

УДК: 821.111(73).09 Плат С. ; 821.111.09 Хјуз Т.  
ИД: 195673356  
Оригинални научни рад

АСС. МР АЗРА А. МУШОВИЋ<sup>1</sup>

Државни универзитет у Новом Пазару  
Департман за филозофско-филолошке науке  
Студијски програм: Енглески језик и књижевност

## БЕЛА БОГИЊА, АРИЈАДНА И МИТ О ПОЕТСКОМ „ЈА” Улога мита у формирању креативно-деструктивног односа Тед Хјуз – Силвија Плат

*Сажетак.* Тед Хјуз и Силвија Плат су били супружници; такође, били су и истакнуте књижевне фигуре двадесетог века. Бројни критичари су се бавили фаталним утицајем личности Теда Хјуза на живот и стваралаштво Платове. Са једне стране подстицајан и креативан, са друге узнемирујућ и деструктиван, Хјузов сензибилитет је у значајној мери утицао на пуни развој песничког талента његове супруге. И данас комплексан однос ово двоје љубавника наставља да живи кроз поезију Платове која је Хјуза преточила у поетски предмет жеље и дала му митске димензије. Један од највећих бракова двадесетог века нам међутим открива и други аспект овог односа – наиме, на почетку познанства Хјуза и Платове и он је тежио сличном циљу као и Силвија. Овај рад настоји да осветли улогу мита у настајању креативног пара који је једно друго сагледавао као средство за постајање онога што су обоје желели да буду: писци и митске фигуре које представљају своју генерацију.

*Кључне речи:* Креативност, деструкција, таленат, инспирација, Бела богиња, поетско ја, мит.

### Песникова муза или Прича о Белој богињи

Тед Хјуз је, попут многих песника своје генерације, био дубоко привржен теоријама Роберта Грејвза приказаним у његовој *Белој богињи*.<sup>2</sup> Грејвз овде преузима улогу антрополога, запажајући да поезија има религијску функцију у дру-

---

<sup>1</sup> azramusovic@gmail.com

штву: она је та која одржава у животу праисконске митове и древне ритуале који потврђују човекове животињске инстинкте. Према томе, истински поета пише директно из дивљих, нецивилизованих дубина свог ума. До 1960-их, *Бела богиња* је постала култна књига на Кембрицу.<sup>3</sup> Сви су појудно проучавали Грејвзову Белу богињу „историјску граматику песничког мита”. Славећи дивљу природу и жар инспирације, ова књига је обликовала Хјузову песничку свест кроз целу његову каријеру. Но његова пријемчивост за Грејвзову визију претходила је изложениности самој књизи. Доказ је дивна љубавна песма коју је Хјуз написао са деветнаест година, названа *Песма*. Хјуз је рекао да му је песма сама „дошла”, као што то бива када имате деветнаест година, буквално је током ноћи чуо глас у ваздуху. У *Песми*, млади песник се сећа како је присуствовао трансформацији жене у Музу, и како је та привилегија једном за свагда одредила његову путању у животу.

Трансформација описана у *Песми* одвија се у три фазе, јер је то број који је уобичајен у митовима. Прво, крштење од стране месеца претвара даму у облак и ватру, са звездама уместо очију. Друго, загрљај мора је очвршћава и ућуткује. Треће, пољубац ветра чини да она почиње да ствара музику, али не гласом који ствара песму из ваздуха, већ као што звучи љуштурска шкољка када кроз њу дува ветар.

Песма дакле није о дами, већ о њеном дејству на песника. Песник опажа Музу у жени након чега се заљубљује у њу; након чега га онда га она напушта.

*Сћала си, и твоја сенка је била мој дом:  
Окренула си се, и сенка се њрећворила у лег ...  
Ти нећеш умрећи, нићи ћеш доћи кући ...  
Праћим те*

(Хјуз, 1957: стр. 19)

Ово одбијање понижава песника у очима других људи; ипак, он зна да ће потрошити цео свој живот тражећи своју музу-љубав; само ће га смрт ослободити његове опсесије.

Прича и слике које је Хјуз приказао у песми показују да је на њега велики утицај имала Грејвзова *Бела богиња*, чији ћемо садржај укратко приказати.

*Бела богиња* уједињује концепт песникове Музе са примитивним обожавањем месеца. Грејвз указује да је управо култ месеца најстарији облик религије,

<sup>2</sup> Књижевно образовање Хјуза и Платове оформили су ствараоци двадесетог века: В. Б. Јејтс и Џејмс Џојс, Т. С. Елиот, и наравно, Д. Х. Лоренс. Сваки од ових великих модерниста је настојао да трансформише обичан брак у мит, пишући из перспективе супруга, и њихова дела стоје као основа Хјузовог каснијег рада. Хјузов послератни брак ће тако, до краја двадесетог века, постати велики књижевни догађај, катастрофична авантура преобличена његовом уметношћу. Том браку су посвећене Хјузове збирке *Рођенданска пјесма* и *Јецји и шатајти*.

