Sylvia Plath
1932–1963

„Te wszystkie stare kotwice"

Amerykańska pisarka Sylvia Plath dożyła lat zaledwie trzydziestu: urodzona 27 października 1932 na Wschodnim Wybrzeżu Ameryki, w Jamaica Plain niedaleko Bostonu, zmarła 11 lutego 1963 w Londynie. Pomiędzy tymi dwoma datami fakty jej życia kłębią się w zamęcie, który sprawia, że tylko z trudem daje się o nim opowiedzieć z zachowaniem chronologicznej kolejności i jakiegoś obiektywizmu. Zamęt ten obejmuje również drugą z tych dat, bowiem śmierć Sylvii Plath nie była zwyczajna: odebrała sobie życie sama. I to w momencie, gdy właśnie, tak jak tego pragnęła, wprowadziła się do samodzielnego mieszkania, sama ze swoim niespełna rocznym synkiem i niespełna trzyletnią córeczką; w chwili, gdy właśnie była na najlepszej drodze do wyrobienia sobie pozycji w sferze zawsze dla niej tak ważnej – w świecie literatury.

Sytuacja, w której znajdowała się w miesiącach poprzedzających śmierć, przywoływana jest wciąż na nowo, przy czym za każdym razem widać, że sposób, w jaki się ją akcentuje i objaśnia, w ogromnej mierze zależy od punktu widzenia tego, kto ją przedstawia, od tego, czy jest to kobieta, czy mężczyzna i od ich osobistego stosunku do poetki. Alvarez[1] na przykład jest przekonany, że Sylvia Plath wcale nie chciała odebrać sobie życia, lecz pragnę-

ła jedynie, pamiętając o tym, że ze swoich poprzednich samobójczych prób wychodziła cało, poniekąd sprowokować los i przejść przez to, niczym przez specyficzną procedurę oczyszczającą, by móc potem znów rozpocząć wszystko od nowa. Natomiast Anne Stevenson[2] utrzymuje, że Sylvia Plath od dzieciństwa cierpiała na „chorobę śmierci". Jej samobójstwo było więc jedynie kwestią czasu. Zarówno ona sama, jak i jej dzieci wielekroć przechodziły ciężką grypę. Jej wyczerpanie zapewne osiągało czasami takie rozmiary, że musiała czuć się śmiertelnie zmęczona. To było owej osławionej zimy, kiedy Londyn został nawiedzony przez kataklizm śniegu i lodu. Była po rozstaniu się ze swoim mężem i nie znalazła jeszcze żadnej odpowiedniej osoby, która pomagałaby jej przy dzieciach i w prowadzeniu domu.

Z drugiej strony była przecież matką jak najbardziej świadomą spoczywającej na niej odpowiedzialności. Fakt, że mogła świadomie chcieć tej śmierci, tego nieodwracalnego aktu rozłąki z dziećmi, graniczy wręcz z psychiczną niemożliwością. Warto przy tym dodać, że decydując się na samobójczy krok, położyła obok siebie kartkę z numerem telefonu swojego lekarza, który na darmo próbował wystarać się dla niej o miejsce w szpitalu na ten akurat weekend. Za jego radą zaczęła niedawno przyjmować leki antydepresyjne, które, ze względu na ewentualne skutki, musiały być zażywane pod kontrolą lekarza. Ponadto akurat tamtego ranka spodziewała się wizyty tak niecierpliwie poszukiwanej dziewczyny do dzieci. Biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, śmierć Sylvii Plath wygląda jak makabryczny rezultat spętlenia się jakichś nieprzewidywalnych, nieszczęśliwych przypadków.

Dlatego chciałabym spróbować opowiedzieć jej życie nie chronologicznie, lecz przybliżyć się do niego z różnych stron, przyjrzeć się wielu jego aspektom, tak by na koniec stało się zrozumiałe przynajmniej w swojej zasadniczej strukturze. A z niej wydobywa się modelowy wręcz dylemat utalentowanej kobiety[3] 50. i 60. lat naszego wieku.

Pierwszą biografką Sylvii Plath była jej matka, Aurelia Schober Plath. W 1975 wybrała spośród prawie ośmiuset listów córki, adresowanych zresztą głównie do niej, około osiemdziesiąt i wydała je pod tytułem *Listy do domu. 1950–63*. Do niektórych z nich

dodała komentarz, a całość opatrzyła wyczerpującym wstępem. Ponieważ również ona, podobnie jak córka, w opowiadaniu znajdowała radość i na sztuce opowiadania się znała, pierwsze, tak bogate w skutki, stadium życia amerykańskiej poetki – jej „tło", tzn. historię rodziny, należy, przynajmniej na początku, naszkicować tak, jak przedstawia ją Aurelia Plath.

Oboje, zarówno Aurelia, jak i jej późniejszy mąż pochodzili z niemieckojęzycznych rodzin imigrantów. Oboje byli właściwie bez środków i pięli się w górę dzięki żelaznej dyscyplinie. Otto Emil Plath dorastał w Grabowie, miasteczku w korytarzu niemieckim na terenie Polski. Był nie tylko utalentowany językowo, ale też wyjątkowo obeznany w sprawach przyrodniczych. Żeby zdobyć upragnione słodycze, już jako dziecko poprzez wytrwałą obserwację posiadł wiedzę na temat trzmieli, ich sztuki zakładania gniazd i składowania miodu. Wśród dzieci wiejskich funkcjonował jako „pszczeli król".

Fakt, że historia rodzinna dostarcza motywów do opowieści o życiu córki, najpiękniej daje się zademonstrować właśnie na przykładzie motywu pszczół. Konsekwentna siła woli Ottona Emila Platha objawiła się chociażby w tym, że wiele lat później na uniwersytecie w Bostonie pracował jako entomolog, specjalizując się w nauce o pszczołach, że swoją dysertację o trzmielach i ich sposobie życia uczynił sztandarowym dziełem na ten temat. Prawie dwadzieścia lat po śmierci ojca Sylvia Plath uczyła się hodować pszczoły, w ogrodzie założyła pasiekę, a wiedzę o tych owadach wbudowała w skomplikowany, pełen przeciwstawnych znaczeń świat swojego metaforycznego języka.

Swojego przyszłego męża Aurelia Schober poznała studiując u niego niemiecki, potrzebny jej do egzaminu magisterskiego, który zdawała z niemieckiego i angielskiego. Mocno podkreśla, jak bardzo zachwycały ją studia literaturoznawcze, jak ciężko musiała na nie zarabiać wszelkimi rodzajami wyczerpujących prac biurowych i jak bardzo była usatysfakcjonowana, gdy po wszystkich zdanych egzaminach mogła wykładać niemiecki i angielski w jednej ze szkół wyższych. Wszystko to runęło, gdy poślubiła mężczyznę 21 lat od siebie starszego. „Wtedy dostosowałam się do życzeń mojego męża, który chciał, bym była wyłącznie gospodynią domo-

wą", pisała. Niezupełnie tak jednak było; pracowała raczej jako (naturalnie nieodpłatna) domowa pomoc naukowa swojego męża, czytała wskazaną przez niego literaturę uzupełniającą, streszczała potrzebne mu teksty i sama napisała pierwszy szkic, następnie przez niego przerobiony. Potem, jako (nieodpłatna) sekretarka, przepisała wszystko jeszcze raz przygotowując tekst do druku. Była to, po przełomowej książce o trzmielach, która w 1934 opublikowana została pod jego nazwiskiem, rozprawa na temat społeczności owadów, przeznaczona do podręcznika psychologii społecznej. Cały wielki pokój jadalny zarekwirowany został do pracy; życie towarzyskie było równie ograniczone jak rozrywki z przyjaciółmi. „W pierwszym roku naszego małżeństwa wszystko musiało zostać poświęcone KSIĄŻCE. Po urodzeniu się, Sylvia była tylko ROZDZIAŁEM". Bez słowa skargi szczegółowo opisuje swoją pracę, skazującą ją na pozostawanie w cieniu – dojmujące, niezapomniane elementy atmosfery, w której dorastała córka. Mężczyzną, który z Sylvią bawił się, pływał i biegał po plaży, o czym czasami opowiada w swoich historiach, nie był jej ojciec, lecz ojciec jej matki. To babcia opiekowała się Sylvią i Warrenem – dwa i pół roku młodszym bratem. Taki układ rodzin-ny funkcjonował tylko dzięki temu, że z czasem państwo Plath i dziadkowie ze strony matki zamieszkali razem w Winthrop, w domu położonym tuż nad morzem. Matka plastycznie i rzeczowo utrwaliła wizerunek Ottona Platha jako despotycznego patriarchy. Sam dysponował pieniędzmi, absolutnie zdominował życie swojej żony w pełni poświęcone jego pracy, a ćwiczonym w posłuszeństwie dzieciom wolno było przed pójściem spać przez pół godziny produkować się przed własnym ojcem.

Umiejętność dostosowania się jego żony do takiej sytuacji jest tak samo potężna jak wkład jej pracy. W angielskim tekście oryginału posługuje się ona nawet niemieckim sformułowaniem *Herr im Haus* [pan w domu], by lepiej unaocznić panujące w ich domu stosunki: „Gdy Otto przybył do Stanów, miał dopiero szesnaście lat, jednak nigdy nie potrafił uwolnić się od niemieckiej zasady, że mężczyzna musi być *Herr des Hauses*". Czuł się „prawowitym władcą" i tak się też zachowywał, a „gdy pierwszy rok naszego małżeństwa był już za nami, zupełnie jasne stało się dla mnie, że

jeżeli chcę mieć spokojny dom, a taki mieć chciałam, muszę podporządkować się jeszcze bardziej, chociaż było to wbrew mojej naturze", pisze Aurelia Plath. Już sam dobór słów, obok całego przesłania, wyraża, co odczuwała i co jednocześnie spychała w głąb siebie. Motyw ten, znacznie bardziej zgubny, niż przejęty od ojca motyw pszczeli, wynurzy się potem w życiu córki.

