозната. Она је усамљена, интровертна фигура. Нада се да ће бити непримећена, недодирнута пчелињим анимозитетом, да ће се моћи сакрити попут матице која би – да сељани нису преместили „нове девице“ – била убијена. Нараторка Платове је „мађионичарева мала која никад не устукне“ – њен опстанак зависи од умешности сељана, док је она само помоћник или посматрач (Plath, 1981, стр. 211–212). Песма се завршава интроспекцијом:

*Мешћани развезују маске, рукују се.
Чији је оно бели гуџачки сандук у љају, шћа су џо
они усћели да ураде, зашћо сам ја хладна.*

(Plath, 1981, стр. 212)

Након подвргавања обреду иницијације, она и даље не припада групи. Она је „бели студ у помрачењу ножева“ (Plath, 1981, стр. 212). Сељани развезују маске и рукују се, док она остаје одвојена, питајући се какво је значење ритуала којима је присуствовала (Markey, 1997, стр. 79). Иако није успоставила осећај контроле, није дозволила себи ни да постане медијум или буде „опседнута“. Питања која поставља одишу страхом од непознатог, и реторичке су природе: последњи стих се чак не завршава знаком питања. Интроспекција којој се препушта не очекује одговоре, док кутија у облику сандука и хладноћа указују на индиферентност која је окружује.

Песма *Присћеће љчелињеи сандука* (*The Arrival of the Bee Box*) почиње да истражује поменути „бели сандук“. Овде је он описан „коцкаст као столица и за дизање скоро претежак“, „мртвачки ковчег каквог кепеца / или коцкастог одојчета“ (Plath, 1981, стр. 212). Овде специфичност сандука као да одбија поређења (Markey,

⁸ О пејзажима Платове видети: Мушовић, А. (2013). Кроз емерсоновску херменеутику – Пејзажи духа или трансценденденално у поезији Силвије Плат. *Зборник радова Филозофској факулћетейа Универзитетейа у Пришћини*, XLIII (1), стр. 348–362.

1997, стр. 81). Сандук је интригантан: закључан је, док је нараторка „приморана да са њим преноћи“. И поред тога, он је привлачи: „Не могу од њега да се одвојим“. Иако песникиња сада може да изјави: „Ја сам власница“ (Plath, 1981, стр. 213), она схвата да је власништво проблематичан концепт, који подразумева како контролу тако и одговорност. Та идеја отвара пут специфичном односу између пчела и ње, кроз морална поређења са смртоносном трговином људима:

*Прислањам око на мрежицу.
Мрачно је, мрачно
С њимизавим осећајем афричких руку
Сивних и скврчених за извоз,
Црно по црном, љушчици се њенира.*

(Plath, 1981, стр. 213)

Критичари примећују „у овој слици трговине људима тон расизма“ (Kinsella & Ryan, 1997–1998, стр. 46). У песми се међутим истиче осуђујући став према насилној и експлоатишућој природи самог расистичког односа. Песникиња метафори трговине људима даје нов тон моралног гнушања изјавом: „Могу да угину, не морам да их нахраним“. У присуству потиснуте силе расистичко-репресивног односа, која може у сваком моменту кулминирати фаталним последицама, она задржава контролу. Пчеле су трансформисане од афричких робова у римску скупину људи која ствара неразумљиву буку. Стих „Нисам Цезар“ (Plath, 1981, стр. 213) говори о њеној жељи за самоодржањем; она не жели да доживи исту судбину као Цезар. Иако се одлучује да ослободи пчеле, оно за чим жуди је сопствена слобода, могућност да избегне суочавање са њима и оним што оне означавају. Као у *Саспанку пчела*, и овде заборав води до спасења. „Ако стојим потпуно мирно, помислиће да сам дивља трава“, каже у ранијој песми (Plath, 1981, стр. 212); а сада: „Питам се да ли била бих заборављена / Само да им браве откључам и склоним се у дрво претворена“ (Plath, 1981, стр. 213). Тим Кендал указује да „страх одбија контролу која је очински аспект, као и осећај *ојсегнућости* заговаран од античких узора. Визионарски вео из претходних песама постаје 'погребни вео'; она је одевена у 'месечево рухо', незграпна и необична појава на непријатељском терену“ (Kendall, 2001, стр. 124).