<sup>3</sup> Грејвз је учврстио свој утицај на Кембрицу држећи читаву серију предавања која су подигла на ноге сав књижевни свет. Он је својим милитантним ставом исмевао поезију која је у то време била по последњој књижевној моди. Џералд Менли Хопкинс, Лоренс, Јејтс, Езра Паунд, Елиот, В. Х. Оден, Томас – сви су били исмејани као „лажни” песници.

док је Бела богиња божанство настало из увећавања и смањивања Месеца у циклусу који се поклапа са менструалним циклусом жене. Логично је, доказује Грејвз, да су најраније културе биле матријархати, будући да је женско тело директно повезано са природом и да поседује моћ рађања новог живота. Управо као што месец има три фазе, увећавања, пуног месеца и смањивања – тако и Бела богиња поседује три аспекта – Невесте, Мајке, и Старице – који су у складу са њеним моћима сексуалне привлачности, материнске неге, као и оне која надзире смрт. Тако се сматрало да Богиња не управља само плодношћу, већ свим сезонским променама у природи, од процеса инкубације и рађања, до парења и распадања. Очигледно је да се Хјуз, пишући *Песму*, темељно приближио овом концепту. Тако иза наступајућих даминих трансформација можемо приметити атрибуте Беле богиње: млади месец који се уздиже изнад хоризонта, окрвављен последњим сунчевим зрацима; потпуно уздигнути пуни месец, импозантан, удаљен, и мрачан; и бледи месец, који рађа слике пустоши и губитка.

Ево како Ерика Вагнер види Грејвзову визију:

„По Грејвзу, Богиња изазива дубоко поштовање које је засновано на страху. Њен медијум је жена; у древним временима, од мушкарца је било захтевано да је умилостиви прикладним церемонијама. Поезија, тврди Грејвз, је настала из мушких ритуала оданости Богињи, ритуала који изражавају дубоко разумевање да су силе које управљају људским бићима исте оне које доносе плодност и смрт у царству животиња и биљака, кроз женке сваке врсте. Још радикалније, Грејвз доказује да целокупна „права поезија” изражава ово схватање, па тако својим деловањем омогућава повезаност човечанства са природом. А под природом, Грејвз сматра и нагон за стварањем, као и за уништењем. Муза поезије изражава „помешану егзалтацију и ужас који њено присуство побуђује”, тврди Грејвз (Грејвз, 1961: стр. 14). Његове истине садрже најбруталније и најужасније аспекте дивље природе. У савременом животу, мишљења је Грејвз, истинска поезија се може наћи углавном у раду лудака” (Вагнер, 2000: стр. 33).

Иако Хјузова *Песма* не истиче овако радикалне ставове, она се сврсисходно и зналачки развија у правцу према свом меланхоличном закључку. Њен значај се огледа и у томе што је у извесном смислу аутобиографска: она нам даје причу о пореклу његове вокације. Ово је најнепосреднија љубавна песма коју је Хјуз икада написао. Многи су нагађали идентитет даме која је оставила овако дубок утисак на деветнаестогодишњег Хјуза; међутим, по Грејвзовој теорији, њен стварни (или историјски) идентитет није релевантан, њена сексуалност је та која катализује песников дар. Богиња Месеца је, по Грејвзу, захтевала да мушкарац пружи жени духовну и сексуалну пажњу; песничка Муза не настаје свесно од Богиње осим кроз искуство жене у којој Богиња донекле пребива. У страственом сексуалном загрљају жене која је пробудила његову љубав, песник ће досегнути до ужасне моћи оличене у њој, а на захтев и потребу своје уметности. Она је, дакле, за песника мање жена а више његов контакт са дивљом природом. „Она је или

Муза, или ништа”, каже Грејвз (Грејвз, 1961: стр. 446). „Трострука Муза је жена по свом божанском карактеру: песникова чаробница, једина тема његових песама. ... Она је мајка свих ствари; њени синови и љубавници користе њену свету суштину само захваљујући њеној милости” (Грејвз, 1961: стр. 388). Али Богиња, та „Бела дама Смрти и Инспирације” (Грејвз, 1961: стр. 68), ће од индивидуалне жене направити свој инструмент само привремено – „у току једног месеца, године, седам година, или чак и дуже”. А онда се песник, исцрпивши своју приврженост, може окренути од своје Музе једном за свагда – и то чини са олакшањем, бележи Грејвз. Или може поново трагати за њом и опет је пронаћи „кроз искуство са другом женом” (Грејвз, 1961: стр. 449).

Све ово лежи у основи Хјузове наклоности према Силвији Плат, сматра Ерика Вагнер. Чак иако инспирисана другом женом, Хјузова *Песма* тако очигледно говори о дејству Платове на Хјуза, показујући нам шта је тражио и нашао у својој вези с њом.

