

Dajana Milovanov
 Univerzitet u Novom Sadu
 Filozofski fakultet
 Srbija

UDC 75.071.1:929 Rousseau H.
 811.111(73)-14.09 Plath. S.
 doi:10.5937/ZbAkUm1705100M

***Ukrotitelj(ka) zmija:* Intermedijalni dijalog između slikarstva Anrija Rusoa i poezije Silvije Plat**

Apstrakt: Rad se bavi mogućnostima interpretacije poezije i pesničke slike kao analize dijaloga između književnosti i slikarstva. U radu se proučava pozivanje pesnikinje Silvije Plat (Sylvia Plath) na sliku Anrija Rusoa (Henri Rousseau) *Ukrotiteljka zmija* u pesmi *Ukrotitelj zmija*. Ispituje se stvaralačka nadgradnja na vanliterarni predložak, kao i vizuelni elementi, ostvareni kroz dva različita umetnička medija

Ključne reči: Silvija Plat, Anri Ruso, pesnička slika, slikarstvo, intermedijalnost

Uprkos tome što je bila pod snažnim uticajem *ispovedne struje* američke poezije pedesetih godina 20. veka, Silvija Plat (Sylvia Plath) je u svojoj prvoj i jedinoj zbirci, objavljenoj za života 1960. godine, nazvanoj *Kolos*, izašla iz okvira autobiografske poezije i uspostavila pesnički dijalog s trima slikama. Odnos poezije i slikarstva je predmet brojnih teorijskih rasprava, od kojih je, možda, najpoznatija *Laokoon* Gottholda Efraima Lesinga (Gotthold Ephraim Lessing), ali je termin *pesnička slika* u proučavanju književnosti na različite načine teorijski razmatran, pre svega usled nemogućnosti preciznog formalnog određenja specifične poetske tvorevine: „može zapremati prostor od jedne reči ili sintagme, dela stiha ili pak celog retka, preko *dimenzija* strofične i nadstrofične organizacije, sve do opsega cele pesme odnosno opsežnijeg lirskog dela” (Brajović 2000: 130). Uprkos upotrebi dveju različitih reči za sliku kao likovnu umetnost (*painting*) i pesničku sliku (*poeticimage*), u engleskom jeziku, u obema je impliciran vizuelni kvalitet čija je priroda jasna u odnosu na slikarstvo, ali je u teoriji poezije povod za različita gledišta,¹ koja je u srpskoj književnoj nauci najsystematičnije objedinio i diskutovao Tihomir Brajović u *Teoriji pesničke slike*. Analizirajući istorijski razvoj pojma *pesnička slika*, Brajović ukazuje na prekoračenje granica pojedinačnih umetnosti u ruskom futurizmu, kada se u tzv. *zvučnom slikanju* mešaju mediji muzike, likovnih umetnosti i književnosti (Brajović 2000: 81), a konstatuje i da su se „fenomenološki estetičari i filozofi umetnosti najradije, međutim, bavili likovnom

¹ U nemačkom je, kao i u srpskom jeziku, u pitanju ista reč: *das Bild*, što dodatno podvlači bliskost terminologije istorije umetnosti i književne teorije.

slikom” (Brajović 2000: 102) upravo u cilju ponovnog promišljanja o granici između slikarstva i književnosti. Jovan Hristić smatra da je od vremena Mallarmea (Mallarmé) i simbolističke škole ideal poezije postalo „vizuelno savršenstvo slike” (Hristić 1978: 116), te je poezija 20. veka poslužila kao plodno tlo za rasprave u vezi s dometima i mogućnostima pesničkog jezika da autentično prenese čulne, a posebno vizuelne kvalitete predmeta pevanja. Ipak, situacija u kojoj se pesnik inspiriše postojećim slikarskim delom koje resemantizuje u skladu sa svojom poetskom vizijom predstavlja jedinstvenu pojavu s aspekta teorije pesničke slike – više se ne radi samo o pesničkoj slici kao autonomnom entitetu, već o svojevrsnom intermedijalnom dijalogu između književnosti i slikarstva. Zbog toga je potrebno preformulisati pitanje koje postavlja A. A. Ričards (A. A. Richards) u svojim razmatranjima o pesničkoj slici: „Ali ako vrednost vizuelne slike u iskustvu nije pikturalna, ako sliku ne treba proučavati kao naslikanu, kako onda da je prosuđujemo?” (Ričards 1978: 59). Šta ako je upravo treba proučavati kao naslikanu, tragom onoga što Brajović naziva „integralističkim stanovištem” koje različite umetnosti ne posmatra kao „potpuno i suštinski, već pre kao modusno i tehnički različite” (Brajović 2000:108 –109)?