Песма *Жаоке* из октобарског низа песама упућује нас на своју ранију верзију, којом ауторка најављује пробој у нову тему. И док је раније била пасивни сведок догађаја, сада постаје активни уче-

сник чудне церемоније. Она и „човек у белом“ (Plath, 1981, стр. 214) заједно постављају саћа, а ту је и трећа особа, мушкарац из претходне верзије, сада сведен на улогу неважног посматрача: „Неко трећи посматра. / Ничег он нема с пчеларем ил' са мнош“. Овај стих приказује суштинску измену у погледу снага моћи, насталу као резултат новостеченог *самойоуздања* у односу са пчелам; ранија рањивост сада као да наглашава то новостечено самопоуздање. Песма почиње стихом, „Голих руку, додајем саћа“, да би уследила метафора, „Грла наших чланака [су] љиљани одважни“. Ови описи су далеко од интровертности у *Сасџанку њчела*, попут „Нага сам попут кокошје шије, зар ме нико не воли?“ (Plath, 1981, стр. 211). Она наставља да се пита: „Шта ја то купујем, црвоточни махагони? / Има ли ту уопште матице?“. Иако нараторка признаје, „Расплодне ћелије / плаше ме“, очигледно је да почиње да преузима очински ауторитет: „Ја надзирем“ (Plath, 1981, стр. 214). Баланс између очинског и античког утицаја у формирању перцепције ауторке сада је померен у корист оца.

Мушки посматрач сада постаје „велики жртвени јарац“; пчеле га нападају, привучене његовом љубазношћу: „Љубазан био је он“, каже се у песми. Напад пчела, који је раније давао тон целој песми, сада престаје да буде основна идеја. „Црни вео“ од пчела које се роје по мушкарчевим уснама добија нову симболику: „Пронашле су га пчеле, / На уснама му се к'о лажи роје, / Мрсећи црте његовог лица“. Он је некада био плодна фигура: „Зној његових напора киша је / Што свет ка плоду вуче“, али је сада бескористан. Пчеле га убадају, приносећи тако своју последњу жртву: „Мишљаху оне да смрт је вредна тога“ (Plath, 1981, стр. 214). Песникиња не дели њихово мишљење. Због својих „лажи“, мушкарац више није довољно важан да оправда такву само-деструктивну освету.

КОНАЧНА ИДЕНТИФИКАЦИЈА – ЕКСТАЗА ПОНОВНОГ РОЂЕЊА

У *Сасџанку њчела* и *Присијећу њчелињеи сандука*, пчеле су неукротива, тајанствена и застрашујућа сила, која одолева разумевању метафора и не открива своје значење застрашеној песникињи. Протеривање мушког посматрача у *Жаокама* навело је критичаре да покушају да разреше мистерију пчела са феминистичког аспекта: Џенис Марки тако тврди да су пчеле „обрасци понашања жена

којима су педесетих година били ускраћени моћ и утицај, и које су биле у подређеном и пасивном положају“ (Markey, 1997, стр. 117). *Сѿаклено звоно* (*The Bell Jar*), роман у коме постоје жене које имају „моћ и положај“, указује да је осећај песникиње за положај полава ипак комплекснији; у најбољем случају, начин на који жене моделују своје понашање према пчелама остаје нејасан. Пчеле се пореде са афричким робовима за извоз, римском светином или „сандуком манијака“ (Plath, 1981, стр. 213). У *Жаокама*, пчеле су поистовећене са женама, али то је само једна од многих асоцијација. Песма не нуди допринос тврдњи о „подређеним и пасивним“ женама и не покушава да говори уместо њих; уместо тога, лирски субјект Платове се дистанцира од женског „меденог робља“ (Plath, 1981, стр. 213), то јест, пчела-радилица, да би се идентификовала са матицом.