„Муза” није термин који је Хјуз слободно користио у својој поезији и уопштено у свом раду, нити се њиме отворено обраћао Платовој. Уместо тога, означавао је присуство музе-фигуре кроз метафоре, најчешће као искуство сопствене обузетости беспомоћним страхопоштовањем женског присуства, које се манифестује као глас или кроз облике птице, док је присуство месеца шифровано као пулсирајући плави пламен, или аура. Хјуз је користио ову метафору у песми *Годишњица*, објављеној 1995, у којој се обраћа својој мајци након њене смрти:

*У њеном ѿламеном ѿерју  
... мајтерија  
И анији-мајтерија  
Пулсира и разбуктава се, уздрхтава и бледи  
Као Северна светила ...*

(Хјуз, 1982: стр. 292)

Исту метафору бљештавог перја Хјуз користи у *Улици Раџби бр. 18*, да опише појаву Платове у ноћи када су први пут водили љубав:

*Сјајна ѿишицо, ѿи  
Наголаши у ѿерју свога узбуђења,  
... Плавичаста волтажа  
Флуоресцентни кобалт, ѿламен ауре ...*

(Хјуз, 1998: стр. 22)

Стална употреба фразе „удварати се Музи” може учинити нејасним њено песничко значење: то је дакле песничково унутарње општење са Белом богињом, која је сматрана за извор истине.<sup>4</sup> Песник је истински заљубљен у Белу богињу:

<sup>4</sup> Истина је била приказана песницима као нага жена: жена ослобођена одеће и украса који би јој дали било које одређено место у времену и простору.

његово срце се цепа од чежње и љубави према њој. Међутим, Муза свакако није обична жена. Ево како Грејвз види њен карактер:

„Разлог зашто многи изузетни млади песници модерног доба престају да објављују поезију после својих раних двадесетих не мора неопходно да буде – као што сам некада мислио – распад доба покровитељске подршке и немогућност зарађивања за пристојан живот имајући писање поезије за професију. Постоји још много начина обезбеђивања средстава за живот који су аналогни писању песама ... Разлог је то што нешто умире у песнику. Можда је угрозио свој песнички идентитет вредновањем неке друге врсте искуства – књижевног, религијског, филозофског, драмског, политичког или социјалног – изнад песничког. Али је такође можда изгубио свој осећај Беле богиње: жена коју је одабрао да буде Муза, или која је била Муза, се претворила у жену-домаћицу и тиме на сличан начин њега претворила у домаћина. Лојалност га спречава да је напусти, посебно ако је мајка његове деце и поносно носи атрибут добре домаћице; и као што Муза бледи, то чини и песник. Енглески песници раног деветнаестог века, када је публика љубитеља поезије била веома бројна, били су непријатно свесни овога проблема, и многи од њих су, попут Саудија и Петмора, покушавали да лирски представе домаћинство, иако ни један од њих није у томе имамо песничког успеха. Бела богиња је анти-домаћица; она је непрестана „друга жена”, и њену улогу је заиста тешко играти једној жени дуже од неколико година, зато што искушење да почини самоубиство вреба у срцу сваке музе уколико је окружује обично домаћинство” (Грејвз, 1961: стр. 449).

Зар Грејвзова теорија не звучи довољно интригантна да се запитамо: Да ли је ово разлог Хјузовог напуштања своје некадашње музе – нагон да се заштити сопствена креативност? Да ли брак двоје песника неоспорно мора да значи уништење песничке везе међу њима? А ако одемо корак даље запитаћемо се: Зар ова немогућност да буде окружена „обичним” није разлог због којег се и Силвија Плат убила?

### Аријадна или Шта урадити са бесом?

За креативност једног песника дакле, од пресудног значаја је осећај истинске повезаности са својом музом, а та веза неминовно постаје угрожена прозаичношћу свакодневице. Да би очувао своју креативност, песник стално трага за новом Музом, тј. новом инспирацијом. Да ли је међутим ово случај и код жена-песника?

Страх од тога да ће бити напуштена био је дубоко укоренењен аспект емоционалног састава Силвије Плат.<sup>5</sup> Да би избегла напуштање од стране оних којима је била привржена, Платова је развила стратегију која је подразумевала да дозволи разбуктавање сопственог беса због перфидности мушкараца: након што би се њен гнев распламсао и утихнуо, Платова се осећала ревитализовано и способ-

<sup>5</sup> Ово је вероватно психолошка заоставштина након смрти њеног оца када јој је било само осам година.

но, више налик себи. Ова енергија, гнев Платове, била је најзначајнији вид њене инспирације и она се да осетити у њеним позним песмама као и у њеној прози. Вешто написане песме *Тайица* и *Женски Лазар* користе различите уметничке методе испољавања овакве врсте беса.

Бес као покретач се јавља веома рано у раду Платове, још у песми *Аријадни, најушћеној од Тезеја*, написаној када је песникиња имала шеснаест година. Ово је прва песма у којој је приказано како болно одвајање од доминантне мушке фигуре ослобађа креативне моћи женског аутора.