Rana poezija Silvije Plat, tragom drugog američkog pesnika Vilijama Karlosa Vilijamsa (William Carlos Williams) i njegovih pesama posvećenih Brojgelovom (Breughel) slikarstvu, ispituje mogućnosti pesničke slike kao verbalne varijante pikturalnog. Poesma *Dva prizora iz mrtvačnice* neposredno se bavi samo jednim delom slike *Trijumf smrti* Pitera Brojgela Starijeg, a *Ukrotitelj zmija* je omaž slici *Ukrotiteljka zmija* Anrija Rusoa (Henri Rousseau),² koju je, na poleđini razglednice iz Pariza, u aprilu 1956. godine Platova poslala svom suprugu Tedu Hjuzu (Ted Hughes). Treća pesma iz zbirke *Kolos, Muze nespokoja*, predstavlja specifičan preobražaj i duboko lični doživljaj istoimene slike Đorđa de Kirika (Giorgio de Chirico), čijim je metafizičkim slikarstvom i dnevničkom prozom Silvija Plat bila posebno fascinirana, što je i izražavala u brojnim intervjuima i dnevničkoj zaostavštini. Stvaralački doprinos Silvije Plat interpretaciji slike Anrija Rusoa posebno je zanimljiv u svetlu preobražaja umetničkog podsticaja u pesničku sliku u koju je utkan lični doživljaj pesnikinje, poistovećene s lirskim subjektom u tradiciji ispovedne poezije: „U *Ukrotitelju zmija* Silvija Plat nadilazi puke opise slika u *Sceni iz bitke* i *Jagvi* i stvara sopstveno umetničko delo – ono koje upućuje i koje je pod uticajem Rusoove slike, ali je očito prekoračuje” (Zivley 2002: 38). U odnosu na druge dve pesme, *Ukrotitelj zmija* pravi značajnu intervenciju u naslovu Rusoove slike koja je u ženskom rodu (*La charmeuse de serpents*), te Silvija Plat preispituje i podelu rodni uloga u mitologiji stvaranja sveta.

Anri Ruso se u istoriji modernog slikarstva često posmatra izolovano od glavnih tokova simbolizma Pola Gogena (Paul Gauguin) i neoimpresionizma Žorža Sera (Georges Seurat), pre svega, jer je samouki slikar koji je stvarao u osami i negovao

² Naslikana 1907. godine, a danas se nalazi u Muzeju Orsej, u Parizu.

