Daniela POPA

Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere şi Arte
"Lucian Blaga" University from Sibiu, Faculty of Letters and Arts

Sylvia Plath. Portret în cerneală

Sylvia Plath. Ink Portrait

Sylvia Plath - one of the most important as well as controversial poets of her generation - successfully managed to illustrate in her "flesh and blood"-like verse the close-to-the-skin resonance and self-induced tension of the confessional paradigm. Her style rich in metaphor, symbols and myth stands out for the art of rendering the impression of sincerity or authenticity, in spite of the fact that she makes use of the most refined literary techniques and conventions, thus revealing the strong interrelation between fiction and biography. While the "real" world undergoes an ample process of fictionalization in her poetry, the personae - whose voice is often on the verge of hysteria - becomes more and more real, therefore the elements which get to influence her dynamic visions build their own strategies of sabotage confirming, once more, that "the blood-jet is poetry".

Keywords: Plath, literary techniques, process of fictionalization, symbols, paradigm.

Institution's address: Bd-ul.Victoriei, nr. 5-7, Sibiu, 550024, România, tel: +40-(269) 21.55.56, fax: +40-(269) 21.27.07, e-mail: *litere@ulbsibiu.ro,* web: http://litere.ulbsibiu.ro

Personal e-mail: *popa2dana@yahoo.com*

Adventure most unto itself
The Soul condemned to be –
Attended by a single Hound
Its own identity.
Emily Dickinson



1. "Mutilarea artistului la tinereţe"

Născută pe 27 octombrie 1932 la Boston Massachusetts, poeta de origine americană, dar adoptată în timpul studenţiei la Cambridge de cercurile literare engleze, a devenit una dintre cele mai apreciate (dar şi controversate) reprezentante ale poeziei confesive. Alături de Anne Sexton şi John Berryman – dacă ne referim strict la împrejurările sinuciderii sale –, Sylvia Plath conduce ficţiunea poetică într-un punct în care aceasta converge cu realitatea, semnându-şi, astfel, volumele (mai ales pe ultimul – *Ariel şi alte poeme* – apărut postum în 1965) din perspectivea unei morţi anunţate şi performate în 1963. Umbra unui existenţialism thanatic pluteşte, de atunci, retrospectiv, pe tot parcursul literar al scriitoarei,

fapt ce a dat naştere la multe şi uneori exagerat de speculative legende în legătură cu viaţa şi moartea Sylviei. Oricum ar fi sau ar fi fost, opera poetei rezistă prin ea înseşi, independent de obscuritatea aurei care înconjoară omul în angrenajul social ori psihic, emoţional, spiritual, şi care s-a extins, inevitabil, şi asupra identităţii sale de hârtie.

Pentru că paradigma în care Sylvia Plath a scris reclamă datele vieţii personale, biografismul şi confesiunea ca bază de plecare în desfăşurarea ficţiunii literare, câteva date despre evenimentele ce se presupune că au influenţat scrierea a numeroase poezii de acum celebre prin acuitatea trăirii şi luciditatea consemnării acesteia, sunt binevenite:

De o precocitate remarcabilă (în cadrul artistic, dar şi în afara lui), Sylvia Plath şi-a văzut pentru întâia dată publicată o poezie – în secţiunea pentru copii din Boston Herald – la vârsta de opt ani. Fapt ce ne conduce înspre concluzia că poezia este pentru aceasta mai mult decât o simplă convenţie artistică, e limbajul natural, primar (aşa cum îl descrie Coşeriu) prin care se comunică lumii şi gândeşte lumea, distanţându-se totodată de parametrii limitativi ai unei realităţi de-a gata. Doar că, pe parcurs, jocul de copil se va transforma implacabil într-o strategie de supravieţuire în ciuda propriei fiinţe – reflectând o luptă acerbă cu sine, pe viaţă şi pe moarte – de aici eticheta de "poezie extremă"[1] pe care A. Alvarez a ataşat-o versurilor ei. Căci trăirile Sylviei Plath vor atinge un prag de unde scriitoarea nu mai poate să se întoarcă pretinzând că procesul de exorcizare a "demonilor" a avut efecte cathartice în realitate pe măsura contorsionărilor teribile de pe hârtie. Realul devine supratextul format în mare parte din intertexte şi metatexte poetice, astfel că interdependenţa dintre livresc şi biografie anunţă un final tragic datorită, de acum, imposibilităţii de a trasa o graniţă bine determinată între ele. Pe măsură ce eul liric se deficţionalizează, lumea "reală" va suporta un amplu proces de ficţionalizare. Astfel, identitatea ca reper de echilibru psihic, emoţional, spiritual, îşi vede în nenumărate rânduri ameninţată integritatea.

Acea primă încercare literară, după cum va mărturisi mai târziu autoarea, era un scurt poem "despre ce văd şi ce aud în nopţile călduroase de vară.", natura reprezentând şi în continuare una din sursele predilecte de inspiraţie a textelor. Pan-ismul din poemele Sylviei Plath ilustrează parcursul stărilor interioare (de la lăcomia cu care ipostazele eului liric înghit lumea din jur în ce are ea mai pasional, extrem, bestial, până la înglobarea şi purificarea Marelui Tot în trăiri limită ce culminează cu *Staza:"Stază în beznă"* (**Ariel**), *"...supremă stază"* (**Ani**) ca stare ultimă, a clarviziunii asupra sinelui şi a universului) prin îmbrăţişarea etapelor pe care însuşi zeul[2] le întruchipează – de la eros la thanatos şi înapoi.

Tot la aceeaşi vârstă (opt ani) rămâne orfană de tată, moment ce-i schimbă radical şi brutal intuiţiile de până atunci cu privire la viaţă. Mort prematur în urma unui diabet netratat la timp din pricina confuziei simptomelor cu cele ale unui cancer pulmonar – Otto Platt (devenit, mai apoi, Plath) a fost profesor de germană şi biologie (având ca specializare albinele). Amănunte de genul acestora se vor regăsi mai târziu reluate, topite şi re-evaluate în substanţa poeziilor Sylviei, subliniind repercursiunile şi rezonanţa lor pe plan interior. Ciclul **Albinelor** sau monologuri dramatice precum **Tăticule** şi sateliţii săi, reflectă natura alchimiei sufleteşti – de un dramatism şi o intensitate profunde – ce a dus la prelucrarea lor până la atingerea "nucleului" traumei în stare pură. Dar şi mai remarcabilă e reuşita poetei de a da impresia pregnantă de autenticitate – atrăgând în permanenţă fondul poemului din sfera artei (a ficţiunii/ ficţionalizării) în sfera ontologică (a trăirii "pe viu") – în ciuda faptului că face nereţinut uz de cele mai rafinate convenţii şi tehnici poetice.

Fetiţa – care va fi toată viaţa bântuită de imaginea magnetizantă şi multifaţetată a tatălui – atunci când este informată de moartea acestuia, declară că "Nu voi mai vorbi niciodată cu Dumnezeu." Dar, cum pentru Jung Eu-l înseamnă pe lângă "eu singur" şi Dumnezeu, acel spirit care uneşte inconştientul de conştient vizând astfel coerenţa universului la nivel individual, putem spune că Sylvia Plath renunţă (mai întâi din impuls, apoi, cu bună ştiinţă) la o parte consistentă a sinelui, resimţind, însă, mereu această fisură/ lacună. Şi într-adevăr, faţă de colega ei de generaţie şi formulă: Anne Sexton, cu care a fost în repetate rânduri comparată şi care prelucrează cu mai multă dedicaţie imaginea lui Dumnezeu în ţinta întrebărilor, plăsmuirilor şi angoaselor sale (în **The Awful Rowing Towards God**, de exemplu), Plath preferă fixitatea miturilor, forţa brută a naturii şi obscuritatea zonelor de adâncime ale minţii, conştiinţei şi mai ales ale inconştientului, instanţei de nepătruns în sterilitatea perfecţiunii sale, reprezentată de divinitate. O divinitate a cărei religie – cu labirintul de semnificaţii absconse, străine sufletului ei – nu o mai poate salva pentru că nu-i recunoaşte autoritatea, dar îi simte privirea în ceafă. Ea va empatiza întotdeauna cu Fiul care suferă necondiţionat din prea multă iubire şi devotament, imaginea acelui "...*Christ/*