Nieugięta wola głowy domu wdrażana była w życie jeszcze gwałtowniej, gdy Otto Plath zaczął podupadać na zdrowiu. Uparcie wzbraniał się przed dopuszczeniem do siebie lekarza, wiadomo było, że żywił pewne ponure obawy, zachowywał je jednak dla siebie. Tak jak przedtem swoją obsesją pracowitości, tak teraz groźnymi objawami chorobowymi i następującą po nich depresją paraliżował życie rodzinne, a zwłaszcza żywiołową werwę swoich dzieci. Ten ponury, przygnębiający stan trwał ponad trzy lata. Ponieważ również Warren dużo chorował, większość czasu Aurelia Plath dzieliła pomiędzy pracę naukową męża i opiekę nad dwójką pacjentów. W sytuacji tej Sylvia pozostawała niezmiennie pod opieką dziadków.

Gdy w 1940 Otto Plath zmarł na zbyt późno rozpoznaną i dlatego nie leczoną cukrzycę, córka miała niespełna dziewięć lat. On sam cały czas był mocno przekonany, że tak jak jego przyjaciel, umrzeć musi na nieuleczalnego raka płuc.

O tym, na ile te tajemnicze okoliczności pierwszego poważnego doświadczenia straty musiały się odbić urazem w psychice młodej córki, drobiazgowe zapiski matki nie mówią. Z jej punktu widzenia zrobiła wszystko, co tylko się dało, by dzieci straty tej nie odczuły wcale i nie pogrążyły się w żałobie.

Aurelia Plath musiała teraz wziąć na siebie rolę żywicielki rodziny, ponieważ jej mąż pozostawił ją właściwie bez środków do życia. Po raz kolejny udowodniła swoje ogromne samozaparcie i gotowość do podejmowania wysiłku przewyższającego jej siły; we wciąż nowych szkołach wykładała wciąż inne przedmioty, nie pytając samej siebie o własne upodobania czy skłonności. Ponownie przeprowadzono się, razem z nieodzownymi już dziadkami, w pobliże Bostonu, z dala od morza. Za życia męża nie było to nigdy możliwe, ale teraz przeciążona, lecz ambitna matka znalazła jeszcze czas, by zachęcać swoje dzieci do czytania, malowania, ryso-

wania, do prób pisania wierszy. Otworzyła dzieciom oczy na wielką literaturę. Aurelia z dumą pisała, że swój pierwszy wiersz mogła Sylvia opublikować już w wieku ośmiu lat i że w ogóle wyróżniała się we wszystkim.

W wieku osiemnastu lat Sylvia Plath zmieniła szkołę na renomowany Smith College. Matka opisuje sytuację swojej córki nadzwyczaj szczegółowo, a jednocześnie z wyraźnie bezkrytyczną aprobatą. Ze względu na jej własne doświadczenie życiowe, stawianie sobie przez córkę wysokich poprzeczek nie budziło jej czujności: „Listy Sylvii z College'u Smitha pozwalają rozpoznać trud, z jakim jako sumienna studentka walczyła o dobre oceny, częściowo dlatego, by zadowolić własne ambicje i stworzyć sobie określony image, a częściowo by udowodnić, że zasługuje na hojną finansową pomoc, którą otrzymywała z różnych źródeł: z fundacji Olive Higgins Prouty Fonds, stypendium Nielsona i od Smith Club w Wellesley. Trudowi temu przeświecał cel, by uchodzić za »Allround Person«, to znaczy studentkę, która nie tylko odnosi sukcesy na polu akademickim, ale znajduje również aprobatę towarzyską u studentów obojga płci i ma swoje zasługi wobec rówieśników i ich społeczności. Do tego dochodziło jeszcze palące pragnienie Sylvii, by rozwijać swoje twórcze umiejętności w wybranej przez siebie dziedzinie i znaleźć w niej uznanie, dziedziną tą było pisanie"[4].

Listy córki do matki ukazują epizody z życia studenckiego, starannie jednak tuszują niemal wszystkie wydarzenia czy wrażenia mogące wzbudzić troskę. Przez lata obie strony pozwalały sobie jedynie domyślać się obecności wielu stanów, zarysowywanych zarówno w listach, jak i w dzienniku. Matce donosi Sylvia na przykład o tym, że musi z powodu choroby pozostawać w pokoju: „To straszne, że akurat teraz muszę mieć zapalenie zatok, lecz podchodzę do tego filozoficznie i traktuję jako wyzwanie... Na zewnątrz babie lato – błękitne niebo, liście złote, opadające. Kilka dziewcząt uczy się – kilka tylko. A ja siedzę tutaj, schowana, we wnętrzu ogrzanym przez słońce. I życie jest dobre. Z cierpienia wyłania się radość, jasna, ciepła radość. Ponadto wierzę, że się uczę... Właściwie ta cicha samotność jest mi miła, gdyż czuję się jeszcze za słaba, by dużo i energicznie pracować (10.10.1950)"[5]. W dzienniku jednakże pojawia się znacznie mniej jasny nastrój:

„Nie mogę się okłamywać wobec chłodnego, nagiego faktu, że – obojętne, jak bardzo jesteś zachwycony, obojętne jak pewny, że charakter jest losem – nic nie jest rzeczywiste, ani przeszłość, ani przyszłość, gdy jesteś sam w swoim pokoju, a zegar głośno tyka w oszukańczej radosnej jasności elektrycznego światła. A jeśli nie masz ani przeszłości, ani przyszłości, z których to w końcu jedynie składa się obecna chwila, równie dobrze możesz odrzucić pustą łupinę teraźniejszości i się zabić"[6].

Matka zdawała się nie dostrzegać, że córka dopuszczała do niej tylko to, co mogło jej dostarczyć pociechy. Nie chciała znać całej prawdy, zadowalała się półprawdami, informacjami jak chociażby ta: „...stałam się naprawdę szalenie pogodną, dobrze przystosowaną i pełną życia osobą – zrównoważoną, nie przeskakującą od wzlotów do upadków, choć od czasu do czasu zdarzają się wzloty" (19.04.1954)[7]. Jeżeli jednak we wszystkim tym, co stanowi przejawy życia Sylvii Plath, da się wykryć jedną, nie budzącą wątpliwości cechę, będzie to właśnie gwałtowność i wielka częstotliwość wahań jej nastrojów, otchłannych dołów, podczas których, tak jak w ostatnim jej wpisie do dziennika, zgładzenie samej siebie było dla niej zawsze obecnym, zawsze branym pod uwagę, leżącym pod ręką rozwiązaniem.

Zbyt wielkim uproszczeniem byłoby jednak przypisanie dziennikowi wyłącznie ciemnych doznań Sylvii Plath. A jeśli już, to z zastrzeżeniem, które w nim czyni: *I like black statements*. W kreśleniu czerni w jakiejkolwiek postaci, być może właśnie na gruncie starania, by za wszelką cenę być dobrą córką, mogła znajdować rozkosz. Również jej umiejętność rozkoszowania się życiem[8], jej zmysłowość w najszerszym znaczeniu tego słowa dochodzą do głosu tylko w dzienniku. I te doznania ukrywane są przed matką, być może z powodu wyrzutów sumienia, że ona sama tak dużo musiała pracować. Tak na przykład pewnego razu leżąc w łóżku jadła i jednocześnie w upojeniu odmalowywała w słowach wszystkie szczegóły swojej konsumpcji, wzywając do wyostrzonej czujności podniebienie i oczy[9], i delektując się precyzją słów, tak jak w innym miejscu dziennika mówi o zachwycie własnym ciałem. Za każdym razem, kiedy zadowolona była z tego, co napisała, wypełniało ją kipiące szczęście dlatego po prostu,

że istnieje... Potrzebowała dużo snu, przynajmniej ośmiu godzin i pozwalała sobie na nie, mimo obfitego programu zajęć. W pojmowaniu pracy była purytanką, jednakże z ascety nie miała w sobie niczego.

Tak też w wieku dwudziestu trzech lat, w czasie pobytu w Cambridge potrafiła się bez pamięci zakochać w młodym angielskim poecie Tedzie Hughesie[10]. Pobrali się po zaledwie trzymiesięcznej znajomości, a jej związek ten jawił się jako stworzenie wytęsknionej idealnej wspólnoty dwóch równych urodzeniem, zaprzysiężonych poezji osób. Upajając się własnym poświęceniem, obok swoich studiów w pełni identyfikowała się z jego karierą pisarską, swoje własne pisanie bezwarunkowo podporządkowując jego twórczości. Wciąż na nowo przepisywała na maszynie jego niezliczone szkice – przy słowie „dobrowolnie" zacinam się tutaj – starała się, by jego wiersze krążyły po redakcjach i ten jeden jedyny raz formułowała do matki te same słowa, które utrwaliła w dzienniku, pisząc o „powalającym" – w dokładnym tego słowa znaczeniu – wrażeniu, jakie mężczyzna ten na niej zrobił[11].

W jednym z jej wczesnych, wypełnionych zachwytem listów do matki pojawia się, prawdopodobnie absolutnie wbrew jej świadomemu zamiarowi, pewna ambiwalencja: muszą go zaakceptować takim, jaki jest teraz, pisze do matki i brata, oryginał i bez posiadłości, „wielki, niesforny Huckleberry Finn", „ot, po prostu, bo posiada naturalny wdzięk, potrafi snuć opowieści i pisać wiersze, kocha przyrodę, ma poczucie humoru i zero ogłady...", a potem dodaje, albo raczej wymyka jej się, że ona sama nie potrafi go w sposób oczywisty akceptować takim, jaki jest: „Spotkać takiego mężczyznę, uczynić z niego najlepszego mężczyznę na świecie, oto życiowe zadanie!".

Do pytań, które do tej pory w pracach biograficznych na jej temat, przy całej ich obfitości i rozległości, nie pojawiły się, należy to, jak właściwie wyglądały jego wiersze[12], wciąż na nowo przez nią przepisywane, tak że znała je dokładnie na pamięć i które kiedyś scharakteryzowała wobec matki używając porównania, które miało być pochwałą, a znowu wypadło dwuznacznie: „Gdy Ted pisze z całym impetem, jego wiersze są niczym kontrolowane eksplozje dynamitu".