Митска Аријадна је била критска принцеза, сестра Федре, кћи краља Миноја и његове скандалозне краљице Пасифаје. После краљичиног општења са биком рођен је Минотаур, чудовиште са главом бика и телом човека, који је чуван затворен у лавиринту који је саградио архитект Дедалус. Да би нахранили Минотаура, становници Крита су издвајали од Атињана, својих покорених непријатеља, увредљиви годишњи данак који се састојао од младића и девица. Тезеј, атински принц, био је одлучан у намери да уништи Минотаура и ослободи Атињане. Када је Тезеј стигао на Крит, Аријадна се заљубила у њега и убедила Дедалуса да је упуту у кретање по лавиринту. Дедалус је Аријадни дао магично клупко које је Тезеј требало да веже за довратак на улазу у лавиринт и чију нит би требало да прати назад до слободе након што убије чудовиште. Заузврат за тајни споразум са Аријадном, Тезеј је обећао да ће је одвести кући у Атину и ожени се њоме. Али, он је напушта на острву Наксос – Аријадна се буди из сна и види његова једра како нестају на хоризонту.

Песма Платове приказује Аријадну непосредно након буђења. Гацајући по олујом узбурканом мору, Аријадна вришти и проклиње у три од укупно пет строфа песме. Али у четвртој строфи, њен бес се утишава, олуја престаје, море постаје мирно, и Аријадна се, потрошених емоција, повлачи на стење. Свршетак песме изгледа овако:

*Таласићи се њробијају њојуи зеленог сџакла, набрани  
од њене  
... Зашћо само сћојиш и слушаш  
Како ветар јеца дуж обале?*

(Плат, 1976: стр. 36)

Платова у песми не говори као Аријадна, она јој се обраћа. Немој бити цмиздрава сестра, Аријадна – погледај око себе. Шта ћеш сада урадити са својим животом?

Мит о Аријадни има посебан смисао посматран кроз аспект жене-аутора. Њена прича не само што укључује проблематичну заверу са Дедалусом, већ има и други чин који је само наговештен у песми Платове. Да, Тезеј је отпловио, али убрзо бог Дионис пролази поред Наксоса у кочији коју вуку небески пантери. Он је спазио Аријадну на обали, одмах се заљубио у њу и одвео је на Олимп. Зевс је Аријадни као брачни дар подарио бесмртност, а након церемоније венчања, Ди-

онис је подигао њену свадбену круну и ставио је међу звезде па је тако настало сазвезђе Корона Бореалис. За разлику од Аријаднине сестре, трагичне Федре – која се такође заљубила у Тезеја и удала за њега, али и извршила самоубиство – Аријадна је преживела његову издају. И више него преживела: Тезеј ју је напустио, али јој је зато Дионис подарио бесмртност.

Ово је мит који је оставио дубок утисак на Платову. Баш као што *Песма* представља темељ у раду Теда Хјуза, *Аријадна, најпушћена од Тезеја*, може бити препозната као основа и лајтмотив за рад Силвије Плат. Обе песме користе језик мита ради утврђивања емоционалне основе за креативни став оба уметника према различитим темама, на којима ће се касније базирати њихова уметност. Морамо приметити да Платова није могла замислити креативност која на неки начин није компензација за напуштање. *Аријадна* је прва песма која наговештава њен најистакнутији зрели рад, од *Колоса* до *Таишице*, и надаље све до снажних, веома касних песама *Речи* и *Ивица*. *Аријадна* је песма о суочавању са напуштањем и преживљавању; смештена је на морској обали, која је за Платову симбол линије која одваја обичан свет од света значења. Њена визија таласа као „зеленог стакла” – метафора коју Платова веома често користи у свом раду – чини море нескривеним медијумом самопредстављања: нешто кроз шта *ја* може лако проћи да би пронашло свој прави одраз. Међутим, најзначајнија симболика *Аријадне* је управо у представљању ове женске фигуре која из класичног мита долази Платовој. У овој раној песми Платова истражује мит о Аријадни забринутим питањима о томе како ће симболична хероина реаговати на трауму услед напуштања. Да ли је њено ослушкивање пасивно, патолошки инертно, превише женствено? Или је креативно – да ли ће у кретању светлости и звуку таласа препознати стимуланс асоцијација и креативности, као што је Платова урадила у свом дивном аутобиографском есеју *Океан 1212-В?* Написан непосредно након што ју је Хјуз напустио, есеј Платове представља снажну и спокојну спознају креативне плодности; пасуси се са лакоћом надовезују један на други, једна метафора прати другу, усклађена са „мајчинским пулсом” мора (Плат, 1979: стр. 21).

### **Мит о поетском „ја” – или Како је рођен „Песник Енглеске”**

Венчање двоје песника нипошто не значи просто заједнички живот две индивидуе; напротив, оно мора значити и „венчање” њихових поезија. Само тако креативност може добити примат над деструктивношћу. Међусобни утицај је неизбежан. Али, какве су последице? Венчање поезије Хјуза и Платове се уистину показало као веома комплексано делање, чињење, а међусобну жељу је пратио све интензивнији отпор том циљу. Разлог лежи у комплексној различитости њиховог сензибилитета. Размотрићемо сада културно и породично наслеђе човека за кога је Силвија Плат толико желела да се уда, јер је у њему видела „отеловљење” саме поезије.