jedinstven spoj tradicionalne, naivne umetnosti i ličnog umetničkog izraza (Arnason, 2008). Prema statusu u svetu umetnosti, on je blizak Silviji Plat, čija poezija je pokrenula ogromno interesovanje kritičara tek nakon njene tragične smrti 1963. godine. Naime, Anri Ruso je tek pred kraj života uspeo da proda neke od svojih slika, kao i da stekne priznanje umetnika poput Pabla Pikasa (Pablo Picasso),³ ali i književnika poput Alfreda Žarija (Alfred Jarry) i Gijoma Apolinera (Guillaume Apollinaire), koji mu je poslužio kao model za sliku *Muza inspiriše pesnika* iz 1909. godine (Vallier, 1962). Takođe, Ruso se, okrenuo narodnoj, primitivnoj umetnosti (manje ili više svesno, ukoliko se uzme u obzir da se čitavog života divio akademskom slikarstvu 19. veka), a Silvija Plat se, u svojoj prvoj zbirci, okrenula sebi i tradiciji dugog, retorskog stiha koji je, u vreme kad je stvarala, bio kritikovan upravo kao anahron, u diskontinuitetu s tendencijama moderne poezije. Ruso se našao u istorijski pogodnom trenutku u Francuskoj da bi njegovo naivno slikarstvo bilo shvaćeno kao više od pukog epigonstva. U 19. veku dolazi do povećanog interesovanja za egzotično, za Indiju i Orijent, kao posledica kolonizacije; ipak, zahvaljujući razvoju tehnike i industrije, tek 19. vek donosi mogućnost običnom čoveku, da putuje i upozna udaljene predele. Reprezentativan primer u slikarstvu svakako je Pol Gogen, čija je jedna od dominantnih tema upravo odnos zapadnog čoveka prema nedovoljno istraženim i udaljenim krajevima i narodima koje je nastojao da kolonizuje i kulturno podredi sebi. S obzirom na to da nije stekao zvanično likovno obrazovanje, Ruso se razlikuje u odnosu na slikare poput Gogena koji su nazvani „svesno naivnim” (Bihalji-Merin 1971: 273) i približava odrednici Kandinskog (Kandinskiĭ) koji je *pravu naivnost* u umetnosti poistovetio s Velikim Realnim (Bihalji-Merin 1971). U tom ključu je neophodno razlikovati naivno slikarstvo i modernu umetnost inspirisanu dečjim, praistorijskim i narodnim likovnim izrazom: „Niz opita iz moderne umetnosti proističe iz nastojanja da se stvaranjem jedne slike koja će se poklopiti sa vizuelnom nepismenošću društva naiđe na razumevanje i potvrdu kod stanovnika velikih gradova” (Bihalji-Merin 1971: 272). Ruso je takođe težio akademskom priznanju svog talenta, ali njegov slikarski manir nije direktno inspirisan umetničkom tradicijom naroda sa tropskih ostrva: „Za Rusoa egzotičnost znači naprosto poeziju. On slika predmete sa svim podrobnostima, ali njegovo drveće i cveće ne pripada nijednoj biljnoj vrsti” (Bihalji-Merin 1971: 63). Za razliku od Gogena, koji je putovao i do Tahitija, Perua i Hivaoa, izvesno je da Anri Ruso nije putovao dalje od okoline Pariza, u kojem je stvarao (Vallier, 1962). Slikao je podstaknut pričama onih koji su posetili udaljene meridijane, prvenstveno Indiju i Afriku, te odatle potiče i dominantan motiv egzotične faune, posebno u kasnijoj fazi, nakon 1890. godine, kada

3 Poznat je banket koji je Pikaso održao u čast, tad već ostarelog umetnika, kao gest prepoznavanja snage Rusoovog umetničkog rada, ali i mnogih elemenata kojima će se služiti kubisti i fovisti (po njegovoj slici *Gladni lav*, izloženoj na fovističkoj izložbi 1905. godine, Luj Voksel (Louis Vauxcelles) je dao ime *fovizmu*). Vidi: Arnason, 2008: 60.

je, proučavajući akademsko slikarstvo, pokušao da razvije drugačiji manir slikanja (Vallier, 1962). Uprkos nastojanjima da savlada tehniku portretisanja ljudske figure (moguće je pratiti genezu tog motiva kod Rusoa, kao i problem perspektive i smeštanja figure u prostor), ono po čemu će Ruso ostati prepoznatljiv jeste karakterističan dekor rastinja, bujne vegetacije, koja će u kasnijoj fazi biti prevashodno tropska, usklađena s temama i konačnim probom osobene kreativnosti u zreloj fazi. Primećeno je, naime, da kod Rusoa postoji nesklad između veštine oslikavanja figura i dekora, gotovo kao da ne pripadaju istoj fazi, ili čak istom slikaru (Vallier, 1962). Svakako je jasno da je u čitavom umetnikovom opusu prevladala boja u odnosu na formu, ali i da je daleko veštije slikao floru u odnosu na bilo koji drugi aspekt stvarnosti. To je moguće objasniti činjenicom da je rođen u Lavalu, mestu čuvenom po bujnoj vegetaciji, te je i njegovo oprobavanje u svetu slikarstva počelo upravo skicama drveća koje je svakodnevno posmatrao. Moguće je, dakle, i njegovu kasniju naklonost ka tropskom rastinju objasniti ljubavlju prema drveću koje je dostiglo najviši stepen raskoši u prikazima neukrotive divljine.