Sylvia Plath z przekonania była pacyfistką; jednocześnie jednak potrafiła w wierszach męża podziwiać to, że silnie i po męsku gloryfikowały wszystko, co silne i męskie, również wojnę i elementarną zwierzęcą siłę zwierząt takich, jak jastrzębie i sokoły, obrazy potężnej męskiej seksualności. W jego wierszu *Hawk Roosting*[13] liryczne „ja" zawiera braterstwo krwi z drapieżnym ptakiem. W jednej z kampanii prasowych zarzucano Hughesowi, że wyznaje mitologię przyrody, przejawiającą wyraźne tendencje faszystowskie. Warto zwrócić uwagę, że zaraz po ich gwałtownym poznaniu się Sylvia Plath napisała wiersz *Pursuit* [Pościg][14], jemu dedykowany. W jej tekście na równi z jego jaguarem postawiona zostaje pantera, która po schodach skrada się do drzwi kobiety: coś gwałtownego, krwiożerczego, wypalającego, nienasyconego, co zostawia za sobą ślad spustoszenia ze zgwałconymi i dla zabawy spalonymi kobietami. W wierszu tym znajduje się linijka: *One day I'll have my death of him*. Przyciągana przez to, co ją unicestwi, w metaforę tę wpisuje kobieta mężczyznę i niczym w coś oczywistego wślizguje się w rolę ofiary. Ten tekst kapitulacji posiada skończoną formę wiersza. Fakt, że jego autorka nie zawsze gotowa będzie na samowyobcowanie, nawet jeśliby było ono źródłem potężnej inspiracji, dawał się przewidzieć. Początkowo oczywiście nie zauważała znaków, takich jak wyniszczająca zazdrość i niezdolność do rozstania się z mężem chociażby na kilka godzin, wskazujących na relację, która chwilom szczęścia niepostrzeżenie użyczała tyle samo niepewności, co doznań obcej, nowej rzeczywistości.

W 1957 razem przenieśli się do Ameryki, gdzie oboje próbowali połączyć własne pisarstwo z nauczycielskimi obowiązkami na uczelniach; Sylvia, pełna mieszanych uczuć, wykładała w swoim starym Smith College. Rok później odważyli się na to, by porzucić uczenie i żyć jako wolni twórcy. Do kroku tego zachęciły ich wysokie nagrody, przyznane Tedowi Hughesowi za jego tomy wierszy *The Hawk in the Rain* [Jastrząb w deszczu] i *Lupercalia*, przy czym fakt, że w ogóle na konkurs zostały dostarczone w nie mniejszym stopniu zawdzięczać należy ustawicznej pracy Sylvii Plath, walczącej o pozyskanie dla niego życzliwości czytelników. Podczas ich pobytu w rodzinnych okolicach Sylvii Plath, w Bostonie, pracowała ona – zarówno przedtem, jak i później mogła zdo-

być znacznie mniejsze uznanie i znacznie mniej pieniędzy za swoje teksty niż jej mąż – jako osoba notująca wywiady z pacjentami oddziału psychiatrycznego jednego z wielkich szpitali. Już od dawna fascynowało ją poruszanie się po płynnej, niebezpiecznej granicy pomiędzy tak zwaną normalnością i tak zwanym odstępstwem od normy, a materiał, który przepisując odkryła w tych historiach chorób, był dla niej czymś nadzwyczaj interesującym i cennym[15]. Z dwójką znajomych: poetami Anne Sexton i Georgem Starbuckiem uczestniczyła w kursie pisania prowadzonym na bostońskim uniwersytecie przez poetę Roberta Lowella. W swoim dzienniku daje wyraz temu, jak bardzo dokuczało jej tutaj doświadczenie „bycia w tyle", wytwarzane przez sytuację nieustającej konkurencji, wyraźnie zapraszającej do rywalizacji; sytuację, która od czasu rywalizacji z bratem, poprzez szkołę, college, Cambridge i wreszcie w małżeństwie z odnoszącym sukcesy poetą, a więc kolegą po fachu raczej ją prześladowała, niż jej towarzyszyła. Właśnie w związku z tą sytuacją ostrej konkurencji, akurat na tym jedynym polu, na którym leżała dla niej możliwość uchronienia własnej jaźni i obrony tożsamości, w poczuciu rosnącej opresji mówi o „zielonookiej wściekłości"[16], o gniewie, duszącym gniewie, którego doznaje, doświadczając, że sposób w jaki jest traktowana, jest niesprawiedliwy, dyskryminujący, nie odpowiadający wartości jej tekstów. Znowu wystawia się – wręcz samobójczo – na wyniszczającą sytuację, którą nauczyła się pojmować jako wyzwanie, przy czym sama jest stanowczo za słabo opancerzona, by w razie niepowodzenia nie przeżywać własnego unicestwienia. Wciąż na nowo odkrywała jedną rzecz: że bazą jej poczucia własnej wartości jest udane pisanie. Jeżeli tylko na dłuższy czas, a z jakichś względów było tak ciągle, czuła się z tej bazy obrabowana, nieodzownie wpadała w panikę, depresję, dokuczały jej dolegliwości fizyczne. Wniosek, który w sposób najbardziej oczywisty się przed nią rysował, był następujący: koniecznie stworzyć sobie takie warunki życia, które zapewniłyby jej przestrzeń dla pisania. Wprawdzie od momentu gdy wyszła za mąż, marzyła o dzieciach, zawsze jednak z zastrzeżeniem: po swojej pierwszej powieści i po swoim pierwszym tomie wierszy, byle tylko nie błąkać się tam i z powrotem pomiędzy obowiązkami.

W roku 1959 jej wola posiadania dziecka stała się tak ogromna, że zapomniała o wszystkim, co sama o sobie wiedziała.

Obok innych nieuchwytnych motywów, musiało to mieć związek z „szałem kobiecości"[17], w którym dorastała, jak i z miejscem, w którym w swojej hierarchii wartości Ted Hughes umieszczał witalność, życiodajność, płodność. Ta przyczyna wydaje się bardzo istotna, na tyle, że w jej dzienniku pojawia się nawet skarga, że nie może natychmiast zajść w ciążę: „Bezpłodna, bezpłodna"[18]. Znowu jakiś stan, z którym bardzo niecierpliwie się identyfikuje, i znowu „odmowa", zawód tak wielki, że ziemia usuwa się spod nóg. Trzy lata później, po dwóch szczęśliwych porodach, napisze dla radia prozatorską sztukę *Trzy kobiety* i snuć w niej będzie opowieść o tym, jak fundamentalnie różnie trzy kobiety mogą zareagować na fakt urodzenia przez siebie dziecka; jest ona daleka od tego, by chcieć kobiecość utożsamiać ze zdolnością rodzenia bądź też macierzyństwo traktować jako jedyną, powszechnie obowiązującą formę kobiecości. Ale to już antycypacja przyszłych wypadków. Na razie podczas trwającej miesiąc podróży z Południa na Północ Stanów Zjednoczonych Sylvia Plath zachodzi w ciążę.

Gdy dzięki regularnym zarobkom Teda Hughesa w londyńskiej rozgłośni BBC ujrzeli koniec swoich nieopuszczających ich kłopotów pieniężnych, spokój wcale nie nadszedł. Wprawdzie dopiero przeprowadzili się ze Stanów do Londynu, jednakże po pojawieniu się w ich rodzinie córki uznali, że trzeba stworzyć zdrowe warunki rozwoju dla tego i wszystkich przyszłych dzieci. W jednej z wsi hrabstwa Devon kupili więc starą, pokrytą słomą plebanię z wielkim ogrodem. Oboje niczego nie potrzebowali tak bardzo, jak czasu, oboje byli uzależnieni od bodźców, jakich dostarczało życie kulturalne Londynu i od rozgłośni. Teraz oboje wspólnymi siłami rzucili się w wir prac ogrodowych, w nigdy nie kończący się remont o wiele za starego i za dużego domu; Sylvia Plath uczyła się pszczelarstwa i jazdy konnej, szyła ubranka dla dzieci i firanki, zbierała jabłka z siedemdziesięciu jabłoni, a na wiosnę sprzedawała setki narcyzów. Po jednym poronieniu w 1962 roku na świat przyszedł syn.

Oczywiście, od czasu kiedy zaczęła razem z dziećmi mieszkać na wsi, o wiele rzadziej zasiadała do pisania niż jej mąż, uznany

już teraz, renomowany pisarz. Znowu znalazła się dokładnie w jednej z takich sytuacji, w których musiała czuć się odsunięta i w najwyższej mierze zagrożona. Jednakże, jak ujawnia to wiersz *Pursuit*, również i tutaj zagrożenie miało stać się z czasem potężnym bodźcem twórczym. Zwykle wcześnie rano, od godziny czwartej do szóstej, zanim obudziły się dzieci, coraz bardziej świadoma swoich słów i swojego stylu, pisała wiersze, które ją uszczęśliwiały i które w swojej pełni i wyrazie uczuć przedstawiały teraz coś zupełnie nowego[19]. Były to namiętne, osobliwie ciemne wiersze, w których wynurzały się motywy rywalizacji, zdrady, zranienia, poruszania się w nieznanych kierunkach, przemian i zniszczeń niesionych przez śmierć, a także triumf zdobywcy. Również w wierszu, który z czasem stał się chyba jej wierszem najsłynniejszym – *Daddy* [Tata][20], którym początkowo obudziła zdziwienie i odrzucenie, równie zgodne jak uznanie dla symboliki męskości Teda Hughesa, bynajmniej nie chodziło o to, jak jej zarzucano (np. Anne Stevenson), by ukazać światu złośliwie wypaczony portret nie żyjącego ojca. O wiele bardziej Sylvia próbuje w nim wyrazić uwolnienie, zerwanie z chęcią bycia podporządkowaną („Każda kobieta wielbi faszystę, Kopniaka w twarz..."), jaką wyrażała w wierszu *Pursuit*. W wierszu *Tata* ojciec, tak jak wszyscy mężczyźni, staje się alegorią przemocy, tak jak naziści, a kobieta jeszcze raz widzi się po stronie ofiar, Żydów i popełnionego na nich gwałtu. Czarny mężczyzna, mężczyzna w czerni to ojciec i mąż; w tym gwałtownym, brutalnym wierszu, który w żadnym wersie i w żadnym rymie nie traci nad sobą kontroli i który udowadnia, że sztuka Plath wywodzi się z urazów, delektuje się ona swoją wściekłością wymierzoną w swoje wcześniejsze oblicze – w bycie ofiarą kogoś, kogo wyidealizowała i komu się podporządkowała. I wreszcie teraz, pod koniec wiersza podmiot liryczny potrafi się z tym uporać. Tekst ten pełnym głosem kończy z łagodnym językiem gestów ofiary, a fakt, że nie brak w nim autoironicznej pozy zdrajcy, powinien przestrzegać przed wszelkimi przedwczesnymi klasyfikacjami.