Едвард Џејмс (Тед) Хјуз је тек након венчања са Платовом почео да везује имагинацију са својим местом рођења, Келдер Велијем: дубоким кланцем који се протеже кроз Пенинске планине западног Јоркшира, где се брда стрмо уздижу у висоравни на дивљим пустарама и који многи читаоци знају као место дешавања *Орканских висова* Емили Бронте. „Све у западном Јоркширу је помало непријатно”, рекао је својевремено Хјуз (Самерфилд, 1963: стр. 122). То се односило и на његов родни град. Ипак, Скаут Рок је имао свој утицај на Хјуза, иако је оно што је њему изгледало као прави живот био заправо југ Енглеске. Током детињства Хјуз је био попут неухватљивог и претећег посматрача – увек присутног, који вреба утиске. Долина је била запажена по броју самоубистава. Депресији након Индустијске револуције придружила се депресија након Првог светског рата. Они који су се вратили из рата били су дубоко потресени и дезоријентисани. Хјуз је касније описао живот међу њима као живот међу менталним болесницима.

Ипак, постојао је излаз из Скаут Рока. Постојале су пустаре, до којих се стизало преко сурових планина, према северу. Када би их једном досегли, пустаре су се пружале у сваком правцу, обухватајући цео видокруг. На већој висини него Скаут Рок, и много вишој него Долина, пустаре су се граничиле са отвореним небом. Човек је могао тежити бољем животу у неком од богатијих градова југа, али су пустаре представљале додир са вечношћу. Хјузов животни рад ће покушати да повеже ова два света, друштвени и праисконски. Од времена када је упознао Силвију Плат и под утицајем њене праксе да потчини све око себе неуморном рашчлањивању које је одмах претварало у писање, Хјуз почиње са апсорбовањем своје породичне историје у доследну аутобиографију. Пажњу усмерава на однос са оцем, мајком, као и са братом, Џералдом.

Иако је Хјузов отац био атлетског стаса и спортског духа, отац кога Хјуз обично приказује у песмама није снажни атлета, већ ћутљиви, психолошки рањени ветеран који се борио у Првом рату. У песми *Вани*, која је необична за Хјуза јер је специфично аутобиографска, отац није приказан као онај који је „негде вани”, већ онај који је „унутра”:

*Мој отац је седео у сиволици ойорављајући се  
... Док сам ја, мали четиљорогодишњак  
Лежао на шейиху као његов несрећни двојник ...*

(Хјуз, 1982, стр. 74)

Хјуз није у својој најранијој поезији често писао аутобиографски. Потцењивао је реализам овакве врсте писања, чак и у поезији – не зато што је сувише искрен, већ зато што нема безлични одјек једног мита.

„Када једном почнете да пишете само о истинама које се тичу вас – као у неким цењеним врстама модерног стиха, или као у Шекспировим сонетима – тада можете веома лако себе ограничити на то што замишљате да представља истине вашег ега” (Хенц, 1995: стр. 69–70).



Али шта је дечак Хјуз узео од свог рањеног оца што би могао користити као песник? Кључ је у песми *У сјомен*, у којој говори о ордену који је отац добио спасивши рањеног војника. Били Хјуз није причао ратне приче. О његовом херојству дечак је сазнавао од других. Његов отац је више него ћутљив, он *одбија* да исприча свом сину. Та узнемирујућа тишина и очева агонија је остала вечити спомен.

Тед Хјуз се више идентификовао по свом генетском склопу са наслеђем породице по мајчиној линији, Ферер; и то не само зато што је линија његове мајке Идит била позната по књижевницима. Оно чиме је био привучен била је њихова романтична повезаност са Келтима.<sup>6</sup>

Физичко присуство Хјузове мајке имало је јак утицај на његову имагинацију кроз цео живот. Најтрајнији утицај на Хјуза имао је звук њеног гласа, док је причала приче на специфичном дијалекту западног Јоркшира који ће сам Хјуз задржати током целог живота.

„Било којим другим говором да сте окружени, ваш дијалект остаје жив као нека врста унутрашње слободе, независног *ја*. То може неке ствари учинити тежим ... то је ваше *ја* из детињства унутар дијалекта и то је вероватно ваше право *ја* у суштини. Неке ствари може олакшати. Без њега, сумњам да бих икада писао поезију. А у случају дијалекта западног Јоркшира, он вас директно и на најличнији начин повезује са средњовековном енглеском поезијом” (Фас, 1980: стр. 202).