Îngrozitorul/ Muşcat de Tine,/ Dorind să zboare şi-apoi să o şteargă de tot?" (**Ani**) suprapunându-se peste profilul fetiţei sufocate de prezenţa (in absentia) tiranică a tatălui: "*De acuma gheată neagră/În care am trăit ca o labă/ Treizeci de ani, săracă şi albă/ De abia îndrăznind să-mi trag sufletul.// Greu ca o lespede, pungă plină cu Dumnezeu...*" (**Tăticule**). Pe când fiul/ fiica Sa dezorientată şi tulburată se macină în legătură cu probleme de ordin filosofic, etic şi social (moarte, viaţă, moralitate, război, lagăre, demnitate umană), trăindu-le (personalizate) în măsura în care le imaginează şi le proiectează pe ecranul orizontului său, Tatăl închide ochiul, obosit, nepăsător, pradă unei amnezii ce aruncă omul în istorie, singur pe întinderea albă – ca după Hiroshima – a minţii supreme: "*It never occurred that they had been forgot/ That the big God/ Had lazily closed one eye and let them slip// Over the English cliff and under so much history!/ They did not see him smile,/ Turn, like an animal,// In his cage of ether, his cage of stars./ He'd had so many wars!/ The white gape of his mind was the real Tabula Rasa.*" (**Lyonnesse**). Asemeni unui Christ cuprins de îndoială, alipit sufleteşte de voinţa părintelui "a cărui groapă albă a minţii este o adevărată Tabula Rasa", poeta se va desprinde în final (simbolic) de sfera de atracţie a acestuia: "*Tăticule, a trebuit să te omor,//...Tăticule, tăticule, nenorocitule, eu am terminat cu tine.*" (**Tăticule**) printr-o moarte din care nu mai există, din nefericire, înviere, decât pentru moarte: "*Voi fi femeia-surâs/ Am doar treizeci de ani/ Şi-asemenea pisicii am nouă vieţi ca să mor.*" (**Lady Lazarus**), "*suprema jertfă*" însemnând "*nici un idol în afară de mine*" (**Manechinele müncheneze**). Vedem cum locul metafizicii (al transcendenţei) este luat, în acest punct, de biografie ("transcendenţa imanenţei")[3]. Astfel, elementele – care au o înrâurire (sau cărora li se permite să o aibă) asupra viziunii sale poetice şi vieţii în afara convenţiei literare – îşi construiesc, cumva independent, propriile strategii de subminare şi sabotaj. Sylvia Plath apare mereu dispusă a învesti într-o postură superioară eului liric, cu putere de decizie asupra destinului său, o instanţă potrivnică – fie aceasta luna (**Luna şi chiparosul**), o floare (**Lalele**, **Maci în iulie**), un copac (**Ulm**) sau marea (**La cules de mure**, **Suicide off Egg Rock**, **Man in Black**), un personaj mitic precum muzele (**The Disquieting Muses**) sau o fiinţă dragă pentru care simte mereu sentimente contradictorii (**Tăticule**, **Rivalul**, **Scrisoare în noiembrie**), ori, propria stare de spirit. Toate acestea – reprezentând o voinţă mai presus de ea înseşi, dar care îşi are rădăcinile în viziunea (extremistă) a poetei asupra lumii – deschid bursa speculaţiilor despre dualitate, schizoidism, labilitate psihică şi aşa numita "infatuare a morţii", "the protean presence of death"[4].

Perfecţionismul şi şlefuirea amănuntului până la epuizare o suprasolicită, cum şi este de aşteptat, pe tânăra poetă ambiţioasă. Mereu nemulţumită de sine, Sylvia Plath – elevă model şi studenta cu premii literare pentru versuri şi proză scurtă, "guest editor" al revistei Mademoiselle din New York, cea căreia încep să i se publice tot mai multe poezii în reviste de profil – trece în anii de colegiu printr-o perioadă zbuciumată, descrisă în romanul cu accente autobiografice: **Clopotul de sticlă**. Publicat sub pseudonimul Victoria Lucas, acesta a avut parte de cronici bune, fiind comparat, în timp, cu celebrul *De veghe în lanul de secară* al lui Salinger. Nici nu se putea altfel, căci vitalitatea cu care este scris, lirismul inserat în puncte cheie şi jocularităţile de culoare şi stil, autoironia, umorul impregnat de acel "wit" specific englezesc – toate suprapuse peste suprafaţa lucidităţii cu proprietăţi de lupă – dau o nouă perspectivă, şi mai ales profunzime, asupra problemelor unei vârste dificile, admirabil decupată şi întrupată cu această ocazie. Personajul principal – adolescenta nevrotică ce reuşeşte în final să-şi ia în mâini frâiele propriei vieţi – urmează, dublând la nivelul percutanţei limbajului şi trăirii, firul destinului poetei. Sigur, romanul nu poate fi citit drept pagină autentică de jurnal, însă o copiază admirabil. Iată ce scria Sylvia în perioadea în care criza de depresie, insomniile şi gândul sinuciderii îi limitează orizontul la un spaţiu obsesional şi securizant în aceeaşi măsură, din care se simte exilată – pântecele:

"To annihilate the world by annihilation of one's self is the deluded height of desperate egoism. The simple way out of all the little brick dead ends we scratch our nails against...I want to kill myself, to escape from responsibility, to crawl back abjectly into the womb"[5]

Dorinţa de a se târâ abject înapoi în pântece, de a scăpa de orice responsabilitate, vine din preluarea orgolioasă a unei prea mari responsabilităţi. Deviza "totul sau nimic", pe cât de mobilizatoare prin impunerea unei evoluţii şi autodepăşiri, are două tăişuri, dovedindu-se, într-un final, fatală.

După terapii cu electroşocuri şi reţete alienante (atât confesivii Robert Lowell cât şi Anne Sexton descriu experinţele lor în instituţii psihiatrice), faţă în faţă cu neputinţa de a mai scrie produsă de stresul emoţional, pe 24 august 1953, Sylvia coboară în

pivniţă, înghite un pumn de somnifere şi se ghemuieşte în locul îngust de sub verandă, nu înainte de a lăsa o scrisoare în care spune că a plecat la o plimbare lungă. Descoperită după două zile (miraculos, în viaţă!), aproape în comă, va fi internată apoi într-un sanatoriu, pentru recuperare. Impulsul de a se sustrage lumii exterioare (asupra căreia îşi extinde tot mai pronunţat dominanţa) apare ilustrat şi de atracţia pentru spaţiile înguste, claustrante ori sterile (configurate simbolic: peşteră, cuptor, sac, stup, etc, ori la nivel abstract: moarte recurentă, noapte, încordare interioară, isterie, etc) spre care tind ori pe care le schiţează majoritatea poemelor sale.



sursa:
https://secure.lynbrook.k12.ny.us/jturner/images/photo%20Illustration/sylvia%20plathR.jpg

În 1956, după câteva obscure experienţe erotice, se mărită cu poetul englez Ted Hughes, căsătorie mult discutată datorită perioadelor de dizarmonie şi încrâncenare prin care trec cei doi soţi (nelipsind, totuşi, cele de fericire şi împlinire), prilej infinit de speculaţii ce vin cu pretenţia să-şi găsească o confirmare dinspre sfera poeziei în planul biografic, căci lirica poetei abundă în simboluri, metafore şi aluzii despre viaţa casnică. Fapt care, în detrimentul valorii estetice, aglomerează până la refuz produsul literar cu interpretări centrate aproape exclusiv pe împingerea în prim plan a culiselor sociale şi de alcov a relaţiei celor doi poeţi. Din această uniune se nasc o fetiţă, Frieda şi un băiat, Nicholas, care vor rămâne orfani de mamă în ziua de 11 februarie 1963, când, Sylvia Plath, proaspăt divorţată, autoare a volumului de poezii **Colosul** – publicat prima dată în Anglia în 1960 şi în America în 1962, şi a volumului **Ariel şi alte poeme** – publicat postum în 1965, una dintre foarte puţinii câştigători ai premiului Pulitzer de dincolo de mormânt (pentru volumul **The Collected Poems**, 1981), trecând din nou printr-o criză de depresie severă, izolează cu bandă adezivă uşa de la camera copiilor, uşa închisă pe dinauntru de la bucătărie, dă drumul la gaz şi îngenunchează în faţa cuptorului deschis. E găsită astfel, fără suflare, de către asistenta medicală care era programată să o viziteze. Că s-a jucat cu destinul, sperând să câştige, că a intenţionat într-adevăr să sfârşească astfel, sunt întrebări ce nu şi-au găsit răspuns decât retrospectiv, în fişele clinice ori jurnale, poezii – în scrierile sale.

În definitiv, latura biografică a poetei – datorită procesului de mitizare a propriei identităţi, la care îşi supune în mod constant poeziile (mai elaborat decât Anne Sexton, căreia îi este alăturată frecvent) – trebuie luată cum grano salis atunci când i se disecă opera, căci nu putem vorbi (şi nici nu e cazul) de sinceritatea genuină – ce ar îndreptăţi anumite speculaţii, altfel hazardate – ci de autenticitate şi impresia foarte bine redată a trăirii directe, a biografiei spirituale. Iar acestea două, după cum vom constata, diferă semnificativ pe hârtie.