Осећај приповедача у *Жаокама* да „надзире“ искључује потребу за осветом према „лажљивом“ мушкарцу. Ипак, контрола се у *Жаокама* може постићи само коначном идентификацијом са матицом. Антички узор песника упоређују са „крилатим и светим“ пчелама (Saunders, 2005, стр. 55). „Медено робље“ у песми представља „крилате“, али сасвим обичне жене, којима нараторка не припада: „Ја нисам ропкиња“ (Plath, 1981, стр. 213). Њена одвојеност и посебност указују да ће је ове „обичне“ жене мрзети, баш као што пчеле-радилице напоследку убијају матицу. После свих страховања, долазимо до застрашујућег али ослобађајућег тренутка, када се песма завршава у моменту екстатичког поновног рођења:⁹

*Морам једно биће да ѿвратиим – маициу.
Мрѿва је, сѿава? Где ли је дила,
С ѿелом својим лавље риђим, својим крилима од сѿакла?
Леѿи сад она
Сѿрашњија но шѿо је икад дила, црвена
Бразѿиѿина на неду, црвена комеѿа
Понад машине шѿо ју је усмрѿила –
Маузолеј, кућа од воска.*

(Plath, 1981, стр. 215)

⁹ Попут крика који ноћу „прхне ван“ у *Бресѿу* (*Elm*), примери екстатичког поновног рођења се јављају кроз целу збирку *Аријел*. „Женски Лазар (*Lady Lazarus*) која устаје из пепела са црвеном косом, повезана је са ’црвеном кометом’ из *Жаока*, док лавље риће тело матице можемо повезати са ’Божанском лавицом’ у *Аријелу* (*Ariel*) – ове песме указују на незаустављивост њеног *Аријел* гласа“ (Markey, 1997, стр. 119).

Према Кристини Брицолакис, песма недвосмислено слави поновно рођење, где наглашавање црвене боје имплицира рањено и жигосано ја, док „крила од стакла“ указују на крхкост (Britzolakis, 2000, стр. 98). Ово су уобичајени симптоми поновног рођења у делу Платове, где оно такође значи и регенерацију. У *Жаокама*, матица је замишљена са крилима која су „два шала подерана, дуго њено тело / Од отрцаног плиша“ (Plath, 1981, стр. 215). И док *Рез* настоји да направи баланс између бола и раздраганости указујући на „црвени плиш“ посеченог палца, у *Жаокама* песникиња у овом екстатичком тренутку заборавља на бол. Винувши се „понад машине што ју је усмртила“, матица више није угрожена, већ је она та која цепа небо, „страшнија но што је икад била“, треперава и моћних крила (Plath, 1981, стр. 215). Платова у овом тренутку испуњава Платонову метафору која песника упоређује са „крилатим и светим“ пчелама (Saunders, 2005, стр. 55).

Брицолакисова је сумњичава када је реч о симболичком значењу матице као бића које нараторка мора да *ојорави*, указујући на уплив патријархалног аспекта. Матица је, сматра она, „врло двосмислен тотем женске моћи“, будући „главни инструмент опстанка кошнице“; такође, „мушка фигура (пчелар) је та која експлоатише и управља радом и сировим материјалом кошнице, као и плодношћу матице, ради производње широке потрошње“ (Britzolakis, 2000, стр. 98). Песникиња преузима на себе улогу пчелара: „Ја надзирем“ (Plath, 1981, стр. 214), али не одустаје од идентификације са матицом. Матица је увек посебна; она је важнија од трутова, али и супериорнија од пчела-радилица у њиховом ропству. Далеко од тога да осећа повезаност са осталим женкама, она се боји да ће је мрзети. Коначном трансценденцијом она оставља „медено робље“ за собом као неважно.