Хјуз је веровао да је мајчино келтско наслеђе било одговорно за његову језичку вештину и песнички дар. После њене смрти, Хјуз почиње да је представља као рани утицај у развоју своје вокације песника. У песми *Извор*, он се враћа у године пре поласка у школу, које карактерише дечја радозналост и забринутост. Песма представља приказ мајке рањиве у својим емоцијама и детета сувише младог да би разумело. Он жели да је утеши, али се и боји њеног јецања, које као да би могло

... *расћворити шебе, мене, све*  
У ово олакшање *твоје чудне музике*

(Хјуз, 1989: стр. 18)

Хјузов брат Џералд је био пасиониран ловац. Овај хоби је сам открио, и судећи по Хјузу, њиме постао опседнут. Свако јутро је устајао у четири сата, узимао своју пушку и пењао се суровим стрминама околних брда, све док не би изашао из Долине и стигао до суседних пустара. Ловио је животиње боравећи сатима на суровом земљишту, и то јаребице и шљуке, а ако не, онда зечеве или хермелине, такође и вране и свраке, чак и пацове. Његов млађи брат је имао шест година када је почео да иде у пустаре са њим. Тед је постао Џералдова замена за ловачког

<sup>6</sup> Ферери воде порекло из Елмета, последњег независног келтског краљевства у Енглеској. После Римског освајања келтска популација постепено нестаје из Енглеске, но задржава се у Јоркширу где обнавља снагу када римска моћ почиње (почне) да слаби. Хјуз је посебно био привучен њиховом симболиком лососа, сокола и орла.

пса. Морао је да се вере свуда унаоколо, хватајући кржаве животиње које је Цералд устрелио.

Овај период Хјузовог живота развио је његову способност обраћања пажње; као веома млад научио је да посматра окружење стрпљивим оком природњака, поставши опрезан и на најслабији покрет у природи. Песма *Клојка* казује како Цералд поставља замку и ствара опасну зону, у којој је тада шестогодишњи Тед могао да успоставља сопствене границе, приближивши се таман толико срчаности свога брата да осети страх и радозналост.

Јак утицај на Тедов развој имао је и Цералдов дар за причање прича. Судећи по Хјузу, он је митолошки представљао свет лова попут северноамеричког Индијанца. „Живео сам његов сан”, рекао је својевремено Хјуз (Хенц, 1995: стр. 59). Хјуз је понекад изражавао ову посебну везу са братом кроз метафоре сједињавања и удвајања, као у песми *Двојица*:

*Двојица су силазила наниже, обасјана јуџарњом звездом ...  
Између зоре и јуџра  
Са обешеним шелима зечева*

(Хјуз, 1979: стр. 80)

У песми су приказани како се враћају из лова у спољни свет у коме је управо избио рат. Један брат одлази, остављајући другог неутешног. Он је био десет година старији од Теда и учинио његово детињство неком врстом раја. Цералд је био чврста мушка фигура идеализована од стране Хјуза још веома рано, искусан водич задужен за усмеравање по питањима његовог духа. Представа о мушкости Теда Хјуза је дакле морала носити обележје две контрастне мушке фигуре током његовог одрастања: оца, сломљеног, пасивног родитеља, и старијег брата, авантуристе.

Код Хјуза, где има идеје Раја ту је такође и идеја Пада, па нам његове песме о Рају такође нуде и његову верзију прекида идиле. Иако почиње одушевљењем, песма *Двојица* се завршава одласком једног од веселих компаноња: „водич” је отишао, остављајући другог лишеног перја, лупања крила и песме птица. Ово је кључни моменат у Хјузовом миту о свом поетском *ја*, који одређује раздвајање њихових путева. Ово га напоследку заувек одваја од Цералда. Хјуз ће вештине ловца и рибара пренети на прегалаштво читања и писања. У сваком случају, уочава се, евидентно је да је Цералдова улога кључна у Хјузовом „миту о себи”.

Да би се одвојио од Цералда, Тед је развио стратегију односа према животињама потпуно различиту од братовљеве. Дивље животиње су важни субјекти у Хјузовој поезији још од самог почетка његовог стваралаштва и тако све до краја. Контакт са јаком енергијом животиња, посебно мачака и птица грабљивица, често је катализатор за Хјуза, моменат када открива удвајање материјалног света, где животиње за њега представљају отелотворено присуство вечности. Његова рана искуства лова и пецања са Цералдом били су, дакле, директно повезани са раз-

војем његове духовности, посебно са његовим бављењем шаманизмом. Лов по пустарама му је омогућио тај први контакт са духовношћу. Под „духовношћу“, Хјуз је сматрао неподељену свест коју је приписивао животињама, јер је то управо оно што их одваја од подељене људске свести. Своје схватање шаманизма Хјуз је дуговао читању Карла Јунга. Његов рад је Хјузу приближио посебно ментално стање ловца сакривеног у лишћу, чији је фокусирани поглед спреман да примети и најситнији покрет у видном пољу, као и екстазу рибара, чији су нерви тако уравнотежени да би могли да осете и најмањи дрхтај. Хјуз је сматрао да је то такође и екстаза песника. Кроз такве тренутке екстазе, Хјуз је веровао да је могуће повезати се са изгубљеним првобитим стањем свести.