Wypadki zmieniły swój bieg w 1962, kiedy to Sylvia Plath napisała wiersze dla siebie samej najważniejsze i najbardziej autentyczne. Wprawdzie w jej obfitującym w wydarzenia życiu wypad-

ki zawsze prześcigały się wzajemnie, w przyspieszonym tempie, w gwałtownej ruchliwości, w odurzeniu pracą, w której nie było chwil spokoju, bez czasu na złapanie oddechu, przy czym podmiot tego życia – poetka Sylvia Plath starała się w miarę możliwości sprostać wszystkim płaszczyznom swojego życia, by matce, sobie samej i innym udowodnić, że zawsze była i nadal jest ową „Allround Person", jak matka napisała o niej, gdy miała lat 18.

Ted Hughes zamieszkał w Londynie z inną kobietą[21] i wkrótce również ona po raz kolejny przeprowadziła się z powrotem do stolicy. I znowu do mieszkania nadającego się do odnowienia, tym razem jednak sama z dwójką małych dzieci. Była zdecydowana pokazać, że podoła również takiej sytuacji i wreszcie czuła się uwolniona, gotowa do jedynej właściwej dla poetki formy życia: w miejskim mieszkaniu, bez powiązań małżeńskich, za to w gorącym związku z życiem dwojga dzieci. Teraz również i ona zdobyła dostęp do londyńskiej rozgłośni radiowej i na jej zlecenie pisała audycje.

Wprawdzie matce jeszcze przez długi czas nie pozwalała domyślić się pełnego rozmiaru swoich trudów, ale przemycała w listach pewne jednoznaczne sformułowania, na które nigdy wcześniej sobie nie pozwalała: „Nie opowiadaj mi o tym, że ludzie potrzebują pokrzepienia! Człowiek, który przeżył Bełżec – fizycznie czy duchowo – nie ma ochoty słuchać o ptaszkach, które nadal ćwierkają ćwir-ćwir, chce mieć natomiast pełną świadomość, że kto był tam również, także przeszedł *najgorsze* i wie, co to znaczy. Dla przykładu, świadomość, że ludzie się rozwodzą i przechodzą piekło, znacznie bardziej mi pomaga niż opowiastki o szczęśliwych małżeństwach. Niech sobie o nich szczebiocą w »Ladies' Home Journal« (21 października 1962)". Dodać należy, że było to pismo, do którego stylu Sylvia Plath dopasowywała się przez długie lata, by móc w nim publikować.

Faktem jest, że we wczesnych godzinach porannych 11 lutego 1963, owej najzimniejszej z wszystkich zim, Sylvia Plath, inaczej niż to było w jej zwyczaju, nie zasiadła do pisania. Przedtem uszczelniła kuchenne drzwi i okna, postawiła obok łóżek śpiących nad nią na piętrze dzieci coś do picia i mimo ostrego chłodu potwierała szeroko okna. Potem włożyła głowę do piekarnika ku-

chenki gazowej. Gdy dziewczyna z agencji zadzwoniła o umówionej porze, nikt jej nie otworzył, również lokator spod mieszkania Sylvii, na którego czujność mogła liczyć. Ten nie mógł usłyszeć dzwonka, ponieważ spał mocno, odurzony ulatniającym się gazem.

„Dlaczego Virginia Woolf odebrała sobie życie?"– w 1952 pytała w swoim dzienniku Sylvia Plath. Dziewiętnastoletnia wówczas studentka czuła się już pisarką. Chciała uczynić wszystko, by poprzez pisanie przekonać świat o swoim powołaniu. Dalej, w tym samym wpisie do dziennika rozmyśla nad tym, czy aby w umysłach wszystkich pisarek nie istnieje – w sposób nieunikniony – jakiś pierwiastek neurotyzmu i czy pisanie nie jest jedynie pewną kompensacją niespełnionych pragnień. Trzy lata później, w 1955 Amerykanka przeniosła się do Anglii. A dokładniej: na podstawie świetnych wyników na uczelni mogła, dzięki nowym stypendiom, kontynuować swoje studia literatury i filozofii na jednym z dwóch czcigodnych bastionów męskiej nauki i wiedzy, do których dostęp jeszcze dla Virginii Woolf był wzbroniony – na Uniwersytecie Cambridge.

Tymczasem jednak wyszła za mąż i tylko od czasu do czasu martwiła się tym, że jako młoda żona, szczerze zachwycona obowiązkami gospodyni, swoje studia i swoje pisanie musiała zepchnąć na dalszy plan. Jednak „cudowne" dzienniki Virginii Woolf, które kupiła razem z całym stosem jej opowiadań, pocieszały ją. Swego czasu również i jej – tak sławnej pisarki opowiadania były przez czasopisma odrzucane, również ona, ta niepojęta poetka, w sytuacji odepchnięcia popadła w depresję i zajęła się gotowaniem i sprzątaniem. A w dzienniku czytamy: „Bogu dzięki. Czuję, że moje życie jest jakoś związane z jej życiem. Kocham ją, odkąd przeczytałam *Mrs Dalloway*. Jednakże czuję, że owego czarnego lata 1953 powtórzyłam jej samobójstwo. Oprócz tego, że nie potrafiłam się utopić. Prawdopodobnie zawsze będę nadwrażliwa, lekko paranoiczna. Ale jednocześnie jestem tak diabelnie zdrowa i tak odporna. I bezwstydnie szczęśliwa. Jedna tylko rzecz: ja muszę pisać. Przez cały tydzień byłam chora, ponieważ nic w ostatnim czasie nie napisałam". Pomiędzy tymi dwoma zapisami leży dramatyczny epizod, do którego odnosi się druga notatka. „Owego czarnego lata", w sierpniu 1953 Sylvia Plath próbowała odebrać sobie życie. Z ogromną ilością tabletek nasennych, wykradzionych z zamkniętej na klucz apteczki matki i szklanką wody zaszyła się w piwnicy pod mieszkaniem matki, zniknęła na dwa dni, szukano jej również za pomocą mediów w mieście i w całym kraju. Trzeciego dnia znaleziono ją dzięki bystrości jej brata Warrena; mogła jeszcze zostać uratowana. Dwudziestolatka uważała, że ma wystarczające powody do tego, by chcieć umrzeć: przez więcej niż dziesięć dni nie mogła spać, w związku z czym również czytanie i, co najgorsze, pisanie stało się dla niej niemożliwością. Istotną rolę mogło też odgrywać utożsamianie się z czczoną przez nią pisarką; jednakże w następnym zdaniu autorka dziennika dystansuje się od Virginii Woolf i podkreśla swoją – przy wszelkich cechach nadwrażliwości – „diabelnie" zdrową i odporną naturę.

To kolejny przykład na to, pomiędzy jakimi przeciwieństwami huśtała się tożsamość tej kobiety, która przez całe swoje życie starała się sprostać wszystkim możliwym wyobrażeniom kobiecej kreatywności i to w miarę możliwości perfekcyjnie[22]. Była zresztą tego świadoma i pragnęła zostać uwolniona od tych „oskarżających, nienasyconych bożków, którzy otaczają mnie niczym korona cierniowa". Dostatecznie często uwolnienie to wydawało się jej możliwe jedynie przez śmierć.

Próbowała naśladować śmierć Virginii Woolf; myślała o tym, żeby się utopić. Rozważała wszystkie możliwe rodzaje śmierci. Najlepszą ilustrację tych rozterek daje jej jedyna opublikowana powieść zatytułowana *Szklany klosz* [The Bell Jar][23]. Pozwala ona dokonać przeglądu wszystkich etapów tego „czarnego lata" 1953, o którym poetka pisze w swoim dzienniku, całego szeregu przygnębiających faktów, doznań, refleksji, z którymi narratorka i bohaterka opowiadania, dwudziestoletnia Esther Greenwood, czuje się skonfrontowana. Zaczyna się to od chwili, gdy, w najdosadniejszym tego słowa znaczeniu, wyrusza w świat: gdy opuszcza szklany klosz szkoły i uczelni rodzinnego miesteczka na Wschodnim Wybrzeżu i przez cztery tygodnie porywczo walczy o byt w Nowym Jorku jako gościnna redaktorka magazynu kobiecego „Mademoiselle".

Powieść ta jest dokumentem podniet, którymi duch lat 50. – i to nie tylko w Ameryce – napędzał przemiany społeczne nieprzewidywalnych wręcz rozmiarów, po raz pierwszy dając możliwość

awansu również wykształconym kobietom. Dokumentuje również pokusy, które kryły się w myśli o zdecydowanym porzuceniu uznanych do tej pory domen kobiecego życia. Narratorce, która przeżywa dokładnie to, co swego czasu przeżywała Sylvia Plath, bycie kobietą nie sprawia żadnej przyjemności[24].