Победоносна трансформација матице, као и способност *Жаока* да помире очинску контролу и античку *ојседнујоси*, изгледају као очигледан климакс циклуса о пчелама Платове. Компликујући овај тематски образац, песникиња циклусу додаје још две песме, *Рој* (*The Swarm*) и *Презимљавање*, указујући на *цикличан* развој ових песама. После екстатичке идентификације са матицом која се уздиже из свог маузолеја, песма *Рој* описује повратак пчела у нови маузолеј, „њихова тупа, уједињена телеса, / Што иду у сигурну смрт“ (Plath, 1981, стр. 217), то јест, њихов повратак у клопку.

На први поглед, песма *Рој* оставља иза себе теме контролисања и опседнутости које су главне карактеристике ранијих песама

циклуса о пчелама. Хејберкемп објашњава да је својим дезоријентишућим кошмарним сликама песма ближа историјској свети каснијих песама Платове: „возови, верни својим челичним осама“ (Plath, 1981, стр. 216) поново се јављају у *Сџизању* (*Getting There*) као „точкови / За своје осе причвршћени к’о догови“ (Plath, 1981, стр. 248); а осврт на блато које се „угиба од гркљана / Камен-ослонаца француских чизама“ (Plath, 1981, стр. 216) најављује кошмар ратног крајолика Русије у каснијој песми (Haberkamp, 1997, стр. 165). На тај начин, *Рој* утире пут песми *Сџизање*. Кључан је осврт на Наполеона, који наговештава историјски аспект каснијих песама збирке *Аријел*. Песма *Рој* осцилује између непосредних догађаја у „нашем граду“, као што су пчелареви покушаји да привуче рој пчела на земљу и историјских догађаја везаних за императорова интернационална освајања и коначни пораз. Постепено ова два разнородна елемента почињу да се мешају, све док не постану изједначени у усклику последњег стиха: „О Европо! О тоно меда!“ (Plath, 1981, стр. 217). Ево како Тим Кендал објашњава овај феномен:

„Ова веза није произвољна: Наполеон, пасионирани пчелар, одабрао је пчелу као лични амблем. У песми *Рој*, његова армија се упоређује са пчелама, које су поражене и 'марширају' назад у свој 'маузолеј'. Ова метафора имплицира да Наполеон дели судбину пчела – песма немилосрдно исмева његове поразе: 'Толико о кочијаши-ма, претходници, Великој армији!'. Интересовање за гајење пчела током азила који је уследио, представљено је као замена за његов неуспешан покушај освајања Европе. Наполеон изгледа 'задовољан' својим медом исто као и успесима у борби; исти нагон за владањем и исти диктаторски осећај права и поседовања приказани су као покретачи ових активности.“ (Kendall, 2001, стр. 144)

Попут контроверзних метафора о холокаусту код Платове или слика о трговини људима у *Жаокама*, и ова поређења су наизглед неспојива и неприкладна. Међутим, сам Наполеон је био тај који је повукао имагинативну паралелу између људског масакра и сакупљања меда. Он је редуковао пчеле на значење и симбол освајања, иако нас такво тумачење уверава да победа води до пораза: пчеле, цикличне у обрасцима понашања, неизбежно се враћају у свој маузолеј, пошто су освојиле „Русију, Пољску и Немачку“ (Plath, 1981, стр. 216). *Презимљавање*, последња песма у овом низу, враћа нас на стартну позицију циклуса, пре него што се још једном упути у правцу регенерације. Песме о пчелама Силвије Плат указују на цикличност живота водећи нас кроз годишња доба,

почевши од лета (у *Сасџанку ѿчела* она носи „летњу хаљину без рукава“ [Plath, 1981, стр. 211]), а завршавајући са првим знацима пролећа у *Презимљавању*.