Дакле, Хјуз је славио примитивне импулсе.<sup>7</sup> Лов и пецање су начини на које је модеран човек могао да задржи повезаност са историјом настанка врсте. Своје идеје је црпео из предања и анегдота написаних од стране оних који су преживели нападе животиња, у којима су жртве изјављивале да су доживеле неку врсту еуфорије. Хјуз се веома интересовао за истраживања функционисања (рада) мозга, и као да је очекивао да ће се, као и он, наука ускоро придружити Карлу Јунгу, у потврђивању идеје о начинима на које одређена емоционална стања, попут нагона за убијањем, воде порекло од древних делова људског нервног система.

Када је међутим, шетајући касније са Платовом по пољанама, пронашао повређену јаребицу у вресу, Хјуз је одмах по покретима препознао да је смртно рањена, и убио је. Платова је, на његово изненађење, ужаснута устукнула. Као малој читали су јој причу о „птици из вреса“, јаребици, али је никада раније није видела. Сада је он уништио створење њој тако драгоцено. „Као електрични шок“, рекао је Хјуз, осећао је потпуни пренос њених осећања на њега. „Схватио сам да никада више не желим да убијам ниједну птицу нити животињу“ (Перу, 1999: стр. 55).

Оно што је Хјуз утемељио у песмама које митолошки представљају његове породичне односе, прикладно је за рано доба песника какав је касније постао. Оне нам показују како је дечак Хјуз био привржен мајчиној чудној музици – њена заоставштина је био његов западно-јоркширски дијалект. Показују нам како је примио своје рођењем стечено право на моћ дубоко запретену у нервима његовог оца – моћ да прича. Напослетку, показују нам како је разрешио ривалство са својим братом: постајући не стрелац који гони животиње, већ шаман који је њима вођен – био је то мудар чин замене који је садржавао сву позитивност везе два брата. Заоставштина привременог дечјег боравка са братом у свету који је за њега био попут Раја, постало је његово усамљено шаманско путовање у духовност, током којег он није био тај који наноси бол већ онај који му се потчињава, а све то у настојању да буде што ближи својој праисконској форми. У Хјузовом слу-

<sup>7</sup> Хјуз је термин „примитивни“ користио у његовом изворном значењу, мислећи на „најранији“, који припада првом стадијуму његовог сопственог живота, као и култури Хомо сапиенса.

чају то путовање ће му донети наслеђе у виду бола због самоубиства жена које су му биле блиске, а насиље којем се потчинио било је психолошко.

Ово је дакле особеност коју је Тед Хјуз, као песник, унео у свој брак са песникињом Силвијом Плат. Видимо један типично мушки сензибилитет – Хјузов приступ песничкој инспирацији напослетку ће бити уобличен кроз две специфичне форме отпора против породичног живота. Обе врсте отпора биће усмерене против жена у његовом животу, себично и понекад окрутно. Један је био бег у самоћу – шамански чин лета у сферу спиритуалног, где га је чекала ужасна трансформација, која му је даривала моћ неопходну да излечи свој дух. Други је био премештање домена лова у сферу Беле богиње, Музе поезије, где су га његова хладнокрвна моћ запажања и предаторски импулси изнова и изнова кроз његову сексуалност повезивали са женским извором инспирације.

Хјуз је поседовао дивљи сензибилитет генија који је грабио у жељи да постане „Песник Енглеске”. Живети са имагинацијом, било је питање од есенцијалног значаја. Из ње је црпео снагу и лечио свој дух. Али, и Платова је била геније. И она је желела да постане „Песникиња Америке”. Нежније, тананије сензибилности – њена покретачка снага била је љубав.

### Закључак

Када је Тед Хјуз упознао Силвију Плат на Кембриџу, одмах је увидео да је „она геније неке врсте” (Хенц, 1995: стр. 77); када је реч о њему, она је такође била истог мишљења (Плат, 1990: стр. 358). Данас је несумњиво да су обоје то и били. Истакли смо њихов креативни нагон, али право је питање, *шита* тај нагон изазива, одн. *зашто* су одабрали такав живот? Шта је то неопходно а што мотивише посвећеност и задовољење унутарњих потреба да би поезија била успешна када треба изабрати од свих могућих опција понуђених тако проницљивим писцима као што су то, без сумње, били њих двоје?

Једна од Хјузових песама у *Рођенданским њисмима*, *Риба лисћ*, нуди одговор на то питање. Песма говори о томе како он и она проводе летњи дан у малом изнајмљеном чамцу, пецајући у каналу, повремено ударајући у усидрене луксузне бродове богаташа. Одједном се ветар мења, долази плима, и они беспомоћно веслају док струја вуче њихов чамац дубље у море. Онда им се срећа поново смеши: спасава их породица у моторном чамцу и они упловљавају у спокојан канал, где срећно завршавају дан фантастичним уловом рибе листа.