Uprkos neprestanim težnjama da dostigne nivo akademskog slikarstva, osobina zbog koje je Ruso i danas cenjen u suprotnosti je snjegovim pogledom na sopstvenu ulogu u istoriji umetnosti – ostao je značajan kao umetnik koji je na jedinstven način sintetisao umetničke ideje i zanatske veštine. Naime, Rusoovo delo predstavlja, sa pozicije savremenih teorija koje se bave pitanjima samosvesti i autoreferencijalnosti u umetničkim delima, primer razjedinjenosti između namere i ostvarenja – čini se kao da svi kvaliteti koje danas ističemo u Rusoovom slikarstvu pripadaju nesvesnom, ili bar neosvećenom i nepromišljenom. To ga upadljivo razlikuje od Silvije Plat, kod koje dominira jaka pesnička samosvest i stalna potreba za prožimanjem poezije i životnog iskustva. Ipak, i Anri Ruso i Silvija Plat mnoge teme pronalaze u svakodnevnicu, u pričama drugih ljudi, u književnim delima, ali i slikarstvu (Ruso se oslanjao na Žana Leona Žeroma (Jean-Léon Gérôme), Feliksa Avgusta Klementa (Félix Auguste Clément), itd. (Vallier, 1962)). Razlika između pesničke samosvesti i slikarske naivnosti⁴ omogućava dijalog između pesme *Ukrotitelj zmija* i slike *Ukrotiteljka zmija*. Isticanje *naivnosti* posebno je zanimljivo, s obzirom na teoriju Gastona Bašlara, u kojoj pesnička slika „ne zahteva nikakvo znanje. Ona pripada naivnoj svesti” (Bašlar 2005: 10). Tako formulisana, nije obuhvaćena pesnička slika moderne poezije koja često ne veruje u autentičnost, originalnost i samosvojnost, već računa na obrazovanog čitaoca koji u poeziji otkriva vantekstualne reference, tzv. *povratne slike*⁵ koje se transformišu kroz vreme, različite kulture i poetike.

Ukoliko se osvrnemo samo na naslov pesme *Ukrotitelj zmija*, razlika u odnosu na sliku Anrija Rusoa je uočljiva istog trenutka – naime, moćnu ulogu onog

4 Ovde je termin *naivnost* upotrebljen u šilerovskom smislu, kao suprotnost *sentimentalnom*.

5 Ovaj termin je u književnu teoriju uveo Nortrop Fraj (Northrop Frye) u *Anatomiji kritike* (Fraj, 2005).

koji kontroliše svet zmija Silvija Plat prenosi sa žene (koja se nalazi, premda samo u obrisima, na slici, ali je jasno iz francuskog oblika reči *charmeuse* da je reč o ženi) na muškarca. Engleski jezik ne razlikuje rodove, pa bi u prvi mah naslov mogao biti i neutralan, ali se upotrebom zamenice muškog roda kroz pesmu nedvosmisleno potvrđuje da je pesnikinja napravila namernu intervenciju: „pretvaranjem ukrotiteljke zmija u muškog demijurga, možda princip besmrtnog, arhetipskog, pesnikinja stvara kultnu figuru koja poseduje tajne života i smrti, stvaranja i razaranja” (Scheerer 1976: 471). Slika Anrija Rusoa nastala je 1907. godine i inspirisana je pričama o Indiji i doživljajima koje mu je prenosila majka prijatelja i kolege Robera Delonea (Robert Delaunay), kojoj je sliku i namenio (Vallier, 1962). Predstavljen je bizarni spoj zmija, ptica (flamingos je jasno prepoznatljiv) i biljaka, onako kako ih je slikar zamišljao u divljim predelima Indije. Još od davnih vremena, onaj ko je umeo da kontroliše zmije izazivao je strahopoštovanje i pripisivana mu je magijska moć. Zmije su životinje koje kroz vekove imaju specifičan status i za njih se vezuje izuzetno raznorodna simbolika. Čovek prema njima ima ambivalentan odnos: istovremeno ih se plaši i divi im se, zbog navodne isceliteljske moći i mudrosti. U Indiji, zmija pleše uz flautu/frulu, ali ona ne reaguje na zvuk, kako se često misli, već na vibraciju tela i udar nogom onog koji svira. Umeće kroćenja zmija sastoji se u specifičnom položaju ukrotitelja, koji ne sme ni da im stoji preblizu, da ga ne bi napale, ali ni predaleko, da im ne bi popustila pažnja, a samim tim i nestao ritam uz koji se pomeraju. Moguće je i da je inspiracija za tu sliku, koja je dočekana pozitivnim kritikama na Salonu nezavisnih, potekla od tada popularnog cirkusa Molijer u kojem su nastupali krotitelji zmija.