ЗАКЉУЧАК

Плодови цикличног понашања пчела у *Презимљавању* су шест ћупова меда. Критичари сматрају да они представљају шест песама овог циклуса, рачунајући рану верзију *Жаока* као самосталну песму (Naberkamp, 1997, стр. 69). Много убедљивији нам ипак изгледа аргумент Сузан Ван Дајн да шест ћупова представљају шест година брака (Van Dyne, 1982, стр. 113), ако имамо у виду да песникиња *Жаока* „Није ропкиња / Иако годинама је прашину јела / А тањире отирала густим својим власима. / И видела посебност своју како бледи“ (Plath, 1981, стр. 214). Такође, ово нас усмерава на *религијско* тумачење симболике пчеле. У *Презимљавању* песникиња се свесно „ослобађа мушкараца“ – не само мушког посматрача, већ и трутова. Протерани из кошнице, они неће успети да преживе зиму, за разлику од женки које хибернирају. Пчелама је потребно време за опоравак; пошто су у *Роју* описане као „Летећи јеж, сав у бодљама“, сада оне постају „Тако споре да једва их препознајем“ (Plath, 1981, стр. 218). Пасионирана потрага за одговарајућом метафором сада прелази у апстрактнији стил. Исцрпивши током овог циклуса античку теорију (Платонову и Сократову) о поетској опседнутости, Платова сада потенцира незаустављивост инспирације, иако је тон спознаје резигниран:

*Црна ѿврдокорносѝ. Трулеж.
Поседнишѝво.
То је оно шѝо ме ѿсегује.
Ни окрујно ни равнодушно,
Тек неуго.*

(Plath, 1981, стр. 218)

Тврдње лирског субјекта о контроли („Ја надзирем“), исмеване кроз Наполеонову амбицију у песми *Рој*, сада су побијене спознајом да су пчеле заправо власници које опседају песника и говоре кроз њега, путем инспирације. *Презимљавање* тако представља кулминацију и разрешење конфликтних античких и очинских утицаја у погледу разумевања природе стваралаштва, будући да се очинско инсистирање на рационалној контроли показује недостижним.

Иако Наполеонов циклуси освајања, пораза и егзила немилосрдно воде до његовог маузолеја, пчеле Платове немају такву

судбину. Овај дар поседује и лирски субјект Платове у *Елекџри на Азалејиној сџази* (*Electra on Azalea Path*): она проводи двадесет година „презимљавајући“ у мрачном „зимском склоништу“, пре него што се поново појави крај очевог гроба на Црквеном брду (Kinsella & Ryan, 1997–1998). Ван Дајнова доказује да у овој способности опонашања пчела треба тражити обрасце симболичке смрти и поновног рођења: пролеће се може наслутити у ваздуху, иако је дато у проблематичном контексту божићних ружа (Van Dyne, 1982, стр. 117). Напоследку, последња строфа нуди оптимистичан закључак:

*Да л' ће кошница ѓреживеџи, да л' ће ѓлагиоле
Усџеџи своје ваџре да сачувају
Да ди ушле у груџу ѓодину.
Чиџи ће укус оне ѓробаџи, божићних ружа?
Леџе ѓчеле. Пробају укус ѓролећа.*

(Plath, 1981, стр. 219)

Линда Бундзен истиче да су божићне руже отровне, па пчеле, мислећи да продају пролеће, у ствари кушају смрт (Bundtzen, 1983, стр. 181). Тим Кендал међутим тврди да су божићне руже (*Helleborus niger*) заправо лековите, чак да се традиционално користе као лек против лудила: „Према једном познаваоцу лековитог биља из седамнаестог века, овај цвет је добар за оне који су узнемирени меланхолијом“ (Kendall, 2001, стр. 146). Пробавши божићне руже, пчеле наговештавају регенерацију, пролеће новог живота.¹⁰ У маниру свог духовног оца В. Б. Јејтса, песникиња прати циклични ток природе, где ће пролеће неизоставно још једном водити до зиме и смрти. Само кроз регенерацију (креативност), пчеле (песникиња) могу да окушају пролеће новог живота. Само тада, пчеле, као и песникиња – имају способност да и даље „стварају“. Песме о пчелама Платове остају иманентно повезане са ауторкиним третирањем тематике смрти и поновног рођења, као рефлексije на тензије постмодерног доба у коме је живела. Вековима стари раскол између *инџелекџи*а и *инсџинкџи*а у њима је, дар привремено, резултирао спознајом да је интелигенција

¹⁰ Поред тога што су отровне, божићне руже (Christmas roses) имају и невероватан период цветања. Током хладних зимских месеци (новембар–фебруар), оне су те које дају боју беживотном зимском пејзажу. Ова биљка важи за отпорну и непретенциозну. Занимљив је амбивалентан однос Платове према ружама. Оне се као мотив „црних ружа“ јављају и у претходној песми *Рој*, где су стављене у контекст љубоморе и рањавања (Plath, 1981, стр. 216).