Godne uwagi są fakty przedstawione w powieści, zasada bezwzględnej konkurencji w życiu zarówno prywatnym, jak i publicznym. Tym bardziej godne uwagi, że wobec faktów tych zaskakujący jest ton, którym wszystko to zostaje opowiedziane. Swojej narratorce każe Sylvia Plath zreferować treść tamtej epoki – epoki swojego własnego życia stylem wyraźnie zdystansowanym, tonem sarkastycznie obojętnym. Nagromadzenie drastycznych wypadków sprawia nawet, że powstaje coś w rodzaju czarnego humoru. A chodzi przy tym również o historyczny fakt egzekucji Rosenberga na krześle elektrycznym, którym rozpoczyna się cała powieść i całe to przegrzane, upalne lato. Nie można nie dostrzec starania autorki, by stworzyć wrażenie obiektywnego opanowania, tak jak zrobił to wcześniej Salinger w swojej powieści *Buszujący w zbożu*. On jednak nie opowiadał własnej historii. Poprzez postawę obojętnej rezerwy wobec historii swojego życia Sylvia Plath ujawnia nie tylko zdecydowaną chęć tworzenia sztuki, ale jednocześnie separację od własnych odczuć. Bohaterka czuje, że tradycyjna rola kobiety gwałtownie ją odpycha, nie widzi jednak dla siebie alternatywy. Po kilku porażkach ma wrażenie zupełnej nieprzydatności i musi zastanawiać fakt, że podczas gdy Sylvia Plath sporządza dla matki pozytywne, wyczerpujące listowne doniesienia o sukcesach, powieść jej daje się odczytać jako mroczna druga strona tych promiennie optymistycznych listów[25]. Przyzwyczajona do sukcesów, dwudziestoletnia Esther Greenwood postrzega teraz siebie jako kogoś, kto ponosi fiasko za fiaskiem. Doświadcza samej siebie wyłącznie jako przedmiotu okaleczeń fizycznych i psychicznych, obiektu terapeutycznych metod, łącznie z nieprawidłowo stosowaną kuracją elektrowstrząsową (to również szczegół autobiograficzny), dla której jakby sama z siebie pojawia się analogia krzesła elektrycznego. Zwieńczeniem ma być uleczenie, równoznaczne z wdrożeniem do konformizmu. Finał ten wydaje się jedynym niewiarygodnym elementem powieści.

Sylvia Plath napisała ją pod koniec lat 50., gdy z wytrwałością i nieugiętą siłą właściwie wbrew sobie stopniowo spełniła wiele ze swoich wcześniejszych pragnień. Pojawił się pierwszy zbiór wierszy, wiele czasopism publikowało jej opowiadania, a nawet tak bardzo pożądane szpalty pisma „The New Yorker" w końcu otworzyły się dla niej; oprócz tego była małżonką coraz bardziej sławnego człowieka, miała dzieci, dom, ogród. Niecałe osiem lat leży pomiędzy Sylvią Plath, która pewnego lata była do złudzenia podobna do abnegatki Esther Greenwood, a autorką, która umiejąc ożywić tamten stan i tamte nastroje sama stała się takiej abnegatki przeciwieństwem. Jak to się stało, że akurat w fazie osiągniętych celów, spełnionych pragnień musi powrócić do tamtych okaleczeń i urazów, do tych projektów szczęścia, którego osiągnięcie leżało tylko w unicestwieniu? Przysłowie „Czas leczy rany" tutaj się nie sprawdza. Po ukazaniu się jej powieści w Anglii (z powodu zbyt dosłownego autobiografizmu powieść opublikowana została pod pseudonimem) rozdrapała je raz jeszcze, jeszcze raz targnęła się na swoje życie i chyba nie dlatego, by zaznać szczęścia niebytu. Dlaczego więc? Przyczyny można chyba szukać w ogromnym napięciu różnic pomiędzy jej doświadczaniem siebie samej i postrzeganiem jej przez świat.

Nawet zdjęcia nie pozwalają ustalić, jaka była jej prawdziwa twarz. Jedna z przyjaciółek z lat szkolnych opisuje to bardzo dokładnie: „Jej zdjęcia dają błędne wyobrażenie; Sylvia była przyciągającą uwagę, atrakcyjną młodą kobietą. Miała imponujący wzrost, niemal posągowy i nosiła go z wyrazem jakiejś naturalnej lekkości. Jej jasne włosy, o kilka tonów jaśniejsze od ich naturalnego jasnego brązu, sięgały ramion i były starannie ułożone tak, by dokładnie nad lewą brwią opadać precyzyjną i prowokacyjną falą. Jej oczy były bardzo ciemne, głęboko ukryte pod ciężkimi powiekami, które na wielu zdjęciach nadają jej mocno melancholijny wyraz. Kości policzkowe były wysokie i wyraźne, jeszcze silniej wydobyte przez bladą, nieregularnie brązową bliznę, jedyną fizyczną pozostałość po próbie samobójstwa. Jej twarz była kanciasta, rysy wyraźne, co prawdopodobnie wyjaśnia czarne cienie, które na niektórych zdjęciach zdają się być do niej jakby przyczepione"[26]. Tę uważną i wnikliwą obserwatorkę uderza w jej dwu-

dziestodwuletniej koleżance pewna niezgodność: niezgodność pomiędzy jej raczej dystyngowaną, wytworną powierzchownością i jej wierszami, pochodzącymi z tego samego okresu, w których, jak się wydaje, do głosu dochodzą dzikie emocje. Jak niemal wszyscy, którzy do tej pory pisali o Sylvii Plath, również i ta przyjaciółka z lat młodzieńczych, patrząc wstecz, decyduje się na odróżnienie „jądra" jej osobowości od jej zewnętrza. Owo jądro widzi w uczuciach, w sposób nieokiełznany – jak sądzi – przemawiających z wierszy, natomiast za powierzchowność uważa dobrą, mieszczańską aranżację jej wypielęgnowanego zewnętrza, jak i jej sukcesy ambitnej studentki.

To musi być satysfakcjonujące: umieć „objaśnić" jakąś osobę przy pomocy tak przejrzystych i jasnych obrazów, jak obraz fałszywej i prawdziwej jaźni, jak metafora jądra i skorupy. Cóż jednak, gdy rozdwojenie to sięga w głąb, w samo tak zwane jądro? Jeśli w tym jej najgłębszym wnętrzu, tam, gdzie była sama z sobą, wciąż przemawiają głosy świata zewnętrznego, zbyt głęboko przez nią zinternalizowane?

Przypatrzmy się, czy aby z dzienników nie wydobywa się jej „rzeczywisty" obraz. Już jako mała dziewczynka wszystko, co ją poruszało, powierzała swojemu notatnikowi. Pozostała przy tym aż do końca swojego życia. Nazywała swój dziennik „litanią marzeń, wyznaczników i imperatywów" i nadała mu imię „Morza Sargassowego", tzn. miejsca, w którym mogła złożyć wszystko, również to, co w sposób nieocenzurowany wydobywało się z nieświadomości. Autorka przedmowy do *Dzienników* podkreśla, że w ich „najlepszych" pasażach pojawia się głos, który przemawia tak prawdziwie i tak osobliwie jak wiersze Plath. Po raz kolejny ktoś decyduje, które z jej oblicz było autoobjawieniem „prawdziwym" i jak brzmiał prawdziwy głos Sylvii Plath.

Przy okazji mogę wtrącić dygrysję o tym, jak w rzeczywistości, niemetaforycznie, brzmiał głos Sylvii Plath. Słuchałam jej z taśm londyńskiej rozgłośni BBC z nagraniami czytanych przez nią jej własnych wierszy. Jest w tym coś zdumiewającego: głos, który czyta jej trudne, nieprzystępne i fascynująco gwałtowne wiersze, zdaje się być niesamowicie opanowany[27], ani nie „dziki", ani nie wzburzony, oddziałuje tak, jakby był nastawiony wyłącznie na to, by wydobyć artystyczny kunszt, to znaczy formę tych tekstów, brzmieniowe jakości wybranych słów, zmienny rytm pojedynczych wersów. Czytała jak zawodowa aktorka, plastycznie artykułując samogłoski i spółgłoski. Któż odważyłby się stwierdzić, że nie był to prawdziwy głos prawdziwej Sylvii Plath, lecz głos „sztuczny", element zewnętrznej maskarady? Słucham jej sposobu recytacji i rozumiem go tak: artystyczna (a więc „sztuczna") forma i autentyczne przeżycie nie były dla niej czymś, co by się wykluczało. I nie da się tego wcisnąć w metaforę roznamiętnionego jądra i wypolerowanej powierzchni. Trzeba się zdobyć na inny sposób patrzenia.

Tak oto nie powinno dziwić, że jej dziennik w dużych partiach czyta się jak któreś z jej opowiadań. To, co przeżywała, było natychmiast filtrowane przez jej czujny zmysł artystyczny i również dla siebie samej zapisywane ze świadomością stylu. Jej dzienniki w żadnym miejscu nie przekazują „surowego tworzywa". W momencie, w którym coś zapisywała, posiadało to już artystyczny kształt.

W jednym z dłuższych, logicznie powiązanym ustępie autorka dziennika przedstawia potęgę swojego dzieciństwa i młodości. Konstelacja rodzinna, jaką przedstawiła Aurelia Plath, zostaje tutaj specyficznie udziwniona, ze złośliwym zacięciem wystylizowana na satyrę. Powstaje wrażenie, że również w dzienniku potrafi ona – tak jak w powieści – nie dopuścić do głosu bólu i wściekłości na okoliczności, które tak naprawdę obwinia, tak jakby trzymała je z dala od siebie. Frapuje sposób, w jaki utożsamiając się z matką, jednocześnie ją denuncjuje.