U svega nekoliko stihova, s početka i kraja pesme *Ukrotitelj zmija*, epitet zeleno pojavljuje se devet puta, i pored reči *zmija*, predstavlja najčešće upotrebljenu reč u pesmi, namećući spor ritam čitanja. S obzirom na to da je u originalu reč *green*, koja ima dug akcenat, čvorišta i rečenični akcenti mahom su koncentrisani na mestima gde se ta reč pojavljuje: „svira zeleno”, „svira voda zeleno sve dok se zelene vode ne namreškaju”, „njegove note pletu zeleno”, „zelena reka oblikuje svoje slike oko njegovih pesama”, „iz zelenog gnezda”, „sliv zelenih voda”, „zelene vode”, „u zeleno” (Plat 2010: 39–40). Analogija s Rusoom, kad je reč o zelenoj boji, svakako je jasna – naime, dominantna boja njegovih slika upravo je zelena i njene različite nijanse. Samo na slici San upotrebljeno je više od pedeset nijansi zelene za oslikavanje rastinja, a poznato je da je prvo oslikavao sve zelene površine, a potom dodavao druge boje (Vallier, 1962). Na slici *Ukrotiteljka zmija* nalazi se spektar od svetlijih zelenih nijansi, kojima je oslikano tropsko rastinje u prvom planu, do onih tamnijih koje su poslužile za oslikavanje ne samo ostatka vegetacije već i telâ ukrotiteljke i zmija – one, uprkos dominantnoj boji zemlje, imaju nagoveštaj i tamnozeleno. U istraživanjima Rusoovih dela, uvek se postavlja pitanje porekla tolike zanesenosti rastinjem i zelenilom, a već smo pomenuli odrastanje u Lavalu, mestu bogatom rastinjem i drvećem. Ti floralni elementi

na slikama, uglavnom predstavljaju dekor, na kome slikar *odmara* posmatračevu oko od figura i detalja na njima, a predstavlja i predah slikaru koji, poput Rusoa, s lakoćom oslikava vegetaciju, ali još uvek traga za kompozicionim rešenjima uklapanja figura u sliku. Ipak, čini se da na pomenutom delu element prirode ima prednost u odnosu na ukrotiteljku – ona je u potpunosti posvećena nastojanju da kontroliše taj svet, ali vizuelno, on je stavlja u senku i drugi plan slike. Čak i tamna boja kože ukrotiteljke ima izvesne odsjaje zelene, čime je njeno telo apsorbavano prirodom, a ne obrnuto. Ukoliko produbimo nivo interpretacije na moguće slikarevo razmišljanje o odnosu čoveka umetnika (odnosno, žene koja svira i umetnošću nastoji da podredi sebi zmije) i prirode kojom teži da ovlada, Ruso umetniku dodeljuje podređen status, ili makar ravnopravan, ako prihvatimo da je tamnoputo telo ukrotiteljke stopljeno s prirodom. Zanimljivo je da Ruso ne smešta ukrotiteljku u gradski ambijent, u kojem se najčešće izvodi ta prastara veština, već u prostor bez posmatrača, u srce prirode gde nema potrebe za zanatom kao izvorom zarade. Izmeštena iz polja ekonomije ukrotiteljka svodi svoju veštinu isključivo na njen magijski aspekt.

U pesmi su istaknuti stihovi u kojima se slikarstvo i poezija (u ovom slučaju *pevanje*) dovode u direktnu vezu: „I dok njegove note pletu zeleno, zelena reka// Oblikuje svoje slike oko njegovih pesama” (Plat 2010: 39). Važna je svest o prirodi kao slici, odnosno mentalno formiranoj stvarnosti čija je struktura (sadržana u) ukrotiteljevoj pesmi. Silvija Plat jasno aludira na dvodimenzionalni kvalitet sveta koji opisuje, te njena pesnička slika ne odgovara ni stvarnosti ni imaginaciji, već dvostruko udaljenoj stvarnosti prelomljenoj kroz tuđu (Rusoovu) perspektivu. Pesnikinja ne nastoji da čitaoca ubedi u svet pesme koja oponaša stvaranje sveta u hipnotičnom ritmu uspavanke već čini upravo suprotno: upućuje na pesničku sliku kao veštačku tvorevinu kojoj je svrha da rečima konstruiše svoj vizuelni kvalitet.