Хјуз овде развија причу попут савремене бајке, у којој је издашни улов рибе лист дарован од стране дивне, безимене богиње. По мишљењу ове безимене богиње, они су постали „размажени” проучавањем књижевности – што их је начинило незаинтересованим за америчко изобиље. (Из овог морамо извести закључак да је ово богиња Новог света.) Она је у ривалству са својом сестром, богињом Поезије, и обе теже да привуку што више срца и умова младих парова. Богиња Поезије, ипак, показује да су Хјуз и Платова под њеним утицајем. Она је та

која им затвара уши за песму луксуза, да би били једино у стању да чују позив поезије у свом животу. И од тада, надаље,

*Радили смо  
само оно што нам је поезија налагала.*

(Хјуз, 1998: стр. 65)

Дакле, иако није именована, победница је свакако Бела богиња, љубоморно божанство које мрзи брак – Хјуз алудира на то при крају песме када каже да је она та која негира Хјузу и Платовој радост заједништва које слави типични амерички брак 1950-их.<sup>8</sup> Уместо тога, богиња им, као уметницима, дарује богатство које им само она може поклонити: *лакоћу изражавања*. Захваљујући том поклону Хјуз ће постати „Песник Енглеске”, а Платова „Песникиња Америке”. Иако је цена коју су обоје морали да плате била превисока, на крају, циљ је био постигнут.

## ЛИТЕРАТУРА

- ВАГНЕР, 2000: Wagner, E. (2000). *Ariel's Gift*. London: Faber and Faber.
- ГРЕЈВЗ, 1961: Graves, R. (1961). *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber and Faber.
- ПЕРУ, 1999: Pero, Th. (1999). „So Quickly It's Over“ (interview with Ted Hughes). *У: Wild Steelhead and Salmon* 5, no. 2.
- ПЛАТ, 1990: Plath, S. (1990). *Journals of Sylvia Plath*, Frances McCullough и Ted Hughes. (Ур.), New York: Ballantine Books.
- ПЛАТ, 1976: Plath, S. (1976). *Letters Home: Correspondence, 1950–1963*, Aurelia Schober Plath. (Ур.), London: Faber and Faber.
- ПЛАТ, 1979: Plath, S. (1979). *Ocean 1212-W*. *У: Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short Stories, Prose, and Diary Excerpts*. London: Faber and Faber.
- САМЕРФИЛД, 1963: Summerfield, G. (1963). (Ур.), *Worlds: Seven Modern Poets*. *У: The Listener*, September 19, 1963.
- ФАС, 1980: Faas, E. (1980). *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*. Santa Barbara: Black Sparrow.
- ХЕНЦ, 1995: Heinz, D. (1995). „Ted Hughes: The Art of Poetry“ LXXI, (Interview with Ted Hughes). *У: The Paris Review* 134.
- ХЈУЗ, 1998: Hughes, T. (1998). *Birthday Letters*. London: Faber and Faber.

<sup>8</sup> У песми *Риба лисџи*, Хјуз дакле одбија могућност да прихвати амерички начин живота, од кога је осећао да му прети опасност, будући да је био у браку са америчком девојком. Иако у песми *Розе вунена хаљина*, шаливо говори о свом венчању, када га је сопствена похабана одећа терала да се осећа као „послератни народни зет” (Хјуз, 1998: стр. 34), замишљајући себе као свињара из бајке који је украо девојку са педигреом, девицу украшену драгуљима радости, он гаји аверзију према том евентуалном америчком утицају.

XIV3, 1989: Hughes, T. (1989). *Wolfwatching*. London: Faber and Faber.

XIV3, 1982: Hughes, T. (1982). *New Selected Poems*. New York: Harper & Row.

XIV3, 1979: Hughes, T. (1979). *Remains of Elmet*. London: Faber and Faber.

XIV3, 1957: Hughes, T. (1957). *The Hawk in the Rain*. London: Faber and Faber.

Azra A. Mušović

THE WHITE GODDESS, ARIADNE AND MYTH OF THE  
POETIC SELF – THE ROLE OF MYTH IN FORMING  
CREATIVE-DESTRUCTIVE RELATION TED HUGHES –  
SYLVIA PLATH<sup>9</sup>

Summary

Ted Hughes and Sylvia Plath were husband and wife; they were also two of the most remarkable poets of the twentieth century. Both Hughes and Plath were fond of mythic language – their attempts to find meaning in painful events of life took the form of a journey through myth. Just as *Song* contains a founding image in the work of Ted Hughes, *Ariadne* can be identified as a founding image in the work of Sylvia Plath. Both of these poems employ mythic language to identify the emotional pattern of each poet's creative stance toward the distinctive subject matter his or her art will seize on. Since Plath was, indeed, the form taken by the White Goddess in Hughes's life, it had been her destiny to inflict devastation on Hughes, as well as release his creative energy. These were the two aspects of her gift, as Robert Graves defined it: creativity and destruction. This paper is concerned with presenting an up-close look at a couple who saw each other as the means to becoming who they wanted to be: writers and mythic figures representing their generation.

*Key words.* Creativity, destruction, talent, inspiration, the White Goddess, poetic self, myth.

---

<sup>9</sup> Рад је примљен 13. новембра 2012, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 19. децембра 2012.