„Życie było piekłem. Musiała (matka Sylvii) pracować zawodowo... Oszczędzała, skąpiła, ciułała. Nosiła ten sam stary płaszcz. Ale dzieci miały nowe ubranka szkolne i buty we właściwym rozmiarze... Całą swoją zapobiegliwością i całym swoim nieszczęśliwym sercem pracowała na to, by jej dwoje niewinnych małych dzieci miało świat pełen radości, którego ona nie miała nigdy. Jej świat był parszywy... Mały biały dom na rogu z rodziną pełną kobiet. Tak dużo kobiet, dom cuchnął nimi. Dziadek pracował i mieszkał w podmiejskim klubie, ale babcia pozostawała w domu i gotowała jak to prawdziwa babcia. Ojciec martwy i zgniły w gro-

bie, który z ledwością zdołał opłacić, i matka pracująca na kochany chleb, tak jak nie powinna pracować żadna biedna kobieta i przy tym wszystkim być jeszcze dobrą matką... Smród kobiet: lizol, woda kolońska, woda różana i gliceryna, masło kakaowe na brodawki, by były miękkie i delikatne, szminka czerwona na wszystkich trojgu ustach. Nigdy więcej nie zaznałam miłości ojca, miłości niezawodnego krewnego mężczyzny, od dziewiątego roku mojego życia; jedyny mężczyzna, który niezawodnie kochałby mnie przez całe życie; pewnego ranka weszła ze łzami... w oczach i powiedziała mi, że odszedł na zawsze. (...) Był pożeraczem ludzi. Ale brak mi go. Był stary, ale ona poślubiła starego mężczyznę, który miał zostać moim ojcem. To był jej błąd. (...) Czuję jej strach, jej złość... Czuję... jedynie ideę miłości i to, że ona myśli, że kocha mnie tak jak należy. Ostatecznie uczyniłaby dla mnie wszystko, czyż nie. A ja zrobiłam praktycznie wszystko, o czym mówiła, że nie da się pogodzić z moim szczęściem. I popatrz, mimo to jestem prawie szczęśliwa. Oprócz momentów, w których czuję się winna, że nie robię tego, czego matczyne figurki mojego życia wymagałyby ode mnie. Nienawidzę jej za to. Jest mi bardzo smutno, że nie robię tego, czego chcieliby wszyscy ludzie i białowłosa postać matki z jej latami. (...) Czuję się oszukana. Nie byłam kochana, przy czym wszystkie znaki mówiły, że owszem, jestem kochana, świat mówił, że owszem, jestem kochana"[28].

Dziennik staje się miejscem przechowywania tonu, któremu od dzieciństwa nie pozwalała się wydobyć, tak jak jej matka niegdyś wzbroniła sobie wyrażania protestu przeciwko mężowi. Złośliwość, jaką zawsze bierze się Sylvii Plath za złe, objawia się jako wyraz nieznośnego dylematu. Doznania te, tuszowane jedynie prowizorycznie, nazywają się przegrana, bieda i poczucie winy – a to wszystko w atmosferze cieplutkiej poufałości. Doskonale wie, że z jej strony niewybaczalną niewdzięcznością jest odczuwać to, co odczuwa. Wszystko, za co przez całe życie ma być swojej matce wdzięczna i winna współczucie, wciąż stoi przed nią. Jest zresztą wdzięczna i pełna współczucia, jak pokazuje bardziej niż przekonująco ilość, szczegółowość i otwartość jej listów. Matczyna ofiarność ciąży jej niczym koszmar zobowiązań. Nigdy nie będzie potrafiła się go pozbyć – co najwyżej spłacać będzie swój dług kolej-

nymi sukcesami, które udowodnią, że ofiary matki miały sens. Właśnie ta ofiarność, ofiarność osoby, która sama stała się ofiarą patriarchalnej struktury rodzinnej, czyni matkę niezdolną do tego, by móc dać córce to, za czym przez całe życie boleśnie tęskniła jako za prawdziwym byciem kochaną i byciem wolną: za pełną zaufania aprobatą tam, gdzie wypróbowała swoje własne drogi, również wtedy, gdy nie opłacały się one od razu.

Spoza bezsennej i zatroskanej matki, ciężko doświadczonej przez los, nagle podnosi się potężna postać patriarchy rodziny. Tak w wierszu *Kolos* [The Colossus] zobrazowała go córka, a wizerunek ten miał się stać potem wizerunkiem „obowiązującym". Źle rozporządzał swoją władzą, a poprzez swoje niepojęte zniknięcie przeszkodził córce w procesie uwalniania się od niego. Porzucił ją, ona odczuwa jego brak, ale jednocześnie nim pogardza. Głębokie, rozdzierające rozdwojenie uczuć pomiędzy tym wszystkim, co zwie się ojcem i tym, co mieści się pod pojęciem „matka", jest wyczuwalne.

Jeden z obrazów zawartych w zapiskach pisarki jest szczególnie znamienny: dom, pieniądze, dzieci nazywa „wszystkimi starymi kotwicami". Obraz ten jest wręcz stworzony do tego, by wyrazić ambiwalencję, również wobec samej siebie: kotwica daje oparcie, przytrzymuje; uniemożliwia dryfowanie i uniemożliwia odpłynięcie. Wkrótce po utrwaleniu tego autobiograficznego „ujęcia" stanęła na kotwicy.

Dziennik dopuszcza nas prawie do samego naskórka tej ambiwalencji, której nie wolno oddzielać od wizerunków kobiet z jej własnej rodziny, które wytworzyła specyfika lat 50. i 60. Analizę „szału kobiecości", którą daje Betty Friedan, w dużych partiach czyta się jak opis rodzinnych wartości Plathów. Po swojej matce Sylvia Plath odziedziczyła również sposób nieartykułowanego protestu: wścieka się na oblicza swojej matki, a wewnętrznie wcale nie jest od nich oddalona na tyle, na ile by chciała. Wścieka się na oblicza ojca, których dziedzictwo przejął jej mąż, lecz nigdy się od nich nie uwalnia, zżerana przez tęsknotę i strach przed utratą.

Trochę dziwnie dla nas brzmi, że Sylvia Plath od swojej terapeutki, z którą od czasu pierwszej próby samobójczej była mocno

związana, otrzymała oficjalne pozwolenie na nienawiść w stosunku do matki. (Fakt ten zostaje wielekroć odnotowany w jej dzienniku; przedstawiony został również w *Szklanym kloszu.*) Takie formalne upoważnienie utrwaliła jako ważny krok na swojej drodze do wyswobodzenia się. Jednakże dla obu, i dla terapeutki, i dla poetki, musiało być jasne, że matka i jej wpływ zostały tutaj po prostu wymienione na inne i innych i że nie mogło wynikać z tego żadne prawdziwe wyswobodzenie. Figura matki była poniekąd pierwszoplanowym, naocznym ucieleśnieniem potężnych autorytetów i w niej w pierwszym rzędzie mogły być one atakowane. Wpływ o wiele większy i mniej spersonalizowany miała patriarchalna zwierzchność, której obecność napotykała wszędzie. Znajomych mężczyzn postrzegała, i tak ich też przedstawia, jako zasadniczo bardziej wolnych przynajmniej w jednym względzie: w tym że nie są zamknięci w klatce wartości i obrazów, które w praktyce wzajemnie się wykluczają. O jej bracie Warrenie nie wiadomo na przykład nic, prócz tego że, chociaż wyrastał w tej samej atmosferze empatycznej rodzinnej przynależności, nieskrępowanie i bez przeszkód obrał swoją drogę do prawa, ożenił się, miał dzieci. Nigdy nie był, jak jego siostra, konfrontowany z drastycznie odmiennymi przesłaniami, które sformułował na przykład deputowany Adlai Stevenson w pożegnalnym przemówieniu do absolwentek Smith College[29]. W tej elitarnej żeńskiej uczelni Sylvia Plath i jej koleżanki mogły czuć się jak pierwszorzędne obywatelki w niczym nieustępujące swoim kolegom z uczelni męskich. W swoim przemówieniu Stevenson, demokrata ceniony za swoją postępowość, chwalił młode kobiety za ich osiągnięcia i sukcesy naukowe: teraz mogły one – ku pożytkowi i chwale rozwijającego się społeczeństwa amerykańskiego – wnieść je w swoje przyszłe rodziny – jako żony mężom i matki dzieciom. Również Sylvia Plath, jako niespełna dwudziestoletnia dziewczyna, dawała sobie co najwyżej trzy lata na to, by znaleźć męża. Jednocześnie w dzienniku wielokrotnie powtarzała, jak bardzo zazdrości mężczyznom: „niebezpieczna i subtelna zazdrość, która zrodziła się z pragnienia bycia aktywną i samodzielną, a nie bierną i posłuszną. Zazdroszczę mężczyźnie jego fizycznej wolności, która pozwala mu prowadzić podwójne życie –

karierę, życie seksualne i rodzinne". Lekkomyślnie antycypując poważny konflikt ról, w równej mierze pożądając wolności (wyswobodzenia) i „normalnej kobiecości" przycumowała do brzegu na owych „starych kotwicach".

Potem odezwała się w niej potrzeba odkrycia, co ona, zupełnie sama, chce pisać i jak chce pisać. I marząc o odniesieniu sukcesu, wciąż sugerowała się głosem innych – wszelkich redakcji, uznanych poetów z kursów *Creative Writing* i swojego cieszącego się uznaniem męża – poety, który zadawał jej tematy do poetyckich ćwiczeń. Nie ulega wątpliwości, że ją wspierał. Ale wszystkie te zabiegi dosyć często okazywały się drogami okrężnymi, manowcami, wpędzającymi ją w rozpacz i umacniającymi pisarskie zahamowania. Doskonałym odbiciem poczucia obcości, które paraliżowało ją przez całe życie, może być sposób, w jaki po jej śmierci potraktowano ją samą i jej dziennik. W cytowanym wcześniej dłuższym fragmencie dziennika, w wydaniu książkowym na dwóch stronicach sześć razy pojawia się w nawiasach słowo „opuszczenie". Do tego dochodzą jeszcze uwagi wydawczyni zawarte w przedmowie: brakuje pewnych ustępów, ponieważ Plath „miała bardzo ostry język i ostrzyła go niemal na każdym, również na jej najbliższych". I: „Dlatego brakuje kilku jej, raczej druzgocących komentarzy; by odróżnić je od zwykłych skreśleń, oznaczone zostały słowem »opuszczenie«. Oprócz tego istnieją jeszcze inne skreślenia, gdy chodzi o treści zbyt intymne". Ponieważ opuszczenia te znajdują się w środku ustępów, czasami w środku zdania, wyglądają niczym skreślenia jakiegoś cenzora, czynione według jego własnych upodobań. Wszelkie prawa do tekstów Sylvii Plath posiada jej mąż, Ted Hughes, z którym pod koniec swojego krótkiego życia żyła w separacji, i jego siostra Olwyn. Jeśli do komentarzy, które wydawcy, a raz nawet jej matka, umieścili w tekście, dodamy dwie przedmowy, wszystkie skreślenia i opuszczenia, otrzymamy znamię ubezwłasnowolnienia, nadmiernej kurateli, odebrania prawa do samostanowienia. Wszystkie te sugestywnie zakryte, podejrzane opuszczenia pozwalają się domyślać istnienia w Sylvii Plath czegoś nie znajdującego publicznej aprobaty, jakiejś niestosowności, nietaktu, braku ogłady, a oprócz tego demonstrują moc ganiących głosów, które skutecznie, jako chór pogardy,

a zarazem jako nigdy nie milknące zwątpienie w samą siebie, mieszały się w jej głos i do dziś się weń mieszają.