2. Identitate şi alteritate

2. 1. *Fotografie de grup în camera oglinzilor: mise en abyme*

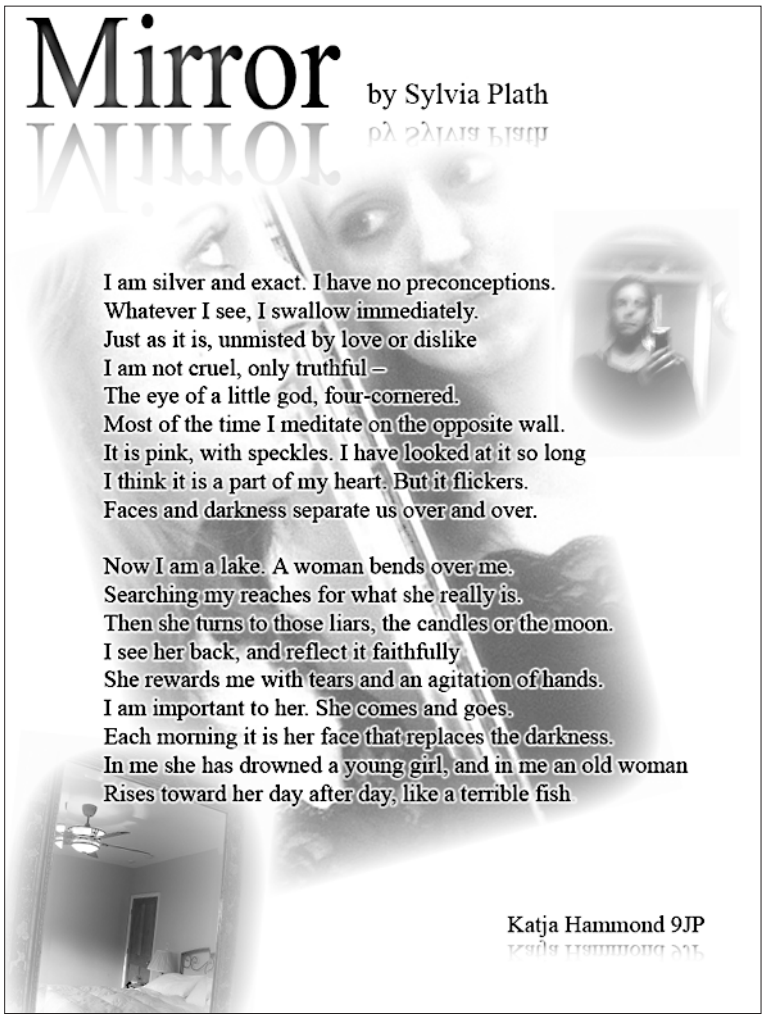
De la estetism formal, mitologie şi simbol până la neo-expresionism şi imanentism, substanţa poemelor din primul volum[6] rămâne în principiu aceeaşi, schimbarea vizând (în *Ariel şi alte poeme*)[7] gradul de profunzime a confesivităţii, intensitatea

trăirii şi tonul (mai ridicat, uneori frizând isteria) al vocii. E adevărat că imaginaţia barocă din *Colosul*, încă sub influenţa lui Roethke sau a lui Ted Hughes, etc, îşi descoperă propria individualitate pe parcurs (amintim două volume intermediare, publicate postum în 1971: *Crossing the Water* şi *Winter Trees*), ajungând mult mai aproape de sine ca subiect (şi obiect) confesiv (confesat), însă obsesiile nu suferă mutaţii capitale, ci, dimpotrivă, li se îngroaşă cu măiestrie conturul. Acest parcurs poetic – de la eclectism la originalitate – este unul cât se poate de natural pentru un poet veritabil, dar e bine de accentuat că inovaţia rezidă mai ales la nivel de conţinut al trăirilor şi viziunilor interioare care, la rându-le, dau o nouă alură simbolurilor şi formei versurilor. Tehnica impecabilă – fie că vorbim de poeziile cu formă fixă, ori de cele de mai târziu – face ca pe fondul unei subiectivităţi profunde să se manifeste obiectivitatea necesară transferării poemelor în planul universalităţii; emoţia ce ţine de istoria personală este ridicată la rangul de "significant emotion" – pe care Eliot o consideră centrul de forţă al poeziei – şi asta fără a se depersonaliza, ci, dimpotrivă, manifestându-se şi mai accentuat la nivel de cititor. Astfel, în obscuritatea lor, datorită reţelei ordonate de simboluri şi construcţii recurente, putem întrevedea o nouă lume, fiind în acelaşi timp tentaţi a o recunoaşte ca alteritate şi posibilă imanenţă.

Sylvia Plath se lasă cu bună ştiinţă influenţată (nume ca cele ale Emily-ei Dickinson, ale lui Keats, ori, dintre contemporani: Dylan Thomas, Auden, Roethke, Robert Lowell, Anne Sexton, au fost nu numai o dată pomenite în legătură cu metoda poeziei sale, amănunte de conţinut, etc...) tocmai pentru că paradigma este cea care pare s-o fi ales pe ea şi nu viceversa, palimpsestul reprezentând, în consecinţă, acel punct de sprijin, frâul care face ca fuga să fie şi mai intensă: "*Împrumut picioroangele unei vechi tragedii*" (**Electra pe cărarea cu azalee**). Dinamismul conţinutului, combinat cu formalismul (fixitatea scheletului, simboluri, mituri) relevă preferinţa pentru ciocnirea contrastelor într-un punct de forţă.

Citindu-i poemele, constatăm imediat că depind în mare măsură de metaforă şi simbol, limbajul reflexiv fiind una din mărcile care o diferenţiază (printre altele) pe poetă, de colegii ei de generaţie, mai ales datorită erudiţiei şi talentului cu care îl întrebuinţează pentru a impune un univers unde elementele vieţii interioare sunt atât de intim legate de cele ale exteriorităţii încât se confundă[8] într-o alchimie a contrariilor – evidenţiată la nivel lingvistic prin metonimie: "*Cum devenim o singură fiinţă,/ Puls de genunchi şi călcâie! – Săgeată/ Despicând văzduhul, geamănă/ Arcului roib/ Al grumazului...// Şi eu acum/ Spumă de grâu, licăr al mărilor./ Ţipătul pruncului/ Se topeşte în zid/ Iar eu/ Sunt săgeata,// Roua sinucigaşă ce zboară/ Una cu drumul/ În ochiul roşu// Cazanul dimineţii.*" (**Ariel**). Deopotrivă arc şi săgeată, cauza şi efectul stărilor eului liric tind să aibă acelaşi epicentru – de aici concentrarea extremă (resimţită uneori chiar fizic de către cititorul empatic) de energie necontrolabilă asemeni unei reţele de fulgere în furtună.

Dezordinea interioară trece metafora şi metonimia din sfera lingvistică în cea ontologică, reflectând – mai mult decât la nivel formal – bipolaritatea poetei. Acel schizoidism ce rupe lumea şi realitatea în planuri suprapuse, transformă eul într-o "fantomă" mereu rătăcitoare între zi şi noapte, cu chipuri multiple ca cel al lunii, încercând să ajungă la un punct de echilibru în care să-şi înnoade toate feţele (reale şi ideale) şi să se privească în deplinătate, ca-ntr-o oglindă a timpului concentrat pe de-a-ntregul în prezent: "*Acesta este regatul apariţiei destrămându-i-se lent,/ fantomă oraculară, clătinându-se pe picioare subţiri,...// La întâlnirea aceasta între două lumi şi două cu totul/ incompatibile moduri de timp...// Târându-şi zdrenţele vorbitoare doar până la capătul/ zdrenţuit al viziunii lumeşti, fantoma aceasta păşeşte/ cu mâna ridicată, rămas bun,.../ către o regiune unde atmosfera noastră densă/ scade şi Dumnezeu mai ştie ce este acolo.// Du-te acum, fantomă a mamei, a tatei, fantomă a noastră/ şi fantomă a copiilor viselor noastre.../ în ţara de vis a roţilor colorate/ şi a alfabetelor timpurii şi a vacilor care mugesc/ şi mugesc mereu, sărind peste luni la fel ca noi/ ca şi secera aceasta aspră spre care călătoreşti tu acum.*" (**Fantoma îşi ia rămas bun**). Însă această încercare de a atinge totalitatea o va arunca mereu pe poetă de cealaltă parte a (în mlaştinile) fiinţei sale, acolo unde se vede nevoită să înfrunte stări limită ("*Sunt locuită de un strigăt*" – **Ulm**), nu de puţine ori suprimante, iar unica modalitate de a se sustrage acestora, spre purificare, este fragmentarea, plierea pe trunchiul unor entităţi aparţinând mai ales regnului vegetal ("*...Vârful rădăcinilor mele cunoaşte afundul//...Acum mă sparg în fărâme care zboară ca nişte măciuci.*" – **Ulm**), apoi celui animal (**Soborul albinelor**, **Stings**, **Lyonesse**), inanimatelor obiecte (*Sunt argint şi precizie..../ Şi tot ceea ce văd înghit dintr-o dată.// Acum sunt un lac.....*" – **Oglinda**), căci e o maestră a manipulării punctului de vedere. "Ştergerea din peisaj" ("*Darkness wipes me out like a chalk on a blackboard...// I grow backward...// Old sock-face, sagged on a darning egg./ They've trapped her in some*