инстинктивна по својој природи – просто, инстинкт за преживљавањем је изједначен са оним за стварањем.

-
- ЛИТЕРАТУРА Biderman, H. (2004). *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.
- Brister, D. (2000). Portret jednog pčelara. *Pčela u umetnosti i filozofiji*. Eseji, proza. Preuzeto sa: www.pcela.rs (18/02/21).
- Britzolakis, C. (2000). *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Oxford UP.
- Bundtzen, L. K. (1983). *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process*. Ann Arbor: U of Michigan P.
- Gordić Petković, V. (2017). *Opasno leto 1953: lekcije o suicidu*. U: J. Stjepanović (ur.), *Silvija Plat. Stakleno zvono* (9–26). Beograd: Laguna.
- Haberkamp, F. (1997). *Sylvia Plath: The Poetic of Beekeeping*. Salzburg: Salzburg UP.
- Kendall, T. (2001). *Sylvia Plath: A Critical Study*. London: Faber and Faber.
- Kinsella, J. & Ryan, T. (1997/1998). *Farther off than Australia: Some Australian receptions of Plath*. *Thumbscrew*, 9, 43–49.
- Markey, J. (1997). *A Journey into the Red Eye: The Poetry of Sylvia Plath*. London: Women's Press Ltd.
- Plath, S. (1981). *Collected Poems*, ed. T. Hughes. London: Faber & Faber.
- Plath, S. (1998). *Journals of Sylvia Plath*, ed. F. McCullough and T. Hughes. New York: Anchor Books.
- Plath, S. (2018). *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*. London: Harper Perennial Modern Classics.
- Saunders, T. J. (2005). (ed.) *PLATO: Early Socratic Dialogues*. London: Penguin Classics.
- Van Dyne, S. R. (1982). *More Terrible Than She Ever Was: The Manuscripts of Sylvia Plath's Bee Poems*. Northampton: Smith College Library Rare Book Room.
- Živković, D. (2001). (ur.) *Rečnik književnih termina*. Fototipsko izdanje. Banja Luka: Romanov.

AZRA A. MUŠOVIĆ

STATE UNIVERSITY OF NOVI PAZAR
DEPARTMENT OF PHILOLOGICAL SCIENCE
ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE

SUMMARY

THE BEE SYMBOLISM IN SYLVIA PLATH'S POETICS – BETWEEN
RATIONAL AND INSPIRATION

Contemporary American poetess of confessional orientation, Sylvia Plath, was often in her career torn between the rational role-models and creative inspiration. This tension is most evident in Plath's metaphors, in which her desire for control and understanding is confronted to the limitations of language to signify the unspoken. The paper aims at presenting symbolic (psychological, religious) semantics of bees in the author's literary oeuvre. The bees are an appropriate, uncrystallized medium; like language, they resist comparison through their transformative power. The bee becomes a personal emblem of the poetess; it represents the culmination and reconciliation of the classical and rational influences in her poetics. The cyclical nature of the bee poems follows the pattern of symbolic death and rebirth—signifying a regeneration—the spring of a new life. Although the spring will inevitably lead one more time to winter and death, the bee as a medium has a *liberating* quality for the poetess, signifying vitality and authenticity that remain the ultimate values of her art.

KEYWORDS: symbol; poetics; rational; inspiration; bees; regeneration; creativity.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом Creative Commons Ауторство-Некомерцијално Међународна 4.0 (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial International 4.0 licence (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).