Ubezwłasnowolnienie to było tym jawniejsze, tym głębsze, że u zarządzającego spuścizną po Sylvii Plath Teda Hughesa czytamy, że spalił jej ostatnie dzienniki. Tak oto zapiski, które on sam uważał za jej prawdziwą autobiografię, kończą się na roku 1959. Akurat o trzech ostatnich latach jej życia, to znaczy o tym okresie, gdy osiągała coraz większą samodzielność w życiu i w towarzyszącym mu pisaniu, nie dowiadujemy się niczego. Tak jak nie dowiadujemy się niczego o ostatnich tygodniach i miesiącach poprzedzających jej spektakularną śmierć. Możemy tylko przypuszczać, jak zapiski te mogły wyglądać, skoro eks-mąż lakonicznie zastrzegł, że uznał, iż „lepiej" będzie, jeżeli znikną. Również ostanie jej rękopisy – jej druga i trzecia powieść zniknęły bez śladu. A jest to dziwne u pisarki, o której wiadomo, że nigdy nie wyrzucała niczego, co sama napisała, jakkolwiek by to było fragmentaryczne. Teksty nie dopuszczone do publikacji nazywa się „niedozwolonymi". Termin ten pozwala sugestywnie wyobrazić sobie, jak całe „obszary" doświadczenia pewnej kobiety zostały zepchnięte, stały się „niedozwolone", ponieważ nie odpowiadały potomnym, a wcześniej jej współczesnym. Jakby jednak nie był okaleczony i sztukowany, jedno dokumentuje jej dziennik dosadnie: wyraża, jak głębokie i bolesne musiało być rozdwojenie na niemal wszystkich płaszczyznach, na których Sylvia Plath musiała egzystować. Często tego samego dnia wahała się pomiędzy postawą kogoś, kto z pewnością siebie konkuruje nawet z samą Virginią Woolf i kogoś, kogo nawiedzają zahamowania i momenty autodegradacji; huśtała się pomiędzy swoim pragnieniem wyrazu i oczekiwaniami innych, rodziny i mediów. Oto ostatni przykład z dziennika; napomina w nim samą siebie: „Najpierw wyszukaj dla siebie rynek »Ladies' Home Journal« czy »Discovery«? »Seventeen« czy »Mademoiselle«? Potem wybierz temat. Potem pomysł. Jeżeli nie potrafisz oderwać się od siebie i myśleć o czymś innym, nie możesz pisać... Znajdź fabułę. Uczyń ją zabawną. Bądź wobec innych ludzi opanowana i radosna i uszczęśliwiaj ich. Jeżeli dalej nic nie zdziałasz, uczyń szczęśliwymi dwie osoby". W tym samym czasie pojawia się zapis: „Gdybym mogła

przetransponować coś z moich uczuć w moje teksty; a jeśli poezja nie jest wentylem – co jeszcze pozostaje?" Ale gdy w końcu raz jej się to udało – co zresztą natychmiast sama poczuła – i w opowieści zatytułowanej *Johnny Panic i biblia snów*, nie oglądając się na oczekiwania rynku, stworzyła fantastyczną wersję swoich doświadczeń w klinice psychiatrycznej, spotkała się z odrzuceniem. Opowieść ta, która dzisiaj jest tytułowym utworem jej zbioru opowiadań, podobnie jak inne najwartościowsze jej teksty, za jej życia nie została opublikowana. Nie dane jej było pójść za tym, co sama dla siebie odkryła: że jej pisanie było niezaprzeczalnie jej własnym tylko wówczas, gdy pomagało jej za pomocą tekstu „otworzyć" jej prawdziwe doświadczenie życia: „życia, które było zamknięte na klucz, nienaruszalne, w rokokowej klatce z kryształu".

W latach 50. na obszarze literatury angielskiej pojawiła się grupa Angry Young Men (Młodzi Gniewni), z Johnem Osbornem, autorem kultowego dzieła *Look Back in Anger* (pol. wyd. Miłość i gniew) i duchowym przywódcą na czele. Za czasów Sylvii Plath nie było młodych gniewnych kobiet, pisarek. Dokładniej rzecz biorąc nie cieszyły się publicznym zainteresowaniem czy uznaniem. Wewnątrz ochronnego wału sztuki kobietom wolno było występować jako tworom artystycznym; zawsze szalejące, robiące coś potwornie złego, tak jak Medea, Klitajmestra, Pentesilea, aż po słynną Martę z utworu Edwarda Albee *Kto się boi Virginii Woolf?*, której inni muszą się bać tak samo niewiele jak Virginii Woolf, która w sztuce występuje jako znak wywoławczy, jako rodzaj „czarnego mężczyzny". Jednak kobiety dochodzą do głosu. Dzieje się to pod koniec lat 60. i w późnych latach 70. Młode gniewne kobiety stają się pisarkami. Kształtowanie ekspresji gniewu – i to w liryce!, gniewu, goryczy, wściekłości, zimnego sarkazmu, zdecydowanych odczuć kobiet wobec ich tradycyjnych domen życia – wszystko to Sylvia Plath przekazywała równocześnie z innymi piszącymi kobietami jej czasów[30], one jednak poprzedniczek nie miały. A w uszach słyszała przy tym głosy, które domagały się czegoś „bardziej pozytywnego" i które do dziś zarzucają jej przesadę i czarną niewdzięczność, romantyczne upodobanie do śmierci i niepoczytalność.

Były to również głosy pism kobiecych, dla których przecież przez lata pisała, wciąż od nowa dopasowując się w wyborze tematu i stylu, przy całej nie dającej się zabić oryginalności, a które Betty Friedan analizowała jako jeden z multiplikatorów „szału kobiecości".

Jednym z wyniszczających doświadczeń, które owej śmiertelnej zimy przyczyniły się do wypalenia jej życiowych sił, było to, że z reguły odsyłano jej z powrotem akurat te teksty, w których udawało jej się literacko zapanować nad indywidualną *terra incognita*. Z nielicznymi wyjątkami redakcje uporczywie wzbraniały się przed tym, co dzięki dokładnej autoobserwacji Sylvia Plath wydobywała z samej siebie, dla siebie, ale również dla innych kobiet: odizolowanie od własnych odczuć[31], zatracanie własnej żywiołowości i żywotności, wszystko to, co zarówno w swojej powieści, jak i w dzienniku nazywa „życiem pod kloszem". W kilku swoich tekstach, bynajmniej nie we wszystkich – łatwiej to odczytać w opowiadaniach, trudniej wydobyć z nadzwyczaj gęstych, zawsze bardziej świadomie tworzonych wierszy – nawet jeśli postaciują wzburzenia i urazy – Plath opisuje ten klosz i jego odrzucenie oraz potężne przeszkody, piętrzące się przed tym, kto decyduje się pójść własną drogą bez opiekuna – obrońcy, kto chce czuć własne uczucia i mówić własnym głosem. Przymus sukcesu, pod którego presją się znajdowała, nadal był ogromny. Odkąd zamieszkała sama z dziećmi, odkąd odpowiadała sama za siebie w życiu i w pisaniu, była nie tylko śmiertelnie zmęczona. Była również świadoma zatroskanej dezaprobaty i dezaprobującej troski swojej matki, kręcenia głową życzliwych i tych mniej życzliwych spośród przyjaciół i jej zawsze gotowego do ataku, czającego się zwątpienia. Jej euforii po każdym gotowym tekście, każdym uszczęśliwiającym dniu i upadania w małoduszność po każdym odepchnięciu, każdym niepowodzeniu.

Dlaczego Sylvia Plath odebrała sobie życie? Myślę, że w owej wczesnej, lodowatej godzinie, gdy czuła się tak bardzo samotna i bezsilna – na dodatek pod wcale nie najmniejszym działaniem leków, znowu stanęli wokół niej i wdarli się w nią samą ogłuszającym słowem wszyscy ci „oskarżycielscy, nienasyceni bogowie", o których pisała, że „otaczają ją niczym cierniowa korona". „... kto

w pewnych okolicznościach nie stracił rozumu, ten chyba wcale go nie posiadał" – słowa te każe wypowiedzieć Lessing swojej hrabinie Orsina w *Emilii Galotti*[32]. Wiadomo, że mówiąc to, miała na myśli obezwładnianie kobiety ukutą przez mężczyzn strukturą władzy. Na tym komentarzu chciałabym poprzestać.

Ci sami redaktorzy, którzy odsyłali jej wiersze jako „zbyt drastyczne" i „zbyt mroczne", walczyli o prawo ich publikacji zaraz po tym, jak ich autorka odebrała sobie życie, i to w okolicznościach tak poruszających, skandalicznych, zagadkowych, szokujących. Udziałem martwej poetki stało się to, czego nie dano jej za życia: sława. Prawie dwadzieścia lat później, w 1982, jej *Collected Poems* przyznano Nagrodę Pulitzera w dziedzinie poezji.

Heidi Gidion

1 A. Alvarez, *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord, Prolog*: Sylvia Plath, Frankfurt n/M 1980.

2 Tamże.

3 Zob. też: I. Stephan, *Das Drama der begabten Frau im Schatten berühmter Männer*, Stuttgart 1989.

4 S. Plath, *Letters Home*, London 1977. Pol. wyd. *Listy do domu*, tłum. E. Krasińska, przedmowa M. Sprusiński, Warszawa 1983. W pol. wydaniu brak komentarza i słowa wstępnego Aurelii Plath (przyp. tłum.).

5 Tamże. W pol. wyd. brak tego listu (przyp. tłum.).

6 *The Journals of Sylvia Plath*, ed. T. Hughes i F. McCullough, New York 1983.