sursa:
http://fc01.deviantart.com/fs16/f/2007/199/4/d/Mirror___by_Sylvia_Plath_by_Satan_angel_Kat.jpg

poli opuşi. Eul liric devine, astfel – în demersul conturării unei lumi antropocentrice – un magnet de care se lipesc toate particulele cu viteza şi pe scurtătura impusă de mecanismul metaforei, corespondenţelor şi analogiei. Dar după cum bine afirmă Octavio Paz: "...analogia nu implică unitatea lumii, ci pluralitatea ei, faptul că nici un om nu este identic cu sine însuşi, ci în permanentă sfâşiere de sine. Analogia ne spune că orice lucru e metafora altuia, însă în sfera identităţii nu există metafore."[9] Şi dacă există, acest fapt se petrece împotriva coagulării identităţii într-un singur punct de referinţă care să-i anihileze, prin stabilitate şi rezistenţă, eventualele stări alienante.

Poezia, ca receptacul al tensiunilor de adâncime, prin alter-egoul atât de bine configurat în datele eului liric: „*There are two of me now:/ This new absolutely white person and the yellow one/ And the white person is certainly the superior one/ She doesn't need food, she is one of the real saints/ At the beginning I hated her, she had no personality –/ She lay in bed with me like a dead body/ And I was scared, because she was shaped just the way I was//...Then I realized what she wanted was for me to love her.../ I gave her a soul*", pune stăpânire pe tărâmul realităţii şi, asemeni monstrului conceput de Frankenstein, va întinde mâna de dincolo de hârtie spre gâtul subţire şi firav al Sylviei Plath: "*In time our relationship grew more intense.//...I felt her criticizing me in spite of herself.../ Then I saw what the trouble was: she thought she was immortal.// She wanted to leave me, she thought she was superior,/...And secretly she began to hope I'd die.*" (**In Plaster**). Căci, în cuvintele Jaquelinei Rose „Plath is a fantasy"[10], Plath este o fantezie minuţios construită cu fiecare poem, o umbră tot mai încăpăţânată să demonstreze că „viaţa e vis", un coşmar „*Cu gura căscată, rotundă, a desnădejdii totale. Eu aici locuiesc.*" (**Luna şi chiparosul**) din care nu se poate evada, pe căi ocolite, tot înspre viaţă. Spaţiul poetic fisurează graniţa dintre viaţă şi moarte, e un fel de trambulină (de pe care se aruncă Sylvia Plath) ce reuneşte multitudinea de chipuri într-o mare păpuşă rusească. Poezia mai sus citată: **În ghips,**

laboratory jar./ Let her die there, or wither incessantly for the next fifty years,/ Nodding and rocking and fingering her thin hair./ Mother to myself, I wake swaddled in gauze,/ Pink and smooth as a baby" – **Face Lift**; "*Şi nu mai am nici urmă de chip, am vrut să mi-l nivelez*" – **Lalele**) indică răspunsul ultim dinaintea provocărilor diverse. După ce a înghiţit lumea în diversitatea ei, dilatându-se până la anihilare (ori cu veleităţi totalizatoare – totuna), eul liric ajunge în punctul terminus al deconstrucţiei sale: oglinda lunii ca o faţă ce – prin rotirea tuturor faţetelor personalităţii precum un cerc pictat într-o varietate de culori – devine albă, sterilă, inexpresivă, impregnată de neant.

A avea un profil în lume, în cazul acesta, înseamnă suferinţă, responsabilitate, dar şi reluarea, prin preluare, a unor gesturi moştenite (de la tatăl cu sânge „albastru", german, de la mama având origini evreieşti) care îşi cer tributul din interior şi instituie imanenţa într-un câmp de luptă – între

evidenţiază importanţa (dar şi riscurile) plăsmuirii unui eu secund, ideal în momente de disperare, acea fiinţă care să "reflecte soarele" – albă, perfectă, un fel de ghips protector între pulsul cărnii vulnerabile şi lume, mască impenetrabilă asemeni lunii: "*E pur şi simplu o faţă,/ Albă ca dosul palmei, nemaipomenit de speriată//...Luna e mama mea/...Chipul palid de efigie...// Luna nu vede nimic din toate acestea. Ea e cheală, sălbatică.*" (**Luna şi chiparosul**), "*Capul meu e o lună/ Croită din hârtie japoneză, pielea mea-i bătută în aur,/ Neprihănită şi scumpă.*" (**Febră 42°**), "*Şi luna la rându-i e crudă: vrea să mă tragă/ Fără milă în matca ei stearpă./ Lumina-i mă arde, sau eu sunt cel ce-a înlănţuit-o?*" (**Ulm**), "*În straiele-mi de lună, cu văl negru pe chip,*" (**Sosirea stupului de albine**), "*Lucina, bony mother, laboring/ Among the socketed white stars, your face/ Of candor pares white flesh to the white bone...*" (**Moonrise**). Contrar simbolisticii romantice, astrul nopţii reprezintă la Sylvia Plath faţetele unei feminităţi atinse de morbul descompunerii, al urâţeniei ca frumuseţe sterilă ("*Chipul meu fără nici o expresie/ Pânză ebree// Smulge-mi-o de pe faţă/ Vrăjmaşule*" – **Lady Lazarus**), dar posedând, în acelaşi timp, puterea regenerării într-un ciclu potrivnic vieţii solare:

"Multe rânduri ale ei sunt fragmente dintr-un posibil *Dicţionar de simboluri* în răspăr: < <Luna e, după capriciile mele, grasă, galbenă, fleşcăită şi gravidă, iar nu suplă, virginală şi argintie. La fel şi deosebirea dintre aprilie şi august, dintre starea mea fizică de acum şi starea mea fizică viitoare. Acum luna a suferit o metamorfoză rapidă...devenind o lalea, şofran sau un bulb de ochiul boului; luna e "bulboasă", un adjectiv care semnifică grăsimea, dar care sugerează "bulbul", pentru că imaginea vizuală e un lucru complex. > >"[11]

Faptul că acest chip apare aproape în fiecare poezie, atrage atenţia asupra fondului misterios, periculos prin încărcăturile absconse ale subconştientului – noaptea – care-l pune în evidenţă. Luciditatea, lumina în cadrul obscur nu face decât să elibereze umbrele şi să amplifice angoasa: "*Aceasta este lumina minţii, rece şi planetară./ Copacii din minte sunt negri. Lumina albastră.*" (**Luna şi chiparosul**), "*Sunt un miner. Lumina arde albastră/ Stalactite de ceară/ Picură şi se-ngroaşă, lacrimi// Din miezul pământului care asudă...// O menghină din vârfuri de cuţit/ Piranha/ Religie, pileală// Prima împărtăşanie din degetele-mi vii de la picioare./ Lumânarea/ Soarbe ce soarbe şi îşi revine,*" (**Nick şi sfeşnicul mic**). Astfel, acest tip de poezie produce "şocul negru"[12] ("*Toată dimineaţa asta/ Dimineaţa s-a înnegrit cu încetul/ O floare a renunţat...*" – **Oi în ceaţă**), impresia de descurajare, tristeţe, după cum observă Gilbert Durand: "Valorificarea negativă a culorii negre ar însemna...păcat, angoasă, revoltă şi judecată. În experienţele de visare în stare de veghe se notează de asemenea că peisajele nocturne sunt caracteristice stărilor depresive."[13] Iar aceste stări întunecate ("*Rotunde talgere-ncărcate de negre presimţiri.// Din vâslă picură lumi reci, fără glas. Duhul întunericului e-n noi, e în peşti*" – **Traversând apa**) îşi au întotdeauna un corespondent în oglindirea ("*Spiderlike, I spin mirrors*" – *Childless Woman*) pe suprafeţele reflectorizante reprezentate de oglindă şi apă, ceea ce le face şi mai implacabile, datorită multiplicării: "*Luna.../ Târâie marea după ea ca pe o crimă întunecată*" (**Luna şi chiparosul**), "*I tire, imagining white Niagaras/ Build up from a rock root, as fountains build/ Against the weighty image of their fall.*" (**Moonrise**), "*Lac negru, barcă neagră, doi oameni negri decupaţi din hârtie// O pală lumină se cerne dintre nuferi.*" (*Traversând apa*), "*Oasele mele au cuprins o tăcere,...// Mă ameninţă/ Că au să mă lase să trec spre un cer/ Fără stele, fără tată, o apă întunecată*" (**Oi în ceaţă**) "*Acum sunt un lac./ O femeie asupra-mi se-apleacă/ Şi caută-n adâncu-mi adevăratul ei chip./ Apoi se-ntoarce către cei ce-o amăgesc: făcliile sau luna.*" (**Oglindă**). Dedublarea, în acest punct, indică două tărâmuri între care eul liric pendulează: cel oniric, al plăsmuirilor minţii, căci "Apa, constituind, pare-se, sorgintea oglinzii...A te oglindi înseamnă niţeluş a te ofeliza şi a participa la viaţa umbrelor."[14], şi cel exterior, solar, pulsând de viaţă, dar care, nu de puţine ori, apare prin intermediul unor mesageri (un buchet de lalele, de exemplu: "*Lalelele vorace îmi mănâncă tot oxigenul/...Lalelele au adus o larmă asurzitoare...Ele îmi captează toată atenţia, odinioară fericită.../ Lalelele ar trebui zăvorâte după gratii ca primejdioasele fiare/ Cască spre mine nişte guri ca de uriaşe pisici africane.*" – **Lalele**) străin, iritant, prea strident.