Svesna tajne zanata ukrotitelja zmija, Silvija Plat napisala je pesmu koja taj drevni zanat povezuje s isto tako starim umećem pisanja poezije. Već u prvoj strofi, pesnikinja uspostavlja ontološki status krotitelja kao stvaraoca, odmah nakon bogova (u množini, čime se dodatno aludira na mitska vremena) kao apsolutnih tvoraca, i čoveka, kao tvorca u ograničenom prostoru:

Kao bogovi što začеше jedan svet, a čovek drugi,
I ukrotitelj zmija začinje sferu zmija
S okom mesecom i usnom frulom. On svira. Svira zeleno. Svira vodu.

Ukrotitelj zmija ima božansku moć stvaranja i suptilno se, već u prvoj strofi, aludira na Satana, koji se u Bibliji povezuje sa zmijama (Gerbran, Ševalije, 2009): „jasno je da Plat vidi ukrotitelja zmija kao inverziju Boga i tvorca zla. Ali, to čini i

Ruso, jer zmija na slici, koja izlazi iz stabla drveća dok sluša ukrotitelja, postaje Satana u zmijskom obliku (vizuelna predstava koja sugerise da je Ruso aludirao na Mikelandelovo kušanje Adama i Eve na jednog od panela tavanice u Sikstinskoj kapeli)” (Zivley 2002: 39). Dodatna aluzija na princip zla jeste i pominjanje zelene vode, jer je zeleno često simbolična boja zla: „Zeleno poseduje i zlotvornu moć. Smaragd, koji je i papinski kamen, istovremeno je i kamen Lucifera pre pada. Dok je zeleno kao mera bilo simbol razuma – Minervine modrozeleno oči – u srednjem je veku postalo simbolom bezumlja i znamenjem ludih. Ta je dvojakost ona kakvu poseduju svi htonski simboli: Sotona, na vitražu u katedrali u Šartru (Chartes), prikazan je *zelene kože i zelenih očiju*” (Gerbran, Ševalije 2009: 1086). U poeziji Silvije Plat bašta je izuzetno važan motiv jer, kao i u toj pesmi, upućuje na anti-Eden, mitsko mesto stvaranja zla: samo u Kolosu i pripremnim rukopisima postoji „između dvadeset osam i trideset pesama o bašti” (Scheerer 1976: 471), a priroda je po pravilu u prostor u kojem se lirski subjekt njene poezije ne oseća odomaćeno (Ragaišiene 2000: 23). Naglašavanje zelenog rastinja dodatno upućuje na arhaičnu, mitsku sliku *zmijskog raja*, paralelnog Edenskom vrtu, približavajući je dominantnim Rusoovim motivima divljeg rastinja. Kroz sve strofe u originalu sprovedena je aliteracija, izgubljena prevodom na srpski jezik, a koja dočarava siktanje i zvuk šuštanja koji proizvodi zmija dok se pomera u ritmu muzike. U trećoj strofi, pesnikinja naglašava da ukrotitelj ne može da odsvira stene i tlo, ali može mesto na kojem stoji – a to je mesto opet zeleno, sazdano od trava koje lelujuju, što iznova podstiče sliku pomeranja zmijskog tela. Bez mogućnosti da odsvira stene i tlo, odnosno stabilno mesto⁶ na kojem stoji, pominju se zelena reka i trava (što se može zamisliti i kao prizor sa slike Anrija Rusoa, ali i kao nekakva močvara nestabilnog, tresetnog tla) – dopunjeno sledećim stihovima u kojima nema ničega sem zmija koje dolaze iz „zmijski ukorenjenog dna uma” (Plat 2010: 39) – status ukrotitelja postaje jasniji i tu se javlja i prvi nagoveštaj analogije sa pesnikom. Iako je ukrotitelj onaj koji ima apsolutnu moć nad stvorenim svetom zmija, on ne stoji na sigurnom, a preobražaj zmija nastavlja se dalje, njihova tela postaju grane, grudi, drveće i ljudi – svet zmija se širi i on je taj koji „vlada vijuganjima u kojima se ogleda njegovo zmijstvo“ (Plat 2010: 39). Potpuna kulminacija sveta u kojem se zmije neograničeno množe i stvaraju data je kroz poslednje tri strofe, koje glase:

Kao iz rajskog pupka ističu linije

Zmijskih generacija; neka budu zmije!