7 S. Plath, *Listy do domu*, op. cit., s. 104–105.

8 W biografii poetki autorstwa A. Stevenson dobry apetyt Sylvii Plath należy do tych jej cech, które autorka wciąż sarkastycznie podkreśla, tak jakby niemożliwe było, że ktoś, kto potrafi z przyjemnością jeść, ma jakieś poważne problemy.

9 Por. *The Journals of Sylvia Plath*, op. cit., s. 73.

10 „Poznałam najwspanialszego mężczyznę świata, absolwenta Cambridge, wybitnego poetę, którego wiersze podbiły mnie, zanim go poznałam – potężny, silny, zdrowy Adam, pół-Francuz, pół-Irlandczyk, obdarzony głosem gromkim jak piorun – pieśniarz, gawędziarz, uwielbiany przez wszystkich obieżyświat i wieczny wagabunda..." (17 IV 1956). W: *Listy do domu*, op. cit., s. 196.

[11] „Mamo, Ted jest niewiarygodny (...) nosi zawsze ten sam czarny sweter i welwetową kurtkę, której kieszenie wypchane są wierszami, świeżymi pstrągami i horoskopami". Tamże, s. 201–202.

[12] Por. T. Hughes, *Wiersze wybrane*, tłum. T. Truszkowska i J. Rostworowski, Kraków 1972.

[13] *Siedzący jastrząb*, tłum. T. Truszkowska; tamże.

[14] S. Plath, *The Collected Poems*, ed. Ted Hughes, New York 1981, s. 22.

[15] Te historie chorobowe wraz z jej własnymi doświadczeniami w klinikach psychiatrycznych wypływają wciąż na nowo jako centralne, modelowe sytuacje bezwładu, wyobcowania, śmierci i ponownych narodzin. Np. w *Szklanym kloszu*, w opowiadaniach *Języki z kamienia*, *Johnny Panic i biblia snów*, w wierszu *Tata* i in.

[16] *The Journals...*, op. cit., s. 302. Ani biografka S. Plath – A. Stevenson, ani jej koronny świadek Dido Mervin nie zaprzątają sobie głowy dociekaniem przyczyny gniewu poetki. Musiała go sobie wypracować ciężką pracą jako coś przeciwstawnego jej „uśmiechniętemu dostosowaniu" w *Szklanym kloszu*. Określanie S. Plath jako „naczynia gniewu" świadczy o wyraźnych uprzedzeniach.

[17] B. Friedan, *Der weiblichkeitswahn oder die selbstbefreiung der Frau*, Hamburg 1970. Oryginał amerykański (*The Feminine Mystique*, jeden z kamieni węgielnych feminizmu „drugiej fali" – przyp. red.) ukazał się w roku śmierci Sylvii Plath (1963).

[18] *The Journals...*, op. cit., s. 311. „Płakałam i płakałam. Ostatniej nocy, dzisiaj. Jakże potrafię zatrzymać Teda w małżeństwie z bezpłodną kobietą? Bezpłodna, bezpłodna. Jego ostatni wiersz, tytułowy utwór z tomu (*Lupercalia*) odnosi się do ceremonii, w trakcie której kobiety bezpłodne odzyskiwały płodność: »Rozerwana przez łańcuch żywych, przeszłość zabita w niej, przyszłość...«".

[19] Np. *Wiąz* [Elm] z tomu *Ariel* z wersami: „Zamieszkuje mnie krzyk, / Nocą wzlatuje, / By wczepić swe haczyki w obiekt miłości. / Przeraża mnie ta ciemna istota / Uśpiona we mnie: / Cały dzień czuję jej delikatne obroty i złośliwość. / Chmury przepływają i nikną. / Czy to twarze miłości blade, bezpowrotnie stracone? / Czy to dla nich niepokój targa mym sercem?" W: S. Plath, *Wiersze wybrane*, wybór i tłum. T. Truszkowska, Kraków 1992, s. 65–66.

[20] Wiersz pochodzi z tomu *Ariel*. W tłum. T. Truszkowskiej w: S. Plath, *Wiersze wybrane*, op. cit., s. 96–98:

(...)
Miałam dziesięć lat, gdy spuszczono cię w grób.
Mając dwadzieścia próbowałam umrzeć.
I powrócić tam, gdzie jesteś ty.

Myślałam: garść mych kości wystarczy.
Lecz wyciągnęli mnie z wora
I spoili, połączyli klejem.
I wtedy wiedziałam, co zrobić.
Uczyniłam cię swym idolem,
Mężczyną w czerni z kart Meinkampf,
Z zamiłowaniem do kleszczy i śruby.
(...)

Znowu mamy tutaj do czynienia z ekstremalną reakcją, która swoją gwałtowność zawdzięcza wcześniejszej, równie gwałtownej idealizacji, ale również i krytyce ideologii siły pojawiającej się w „zwierzęcych" wierszach Teda Hughesa, tak bardzo przypominającej ideały męskości Ernsta Jüngera.

[21] O szeregu aktów, których przyczynę upatrywać należy w wewnętrznym dramacie tego rozstania, można spekulować dostatecznie dużo, chociażby na podstawie zarysowanego tutaj materiału biograficznego.

[22] Por. C. Dowling, *Perfekte Frauen*, Frankfurt n/M 1989.

[23] S. Plath, *Szklany klosz*, tłum. M. Michałowska, Warszawa 1975. Sytuacja, w której kobieta nie widzi dla siebie innego wyjścia prócz wypróbowywania różnych rodzajów śmierci, dziesięć lat później stała się centralnym tematem prozy Ingeborg Bachmann. Istnieje również jej recenzja powieści S. Plath.

[24] Por. również w jej dzienniku – przykład jeden z wielu – bezpośrednie stwierdzenia faktu fizycznego zagrożenia i ograniczenia „in a man's world". Trzeźwe spojrzenie opuszcza ją tylko raz, ale za to w pełni, gdy zapuszcza się w poetyckie rejony Teda Hughesa i wyobraża sobie siebie samą jako „matkę ziemię", z dala od jakichkolwiek intelektualnych ambicji. Będąc konsekwentna, musiała przejść tę drogę aż do jej gorzkiego końca, zanim rozpoznała jej iluzoryczny, destrukcyjny dla niej samej charakter.

[25] Por. H. Gidion, *„Und ich soll immer alles verstehen..." Auf den Spuren von Müttern und Töchtern*, Freiburg 1988, s. 111 i nast.

[26] N.H. Steiner, *A Closer Look at Ariel. A Memory of Sylvia Plath*, New York 1973, s. 57.

[27] Właściwie identyczne wrażenie odniósł A. Alvarez, op. cit., któremu poetka czytała swoje wiersze.

[28] *The Journals...*, op. cit., s. 266–268.

[29] N.H. Steiner, op. cit., s. 108. Również B. Friedan przytacza ten przykład, by scharakteryzować wpływ, jaki wywierały na siebie same absolwentki uczelni.

[30] Przede wszystkim należy tu wymienić Anne Sexton, poetkę cztery lata starszą od S. Plath. W 1959 spotkały się na kursach pisania u Roberta Lowella i obie miały wspólny, niewyczerpany temat: obsesję samobójstwa. Anne Sexton odebrała sobie życie w 1974. Napisała wiersz na cześć śmierci Sylvii Plath *Sylvia's Death*, a w krótkim eseju, wolnym od jakiegokolwiek krygowania się, a za to z wyraźną nutą siostrzanego pokrewieństwa, mówiła o odwadze, której potrzebowały obie, by w wierszach wyrazić swoją prywatność. W: A. Sexton, *Ariel Ascending*, New York, s. 178 i nast. Dla niej, jak dowcipnie pointuje wiersz, jedynym pytaniem wiążącym się z samobójstwem nie było pytanie o przyczynę, lecz o metodę.

[31] W całej różnorodności obrazów Sylvia Plath wciąż dawała wyraz rozdwojeniu, np. w wierszach *In Plaster*, *Two Sisters of Persephone* i in.; podobnie często pojawia się u niej motyw chłodu i obojętności świata, np. w wierszu, który uchodzi za jej ostatni, *Edge* [Krawędź], przedstawiającym kobietę „doskonałą"; jest ona martwa. Dwójkę swoich dzieci ponownie zwinęła w siebie. Księżyc nie zastyga ze smutku nad tym obrazem, ponieważ przywykł do takich spraw.

[32] G.E. Lessing, *Dzieła wybrane*, wybór i wstęp A. Sowiński, Warszawa 1959, t. 2, s. 269.

Milena Jesenska
1896–1944

Czy Milena Jesenska była kobietą szaloną? Bolesna strona tego dwuznacznego pojęcia na pierwszy rzut oka zdaje się jej nie dotyczyć. Milena była silną, wyemancypowaną kobietą, znaną i uznaną dziennikarką. W Pradze wiedziano, kto to jest „Jesenska". W czasach gdy Franz Kafka nie był jeszcze twórcą zbyt znanym, odkryła wartość jego dzieła i tłumaczyła je na czeski. Była świetnie wykształconą intelektualistką, intelektualistką w sensie oświeceniowym[1]. W centrum jej dziennikarskiej pracy zawsze stał człowiek. Bycie człowiekiem ucieleśniało dla niej wartość uniwersalną. Z tej pozycji opisywała, czy też analizowała jakąś sytuację, jakieś położenie i wyciągała z nich wnioski sugerujące, co musi zostać uczynione, aby ludzie mogli się prawdziwie realizować. Opowiadała się za tolerancją i pokojem. Jako dziennikarka polityczna i autorka esejów o problemach dnia codziennego, reprezentowała pogląd, że rozszerzenie powszechnej edukacji mogłoby ugruntować człowieczą wolność, usunąć dysonanse i zapobiec wojnie. Milena nienawidziła wszelkich form przemocy. Chciała być rzeczniczką kultury, wiedzy i dobrego smaku. Była kobietą uczuciową i namiętną. Gdy zaczynała działać, działała jednocześnie rozważnie i impulsywnie; uderzała w konwencje i normy, jednocześnie ich się domagając. W takim samym stopniu