Observăm, astfel, că spaţiul (cu care ea empatizează) este cel ce defineşte extremismul şi intensitatea trăirilor poetei, tocmai pentru faptul că nu propune o zonă de acalmie, neutră din punct de vedere al simţurilor – altfel suprasolicitate. Singurul refugiu este spitalul, patul, lacul sau apa lin curgătoare, anestezia, zăpada ("*Totul e atât de alb, de tăcut, şi-ngropat în zăpadă./ Singură zăcând în tăcere mă deprind cu liniştea/...Sunt nimeni; nu mai am de-a face cu nici o explozie./ Numele şi veşmintele mele le-am cedat infirmierelor./ Legenda mea le-am dăruit-o celor ce mă anesteziaz trupul, chirurgilor.*" – **Lalele**) şi *staza* ca metaforă ce le comprimă pe acestea într-

un perimetru de graniţă, aproape vidat de timp. Pe de altă parte, şi oglindirea manifestă, prin surprinderea chipului secund, veleităţile unei stări privilegiate, înrudită cu staza. Privirea din exterior, obiectivarea, dar şi capacitatea de a scruta fondul pe care se proiectează dublul – simultaneizează măştile timpului suprapunându-le în prezent, ca-ntr-un aleph. De aici electricitatea şi viteza cu care se succed cadrele în poezia Sylviei Plath.

Dinamicii interne – suscitată de învălmăşeala şi dezordinea trăirilor contradictorii şi a obsesiei care o preschimbă în marioneta lor ("*Cunosc străfundul, spune ea... Ţie de el ţi-e teamă. Eu n-am nicio spaimă: am fost acolo.// Tu n-auzi marea cum se zbate în mine,/ Zbuciumul ei?// Acum mă sfarm în mii de bucăţi care zboară nebune/ O vijelie turbată/ Mă zgâlţâie toată: trebuie să ţip.*" – **Ulm**) – i se va opune abulia şi împietrirea simţurilor, acea copie în viaţă a morţii: "*Better the flat leer of the idiot,/ The stone face of the man who doesn't feel,/ The velvet dodges of the hypocrite:/ Better, better, and more acceptable/ To timorous children, to the lady on the street./ O Oedipus. O Christ. You use me ill.*" (**The Ravaged Face**). A fi "căldicel" cu privire la anumite elemente exterioare, într-o lume care apasă nebun pedala de acceleraţie, nu mai reprezintă neapărat o marcă a mediocrităţii ci, mai degrabă, o dovadă de echilibru – ceea ce poeta, prin eul liric, nu reuşeşte să dobândească, dimpotrivă, ea "îmbracă" păcate universale (cum ar fi crimele din lagăre) punând în scenă, după cum vom vedea ulterior, un fragment de dramă personalizat şi, prin urmare, alienant.

În faţa multiplelor provocări (de ordin filosofic, spiritual, vizând stabilitatea/ integritatea fizică şi mentală) poeta pare să rămână întotdeauna cu *masca* greşită pe chip (fie că se află în ipostaza de mamă, fiică, soţie, iubită, scriitoare sau, pur şi simplu, în aceea de om între oamenii căzuţi în istorie până la gât) – cea care o sabotează, expunându-i, eviscerată, vulnerabilitatea, şi care se va perverti, treptat preschimbându-se, pentru a atenta în final la poziţia de supremaţie a celeilalte: "*Astfel ar putea să-mi acopere gura şi ochii, să mă acapareze pe deplin/ Purtându-mi faţa pictată aşa cum o mască mortuară/ Poartă faţa unui faraon, chiar dacă e făcută din lut şi apă*" (**În ghips**). Ajungând să întruchipeze ceea ce urăşte, contratimpul şi inadecvarea se dovedesc periculoase, asemeni idealurilor într-un spaţiu pragmatic, infinit solicitant, ce nu se lasă atât de uşor traversat, căci "*Lumea e caldă ca sângele şi personală"// Nici un punct terminus, numai valize.// De unde acelaşi eu se desface ca un costum/ Lustruit şi sărac, cu buzunarele doldora de dorinţi.*" (**Totem**) şi "*Odată urcat în tren, nu mai poţi coborî.*" (**Metafore**). Iar alternativele sunt puţine în viaţă (în viziunea poetei), însă ele se multiplică pervers în moarte: "*Idei şi bilete, scurt-circuituri şi oglinzi pliante./ Sunt dement, urlă păianjenul scuturându-şi multele braţe.// Şi într-adevăr e înfiorător, / Multiplicat în ochiul muştelor// Ele bâzâie precum copiii albaştri/ În plasele infinitului, // Înlănţuite la sfârşit de singura/ Moarte cu puzderia-i de ramuri.*" (**Totem**).

Una dintre alternative, şi cea mai puternică, este poezia ca spaţiu al catharsisului, al imaginaţiei ca back-up la o alteritate nesatisfăcătoare. Doar că "lumina minţii" – faţă în faţă cu Dionys în lumea dezlănţuită – în ciuda luciditătii, nu mai poate ţine piept opacităţii şi tenebrelor, tentaculelor imanenţei. La Sylvia Plath, arta – în postura de contrapunct la realitate – îşi anunţă prezenţa mai ales în imagini ce leagă referentul de ecoul pe care acesta îl produce pe plan interior ("Sylvia Plath was a true 'literalist of the imagination'. When we use the word 'vision' about her poems, it is in a concrete and not a philosophically general sense"[15], M. L. Rosenthal vorbind, cu această ocazie, de "simbolismul activ" al poeziilor): "*În panorama lui Breughel cu fum şi masacre/ Doi orbi în faţa oştirii de stârvuri, atât:/ El, plutind pe marea de mătase albastră/ A rochiei ei, cântă/ Spre umăru-i gol.../ Surzi amândoi la scripca din mâinile/ Morţii ce le umbreşte cântarea./ Aceşti îndrăgostiţi flamanzi parcă-nfloresc;* dar nu pentru-o vecie.*// Şi totuşi dezolarea, încremenită pe pânză, cruţă micul tărâm,/ Zmintit şi firav, părăsit în colţul de jos, din dreapta.*" (**Două vederi din sala de disecţie**). Această ars poetica susţine prevalenţa artei/ poeziei/ pasiunii în faţa morţii, dar, în acelaşi timp, subliniază vremelnicia sentimentului de siguranţă pe care îl conferă "micul tărâm".

Că nu a fost de ajuns, că poeta n-a crezut până la capăt în valenţele purificatoare ale poeziei şi "minţii" contra "panoramei cu fum şi masacre" ori a peisajelor viu colorate, o dovedeşte finalul său. Idei de această factură se regăsesc şi în poeme precum *Two Sisters of Persephone*, unde cele două chipuri ale fiinţei – cel solar, focalizat pe exterioritate şi cel apollinic, interiorizat – au destine opuse, singurătatea dovedinsu-se a fi sterilă, chiar şi atunci când e centrată pe rezolvarea problemelor de ordin metafizic: "*Two girls there are: within the house/ One sits; the other, without./ Daylong duet of shade and light/ Plays between these.// In her dark wainscoted room/ The first works problems on/ A mathematical machine.//...Freely beome sun's bride, the latter/ Grows quick with seed.../ She bears a king. Turned bitter/ And swallow as any lemon,/ The other, wry virgin to the last, /*

Goes graveyard with flesh laid waste,/ Worm-husbanded, yet no woman."