I zmije biše, jesu, biće – dok zevanje

⁶ Mistifikacija hronotopa karakteristična je i za druge pesme Silvije Plat, posebno za *Muze nespokoja*, inspirisane slikom De Kirika, gde se teži stvaranju jezičkog i semantičkog polja, koje prividno, nije omeđeno ni prostorom ni vremenom.

Ne natera tog frulaša umornog od muzike
 Da odsvira svet unazad do jednostavnog tkanja
 Od zmijske osnove, zmijske potke. Svira zmijsku tkaninu

Dok se ne rastvori u sliv zelenih voda, dok nijedna zmija
 Ne promoli glavu, a te se zelene vode vrate nazad u
 Vodu, u zeleno, u ništa nalik na zmiju.
 Odlaze svoju frulu, i sklapa svoje sanjivo oko.

U prvoj od te tri strofe, jasna je aluzija na biblijsko stvaranje sveta, i na stihove:

Bog reče: neka bude svetlost. I bi svetlost.
 (Prva knjiga Mojsijeva, 1:3)

Takođe se govori da se zmijske generacije nižu još od postanka, odnosno da se niže zlo, ali tad slede ključni stihovi u kojima se ukrotitelju daje moć da vrati svet do postanka. Istu moć ima i pesnik kad piše svoju poeziju, da je uništi i vrati na početak stvaralačkog čina – bilo zato što je nezadovoljan stvorenim, bilo zato što je umoran, kao frulaš u pesmi. Ukrotitelj vraća svet do tkanja, osnove, a pesnik do ideje, početnog stvaralačkog impulsa koji može ponovo da preobrazi i stvori nešto novo, ali i da ga u potpunosti uništi, kao što čini frulaš koji, sanjiv, sklapa oči i završava ciklus stvaranja od nastanka do uništenja.

Upotpunjujući dodatno simboliku zmiije Uroboros (najčešće je prikazana kako jede svoj rep, predstavljajući time ciklus stvaranja koji odgovara ovoj pesmi), Silvija Plat pesniku i ukrotitelju daje moć koju u njoj pesmi nema ni Bog, a to je da ponavlja beskonačno mnogo puta stvaranje. Prema tome, pesništvo je bliže destruktivnom Satani i ukrotitelju zmija nego Bogu, čime se ono pretvara u mračan posao, ali vredan divljenja i poštovanja, poput onog koji obavlja ukrotitelj zmija. Prenoseći ulogu ukrotiteljke na slici na muškarca, mogli bismo pretpostaviti da pesnikinja, s obzirom na to da razglednicu šalje suprugu Tedu Hjuzu (čija je uloga u njenom stvaralaštvu ogromna i koji je, prema mnogim tumačima njene poezije, ključ za njeno naginjanje samodestrukciji i nihilizmu), njemu posvećuje moćnu ulogu stvoritelja, i simbolično mu daruje magijsku moć kroz pesmu. Kristina Bricolakis, analizirajući čitav opus Silvije Plat, uočava doslednu raspodelu rodni uloga u njoj poeziji: žena i ženskost su po pravilu „utemeljeni u nepromenljivim zakonima prirode”, dok je maskulina figura ona koja kontroliše (i eksploatiše!) prirodu (Britzolakis 2001: 98), te je u tom ključu moguće čitati i tzv. ciklus o pčelama u kojem lirski junakinja izneverava ulogu *pčelarke*, i poistovećuje

se s plodnom maticom čiji život kontrolišu *pčelari*. U tom smislu, *Ukrotitelj zmija* postaje i svojevrsna alegorija stvaranja kao *društvene prakse* prevashodnonamenjene muškarcima, te rana pesma iz *Kolosa* najavljuje *Arijel* kao zbirku autopoetičkih pesama u kojima će Silvija Plat nedvosmisleno i agresivno resemantizovati kulturno uvrežene predstave o moćnim muškim figurama (*Perda*, *Ženski Lazar*, *Ivica* i druge).