Sylvia Plath recunoaşte nu neapărat supremaţia artei în faţa vieţii reale, ci necesitatea acestei supremaţii reconfortante, ştiind foarte bine că "*Perfecţiunea-i cumplită, nu poate avea copii./ Rece ca răsuflarea zăpezii, ea pântecul şi-l îndoapă...*" (*Manechinele müncheneze*) şi că până şi cuvintele trădează, aruncându-şi călăreţul din spinare asemenea cailor nărăvaşi: "*Years later I/ Encounter them on the road – // Words dry and riderless,/ The indefatigable hoof-taps/ While/ From the bottom of the pool, fixed stars/ Govern a life.*" (**Words**). Poezia nu mai este o oglindă fidelă (dar când a fost ea?) ci un abis în care identitatea de hârtie îşi croieşte un destin propriu, pe când cealaltă fiinţă, părăsită pe fundul fântânii, e luminată de o constelaţie artificială. Chipul din oglindă, cu migală spoit pentru a întruchipa eul liric pe măsura imaginaţiei poetei, şi-a expus din plin facultăţile uzurpatoare.

Anne Sexton s-a referit, la rându-i, la cuvinte şi implicit la statutul artei faţă de cel care o generează, punctând necesitatea respectului pentru fragilitatea, dar totodată puterea de nebănuit a acestora, căci ele vin (mai ales în poezia confesivă) dintr-o ţară din adâncuri, care nu-i mai aparţine pe deplin poetului, însă în care este nevoit să trăiască: "*Be careful of words,/ even the miraculous ones.../ They can be as trusty as the rock/ you stick your bottom on... But they can be both daisies and bruises.../ Yet I am in love with words. /Yet often they fail me.../But the words aren't good enough,/ the wrong ones kiss me./ Sometimes I fly like an eagle/ but with the wings of a wren./ But I try to take care/ and be gentle to them./ Words and eggs must be handled with care./ Once broken they are impossible/ things to repair.*" (**Words**)

2. 2. *A Room of Her Own: condiţia femeii şi strategii de eludare*

A fi femeie într-o lume, nu neapărat a bărbaţilor, dar permisivă în exces cu excesele şi libertăţile acestora, constituie pentru Sylvia Plath un dezavantaj crunt şi nedrept. Simţindu-se claustrată de tradiţia unei feminităţi inoculate prin educaţie şi prejudecţi, şi restrictivă cu privire la mai multe arii de existenţă (ce ţin de subiecte tabu ca sexualitatea, etc), poeta îşi reproşează că nu are cutezanţa să gândească îndeajuns de liber, tocmai datorită moştenirii genetice nefaste. Din nou o regăsim pe o poziţie de ofensivă faţă de sine înseşi, de această dată luptând împotriva unor reguli care-i sugrumă nu numai imaginaţia, dar şi spiritul, ceea ce pentru ea reprezintă o vină capitală (ca şi pentru Anne Sexton: "*Some women marry houses./ It's another kind of skin; it has a heart,/ a mouth, a liver and bowel movements./ The walls are permanent and pink./ See how she sits on her knees all day, / faithfully washing herself down./ Men enter by force, drawn back like Jonah/ into their fleshy mothers./ A woman is her mother./ That's the main thing.* – **Housewife**), întreţinută dinlăuntru – după cum notează în jurnalul său:

"Îngrozitoarea mea tragedie e că m-am născut femeie. Din chiar clipa în care am fost concepută am fost predestinată să-mi înmugurească sâni şi ovare, iar nu un penis şi scrot; ca şi întraga mea arie de acţiune, gândurile şi sentimentele să-mi fie rigid circumscrise ineluctabilei feminităţi...Am admis de asemenea că sunt datoare atât familiei mele cât şi societăţii (s-o ia dracu', oricum)...să urmez anumite obiceiuri absurde şi tradiţionale – spre binele meu, mi se spune."[16]

Femeia anilor şaizeci în America – în ciuda luptei câştigate pentru emancipare şi a vremurilor din cel de-al Doilea Război Mondial când lucra şi lua decizii în locul bărbatului, nevoită fiind să-şi întreţină singură familia – apare tot supusă unei societăţi virile, care nu dă credit în alb capacităţii sale de a se autodepăşi. Demers cu atât mai anevoios cu cât ea trebuie mai întâi să învingă propriile prejudecăţi despre rolul (de figurant) ce i-a fost distribuit în lume: „*Poor and bare and unqueenly and even shameful./ I stand in a column// Of winged, unmiraculous women,/ Honey-drudgers./ I am no drudge/ Though for years I have eaten dust/ And dried plates with my dense hair.// And seen my strangeness evaporate,/ Blue dew from dangerous skin.*" (**Stings**). Femeia se lasă deposedată de aura şi atuurile sale: mister, voluptate, delicateţe. Tehnica Sylviei Plath vizează desacralizarea şi profanarea simbolului feminităţii: părul bogat, cu care gospodina şterge farfuriile asumându-şi un rol ingrat, ce-o umple de praf şi desconsiderare faţă de sine. Comparaţia cu o albină/ matcă duce viziunea şi mai departe.

Ciclul albinelor (**The Bee Meeting**, **The Arrival of the Bee Box**, **Stings,** etc) – racordat la imaginea dominantă a tatălui mort, dar foarte prezent (instanţă sufocantă, contaminantă) biolog de profesie, care avea ca obiect de studiu micile insecte – creionează un parcurs al sângelui şi arhetipurilor constrictive ce-şi rămân fidele chiar şi atunci când se privesc din exterior, obiectivate. **Soborul albinelor** operează simultan pe două

planuri, polifonice, de semnificaţie. Primul aparţine eului liric în ipostaza de tânără mireasă ce face cu greu faţă atenţiilor şi zumzetului oamenilor din sat care atentează la liniştea/ solaritatea universului de fecioară: *"Sunt probabil sătenii/ Pastorul, moaşa, groparul, vânzătorul de albine/ Nu sunt deloc apărată în uşoara-mi rochie de vară/ Ei – înmănuşaţi şi acoperiţi – de ce nu mi-a spus nimeni nimic?// Sunt goală ca un gât de găină, de ce oare nimeni nu ţine la mine?/ Ah, da! Iat-o pe secretara albinelor cu bluza-i cea albă,/ Încheindu-mi manşeta, îmbrobodindu-mă din cap până-n picioare/ Acum sunt o mătăsoasă lăptucă, nicicând albinele n-or s-o ştie./ N-o să-mi adulmece nicicând frica, frica, frica."* Repetiţia marchează rezistenţa la trecerea dintr-o condiţie în alta, la intrarea în rândul albinelor ca matcă – simbol al Mamei care naşte gospodine într-un şir infinit şi mecanicizat de destine identice: "*A woman is dragging her shadow in a circle*" (**A Life**). Pe de altă parte, fuga/ sustragerea înseamnă blamare: "*Nu pot fugi fără să fiu condamnată pe vecie*". Al doilea plan îi revine bătrânei albine-matcă – statutul său e ameninţat de tinerele fecioare, iar finalul nu poate fi decât unul: "*Pentru cine acea cutie albă din boschet? Ce-au săvârşit?/ De ce mi-e atât de frig?*" Asemeni unei marionete, noua matcă – al cărei chip apare suprapus acum peste cel al miresei, dar simţind soarta vechii regine ca aparţinându-i, se vede angrenată în "meseria" de a produce miere. De fapt stupul reprezintă fertilitatea pântecelui cu multitudinea de embrioni, care, atins din motive obiective – vârsta – de sterilitate, se transformă într-o cutie albă – sicriu al dorinţelor şi idealurilor.

Maternitaea însumează puterea demiurgică ("*Mâine voi fi Dumnezeu cel dulce şi le voi da drumul*" – **Sosirea stupului de albine**), într-adevăr copleşitoare, singura care pare să-i confere femeii supremaţia în faţa bărbatului, de aceea sterilitatea trasează drumul drept înspre izolare, depresie, moarte: "*Empty, I echo to the least footfall/ Museum without statues.../ In my courtyard a fountain leaps and sinks back into itself,/ Nun-hearted and blind to the world...// Instead the dead injure me with attentions, and nothing can happen./ The moon lays a hand on my forehead,/ Blank-faced and mum as a nurse.*" (**Barren Women**), "*The womb/ Rattles its pod, the moon/ Discharges itself from the tree with nowhere to go// My landscape is a hand with no lines/ The roads bunched to a knot/ The knot myself// My funeral/ And this hill/ Gleaming with the mouths of corpses*." (**Childless Woman**). Dar această putere devine un cuţit cu două tăişuri, căci reflectă perspective pasibile de a fi manipulate şi înlocuite una cu cealaltă: prima ilustrează femeia-zeiţă, înfloritoare, împlinită, cea care poartă germenii transcendenţei în pântece, subliniindu-i latura spirituală: "*Irrefutable, beautifully smug/ As Venus, pedestaled on a half-shell/ Shawled in blond hair.../...the women/ Settle in their belling dresses...// They step among the archetypes*." (**Heavy Women**), cea de-a doua o apropie de animalitate: "*Un ţipăt şi cobor din pat greoaie ca o vacă*" (**Cântec de dimineaţă**). Însă autoironia reuşeşte să dilueze, surmontând senzaţia de inferioritate în periada cea mai încărcată de magie şi neprevăzut din viaţa unei femei. Perfect conştientă de faptul că există în interiorul său forţe cu o voinţă proprie ("*Cutia e-ncuiată şi plină de primejdii/ Trebuie s-o veghez toată noaptea/ N-am cum s-o părăsesc.../ E-o gratie numai, fără ieşire// M-apropii cu privirea de ea/ Şi e-ntuneric beznă/ Impresie de furnicar de mâini africane//...Şi cum să le dau drumul?/ Am cerut doar o cutie cu furii//...Mă întreb cât sunt de flămânde.*" – **Sosirea stupului de albine**), simte că dând viaţă deschide, cumva, cutia Pandorei: "*I am the center of an atrocity/ What pains, what sorrows must I be mothering?* (**Three Women**). Asta neînsemnând că desconsideră importanţa naşterii unui copil, indiferent în ce lume şi cărui parcurs îi este predestinat, dimpotrivă, maternitatea o apropie de Fecioara Maria ("*Dusk hoods them in Mary-blue*" – **Heavy Women, "***Tu eşti singurul element solid/ Pe care se sprijină invidioasele spaţii./ Eşti pruncul din iesle*" – **Nick şi sfeşnicul mic**) rezervându-i un statut privilegiat ("*...I/ Have a self to recover, a queen*" – **Stings**) în ciuda şi datorită suferinţei: "*It is a terrible thing/ To be so open: it is as if my heart/ Put on a face and walked into the world*" (**Three Women**).

Însă, ca mai toate privilegiile, sarcina este salutară în măsura în care se petrece într-un cadru legal. Dovadă că ceea ce îi asigură superioritatea, o va transforma într-o persoană ostracizată, nevoită să se ascundă, autopedepsindu-se: "*A secret! A secret!/ How superior./ You are blue and huge, a terrific policeman,/ Holding up one palm – .../ The secret is stamped on you// An illegitimate baby// The knife in your back./ 'I feel weak'/ The secret is out.*" (**A Secret**), "*I had a consequential look, like everything else*" (**Three Women**). Condiţia femeii depinde aproape exclusiv de circumstanţe, nu există repere stabile, nici încredere când vine vorba de vârstele şi ciclurile pântecelui – înăuntru se petrece divizarea atomului, acesta devenind, în consecinţă, o bombă cu ceas. Astfel, impulsurile trupului sunt mult mai temperate (abuziv) atunci când se conjugă la feminin:

"S-a injectat în mine prea multă conştiinţă

pentru a rupe, fără efecte dezastruoase, cu tradiţia; îmi e îngăduit doar să mă aplec plină de invidie spre margini şi să-i urăsc, să-i urăsc pe băieţii care îşi pot potoli neîngrădiţi foamea sexuală, fiind ei înşişi, în timp ce eu mă târăsc din întâlnire în întâlnire, leşinată de dorinţă, mereu nesatisfăcută. Mi-e greţă de tot."[17]

Egalitatea în drepturi ţine, la Sylvia Plath, de acceptarea libertăţii sexelor prin înţelegerea diferenţelor şi responsabilităţilor fiecăruia. Incapacitatea de a-şi depăşi condiţia şi legile trupului – cu toată revolta, antipuritanismul şi emanciparea de care dă dovadă poeta – duce, în final, la tăcere şi anulare, căci dacă din afară nu se poate, mecanismul psihicului încearcă din răsputeri să o rezolve dinlăuntru. Oricum, nu vom regăsi niciodată un singur punct de vedere asupra acestei laturi a feminităţii, cum nici asupra celorlalte. Schizoidismul se manifestă în conjuncturi spicuite din experienţele Sylviei Plath şi turnate apoi în formă poetică. Oroarea de etichetări facile, de fixitatea elementelor (prejudecăţi, reguli ale conduitei de gen) ce descriu în cadrul social datele personalităţii unui om, o determină să se renege de câte ori are ocazia, chiar extinzându-şi domeniul de referinţă peste măsură: "I think I would like to call myself <<the girl who wanted to be God>>. Yet I am destined to be classified and qualified. But, oh, I cry against it."[18]

Dacă doar bărbatul deţinea, până mai ieri, dreptul de a avea un birou, o cameră a sa în casă – ce-i asigura un extra-statut în societate – pe când camera femeii era fie dormitorul (unde trona soţia, amanta, etc), bucătăria (în care îşi exercita rolul de gospodină), camera copiilor (destinată mamei), ori alte dependinţe, după caz, acum, atât Sylvia Plath cât şi Anne Sexton (urmaşe ale Emily-ei Dickinson, ale Virginiei Woolf, etc...) îşi construiesc „a room of their own": poezia (confesivă), "aripa secretă" (în cuvintele Marianei Marin), căci: "Astăzi rebeliunea trupului este, de asemenea, una a imaginaţiei."[19] Aici nu mai apar în serviciul altora ca un accesoriu (*„...gata/ Să ducă ceşti cu ceai, să alunge migrenele/ Să facă tot ce îi ceri..../ Ce-ai zice de costumul ăsta?...Nu vrei să te însori cu el un pic?.../ O păpuşă vie, oricum ai privi.. Ştie să coasă, să gătească.../ Nu are nici o hibă, merge strună/ Dacă ai vreun junghi, e-o ventuză pe cinste/ De ai doar un ochi, e o priveliştе toată..."* – **Pretendentul**), ci se impun drept posesoare ale unei voci personale, autoironice, pline de sarcasm, care, ce-i drept, include toate celelalte faţete pentru a-şi induce impresia că le pot folosi în favoarea lor. Astfel, nu e de mirare că se polarizează (pe genuri) viziunea asupra lumii, atracţia de cealaltă parte a baricadei fiind, pe cât de naturală, pe atât de alienantă/ anihilantă pentru femeie.

Masculinitatea se instituie parcă de la sine ca abuzivă, plată şi foarte puţin empatică pentru o femeie (secretară) în ţara bărbaţilor: "*I watched the men walk about me in the office. They were so flat!/ There was something about them like cardboard, and now I had caught it,/ That flat, flat, flatness from which ideas, destructions,/ Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed/ Endlessly proceed – and the cold angels, the abstractions....// I lose a dimension*" (**Three Women**). Între virilitate şi putere neîmblânzită ori intelect şi abstracţiuni vide apare un semn de egalitate datorită faptului că bărbatul a fost mereu cel care a luat deciziile importante, cu consecinţe pe măsură, în viaţa de familie sau în cea publică. Până şi magii domnului, în ciuda perfecţiunii lor ("*They're/ The real thing, all right: the Good, the True –// Salutary and pure as boiled water/ Loveless as a multiplication table// They want the crib of some lamp-headed Plato/ Let them astound his heart with their merit./ What girl ever flourished in such company?* – **Magi**) discriminează şi amputează latenţe promiţătoare, căci încurcând stelele, ei refuză să vadă în pruncul de sex feminin o posibilă lumină a minţii/ sufletului. Nu e de mirare că femeia (secretara) din monologul dramatic pe trei voci: **Trei femei,** se simte pătrunsă de răceală: "*The faceless faces of important man...//They hug their flatness like a kind of health// They are jealous gods/ That would have the whole world flat because they are*" ca de un fel de prădare/ moarte a sentimentelor, un "şarpe în lebede" cu ochiul impregnat de negre presimţiri. Şi asta pentru că maternitatea e ineluctabil legată de paternitate, iar cum prima moarte din viaţa poetei a fost aceea a tatălui, dimensiunea supralicitată a paternităţii capătă conotaţii morbide ("*I dream of massacres/ I am a garden of black and red agonies.../ It is a love of death that sickens everything.*") şi determină ratarea ori pierderea sarcinii: "*O, so much emptiness!/ There is this cessation. This terrible cessation of everything*". Pe de altă parte, odată născut, copilul preia aura de sacralitate ("*They smell of milk./ Their footsoles are untouched. They are walkers of air.*") şi tot ceea ce o face pe mamă specială, complexă: "*I am simple again. I belive in miracles.*" Singură şi independentă ori părăsită ("*She lives quietly// With no attachments, like a foetus in a bottle/ The obsolete house, the sea flattened to a picture/ She has one too many dimensions to enter./ Grief and anger exorcised,/ Leave her alone now.*" – **A Life**), femeia, din nefericire, îşi pierde importanţa, prestanţa în propriii ochi, se

transparentizează.