U ovom eseju pokušala sam da ukažem na koji način se uspostavlja višestruka intermedijalna veza između magijske, gotovo hipnotičke muzike ukrotitelja (ili ukrotiteljke) zmija, slike Anrija Rusoa i pesme Silvije Plat, koja stoji iznad obe umetnosti, obuhvatajući (odnosno *kroteći*) ih jezikom. Poezija je, sudeći po podtekstu ove pesme, sposobna da ritmički obuhvati muziku i stvori je zvukom reči, ali i da dinamizuje po prirodi statičnu sliku, čime se dokazuje dominacija poezije, ali i same pesnikinje u odnosu na druga dva umetnika. Dakle, ostvarena je složena hijerarhija – ukrotiteljka kroti zmije i prirodu uopšte, Ruso slikarski zarobljava ukrotitelja, dok pesnikinja ima moć da promeni pol ukrotiteljke, ali i da produbi čitanje Rusoove slike. Zapravo, pesnička slika u ovom slučaju tek posredno uspeva da dopre do mogućnosti magijskog upravljanja prirodom, jer su joj neophodni drugi mediji pomoću kojih će se Platova u 20. veku povezati s *primitivnim* i *iskonskim*, izgubljenim još od vremena postanja i izgnanstva iz Rajskog vrta. Svakako, slika je poslužila i kao inspiracija da poeziju, (ali i umetnost uopšte), okarakteriše kao jedan od pojavnih oblika sila tame, simbolički prikazanih kroz ukrotitelja zmija kao *maskuline moći* koja kontroliše stvaranje, ali i da opeva rasep između naivne umetnosti Anrija Rusoa i dominantne sentimentalne umetnosti 20. veka, koja problematizuje položaj čoveka lišenog mogućnosti neposrednog povezivanja s korenima bića i prirodom.

LITERATURA:

1. Arnason H. H. 2008. *Istorija moderne umetnosti*. Beograd: Orion art.
2. Bašlar, Gaston. 2005. *Poetika prostora*. Čačak: Gradac.
3. *Biblija*, preveo Luj Bakotić. 1989. Novi Sad: Dijam-m-pres.
4. Bihalji-Merin, Oto. 1971. *Naivni umetnici sveta – istorija, sadašnjost, perspektive*. Beograd: Vuk Karadžić. Ljubljana: Mladinska knjiga.
5. Brajović, Tihomir. 2000. *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
6. Britzolakis, Christina. 2001. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Clarendon Press.
7. Vallier D. 1962. *Henri Rousseau*, New York: Inc. Publishers.
8. Gerbran, Alen. Ševalije, Žan. 2009. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos art.
9. Plat, Silvija. 2011. *Rani odlazak*, prevela Ljiljana Đurđić. Beograd: Paideia.
10. Ragaišiene, Irena. 2000. *The Closed Gardens of Art: Mythopoetic Strategies in the Poetry of*

Sylvia Plath. Bergen: University of Bergen.

11. Ričards, A. A. 1978. „Slika i senzacija”; u Miloslav Šutić (prir.): *Pesnička slika*. Beograd: Nolit, 58 – 60.
12. Schreerer, Constance. 1976. “The Deathly Paradise of Sylvia Plath”, u: *The Antioch Review*, Vol. 34, No. 4, 469 – 480.
13. Fraj, Nortrop. 2007. *Anatomija kritike*. Novi Sad: Orpheus.
14. Hristić, Jovan. 1978. „Klasična i savremena pesnička slika”; u Miloslav Šutić (prir.): *Pesnička slika*. Beograd: Nolit, 114 – 119.
15. Zivley, Sherry Lutz. 2002. “Sylvia Plath’s Transformations of Modernist Paintings”, u: *College Literature*, Vol. 29, No. 3, 35 – 56.

The Snake Charmer(ess) Intermedia Dialogue between Henri Rousseau’s Painting and Sylvia Plath’s Poetry

Abstract: The paper examines possible interpretations of poetry and poetic image analysing the dialogue between the arts of literature and painting. The paper studies the poet Sylvia Plath’s referencing Henri Rousseau’s painting *The Snake Charmer* in her poem ‘*Snakecharmer*’. What is analysed is the creative superstructure based upon non-literary reference, as well as the visual elements attained through two diverse artistic media.

Keywords: Sylvia Plath, Henri Rousseau, poetic image, painting, intermediality