Dar, pentru a atinge şi o notă optimistă, observăm cum, în ciuda conştiinţei pronunţate că omul (fie el şi un nou-născut) poartă germenii morţii ("*I make a death...// I, too, create corpses*"), că ai noştri copii nu ne aparţin, căci vin dintr-o ţară "îndepărtată ca sănătatea" ("*Eu nu-ţi sunt mamă nici cât norul care/ Îşi distilează din oglindă chipul/ Evanescentei lui treceri mângâiate de vânt*" – **Cântec de dimineaţă**), copiii aduc totuşi în versurile poetei puţinele simboluri ale solarităţii, ei sunt iubirea necondiţionată, aurul[20], esenţa elementelor ("*Iubirea te-a pus în mişcare ca pe un ceas de aur*" – **Cântec de dimineaţă**) şi mierea, parcurg circuitul planetelor şi iau istoria (familiei) de la capăt: "*You move through the era of fishes,/ The smug centuries of the pig –/ Head, toe and finger/ Come clear of the shadow. History// Nourishes these broken flutings.../ You inherit white heather, a bee's wing,// Two suicides, the family wolves/ Hours of blackness. Some hard stars/ Already yellow the heavens.*" (**The Manor Garden**). Ei arborează curajul descumpănitor al inocenţei acolo unde eul liric/ poeta renunţă: "*Your nakedness/ Shadows our safety*" (**Cântec de dimineaţă**). Devin, însă, coala albă pe care istoria scrie nu cu cerneală, ci, de cele mai multe ori, cu sânge, şi, astfel, lumea li se preschimbă-ntr-un univers complementar cu cel al poeziei – în propriul iad (din care cu greu mai pot evada) ori, de ce nu, paradisul proprietate personală: "*The blood jet is poetry/ there is no stopping it.*"

2. 3. *Eros, Chronos şi Thanatos*

Cu adevărat istoria (personală sau nu) joacă un rol însemnat în poezia Sylviei Plath. Filosofia/ viziunea (destul de implacabilă) despre aceasta determină destinul majorităţii temelor abordate, aici incluzând chiar şi triada Iubire-Timp-Moarte. Iată ce notează ea în jurnal:

"Pentru mine, prezentul e o eternitate, iar eternitatea e veşnic mişcătoare, curgătoare, plutitoare. Iar când a dispărut, a şi murit. Dar nu poţi să o iei de la început în fiecare secundă, ci trebuie să judeci după ceea ce e mort. E ca nisipurile mişcătoare...fără nici un fel de speranţă, încă de la bun început. O povestire, un tablou pot să reînnoiască puţin acea senzaţie, dar nu destul, nu destul. Nimic nu e real, în afara prezentului, iar eu deja încep să simt greutatea secolelor sufocându-mă."[21]

Nu putem să nu remarcăm faptul că atitudinea poetei cu privire la timp ("*Vin ca animalele din hăul cosmic.../Ei îngheaţă şi sunt// O, Doamne, nu mă asemui cu tine.../ Eternitatea ta mă plictiseşte// Tot ce-mi place mie/ Este pistonul în mişcare –/ Mor după el./ Şi copitele cailor,/ Tropotul lor nemilos.*" – **Ani**) rezonează perfect cu observaţiile făcute de Octavio Paz pe aceeaşi temă:

"Prezentul s-a transformat în valoarea centrală a triadei temporale. Relaţia dintre cele trei timpuri s-a schimbat, însă acest lucru nu implică dispariţia trecutului sau a viitorului. Din contră, ele primesc mai multă realitate: devin dimensiuni ale prezentului...Timpul a ajuns să construiască o Etică şi o politică deasupra Poeticii momentului de acum."[22]

Aceste două puncte de vedere ne duc cu gândul la un al treilea: "mitul eternei reîntoarceri" al lui Eliade. Recurenţa şi claustrarea/ fragmentarea sinelui în arhetipuri o înspăimânta la culme pe Sylvia Plath, cu toate acestea întrebuinţează din abundenţă motive mitologice spre a-şi obiectiva/ aprofunda consideraţiile asupra propriei existenţe.

Inspirată de citirea unor basme şi povestiri africane, poeta imaginează atingerea perfecţiunii (vecină cu imortalitatea artei) ca o continuă pierdere a caracteristicilor umane ("*A muri/ E o artă ca oricare alta/ Mie-mi izbuteşte al dracului de bine,// Joc atât de perfect încât pare un iad/...Se poate spune că am talent.*" – **Lady Lazarus,** "*The woman is perfected/ Her dead/ Body wears the smile of accomplishment,/ The illusion of Greek necessity// Her bare/ Feet seem to be saying:/ We have come so far, it is over*" – **Edge**), a autonegării pe mai toate planurile: "African myth is so geocentric that <<the gods of native Africa...must lose their earthly constituent, their earthly adhesions, before they can become properly divine>>"[23]. Rugăciunea/ viziunea Sylviei repetă cadenţat ca un piston: după ce mor, fă Doamne ce vrei din mine, numai nu mă face pe mine din nou.

Şi asta datorită genelor pervertite, comune tuturor oamenilor, care ascund înlăuntru brutalitatea soldaţilor din războaie, coşmaruri rulând la infinit, şi care denunţă în vărsarea de sânge un păcat general: "*My thumb instead of an onion/ The top quite gone// Then the red plush// Straight from the heart...// Out of the gap/ A million soldiers run,/ Redcoats, everyone// Whose side are they on?// The pulp of your heart/ Confronts its small/ Mill of silence// trepanned veteran,/ Dirty girl.*" (**Cut**). Prin intermediul tehnicii "*dreaming*

back" împrumutate de la Yeats, Sylvia se întoarce pe firul timpului încărcând prezentul de fantome: "*Cenuşă, cenuşă/ O scurmi, o răscoleşti/ Carne, oase, mai nimic nu găseşti –/ O coajă de săpun,/ O verighetă/ O plombă de aur.*" (**Lady Lazarus**)

Se vede descendenta Electrei ("*Father, bridegroom, in this Easter egg/ Under the coronal of sugar roses// The queen bee marries the winter of your life*" – **The Beekeeper's Daughter**) şi purtătoarea unei moşteniri (contradictorii) de familie. Am urmărit, în repetate rânduri, bifurcaţiile arborelui său genealogic – născută din tată german ("*Mi-am făcut un model din tine,/ Întotdeauna mi-a fost frică de tine/ Cu Luftwaffeul tău, cu schelăbăielile tale./ Şi mustăcioara ta cochetă/ Şi ochiul tău arian, albastru, luminos/ Om cu platoşă, om panzer, o, tu*"– **Tăticule**) şi mamă (într-o măsură oarecare) evreică ("*Un motor, o maşinărie/ Trăgându-mă pufăind după ea ca pe un evreu./ O evreică la Dachau, Auschwitz, Belsen.../ Mă gândesc că oi fi şi eu poate o ovreică.*"), poeta proiectează cei doi poli[24], pe fondul istoriei universale, drept instanţele unei dezordini interne care a fost provocată de şi va provoca, la rându-i, conjuncturi ce ţin de legenda vremurilor nu prea îndepărtate (cel de-al Doilea Război Mondial).

Paradoxal, în timp ce se percepe pe sine drept o străină, îşi asumă elementele istoriei şi vinii universale ca aparţinându-i[25], implicându-se activ în realităţile epocii. Astfel, reuşeşte să se transceandă, dilatându-se orgolios, dar şi dureros, pe conturul miturilor, pentru a le încărca, retroactiv, şi cu propria poveste. O istorie ciuntită aproape din faşă: Sylvia Plath n-a avut niciodată posibilitatea de a-şi definitiva sentimentele nutrite faţă de tatăl său (acesta murind prematur), simţindu-se, într-un fel, anulată, stearpă în iubirea fără corespondent: "*Small as a doll in my dress of innocence/ I lay dreaming your epic, image by image.../ Everything took place in a durable whiteness*" (**Electra pe cărarea cu azalee**).

Întâlnim, pe de o parte, desacralizarea/ demonizarea imaginii tatălui – fapt menit să-l îndepărteze/ anihileze cu tot cu suferinţa provocată, pe de alta instalarea aceleiaşi imagini ("*Negro, masked like a white,// Your dark/ Amputations crawl and appal*" – **Thalidomide**) în centrul fiinţei, acolo de unde va izvorâ – ca dintr-o oglindă – chipul ce priveşte moartea în faţă. Prin urmare, asemeni unei mâini retezate, golul lăsat de părintele dispărut se dovedeşte a fi un abis dureros, cu spectre care nu încetează să o doară/ bântuie: "*Îţi văd adesea glasul/ Stufos, negru ca-n copilărie// Gard viu de aspre porunci/ Barbare şi gotice, nemţeşti sută-n sută/ În glasul tău strigă morţii/ Eu nu-s vinovată.*" (**Mică fugă**). Iar aceşti morţi ajung să-şi ceară drepturile din generaţie în generaţie, acum tatăl devine exponentul unei întregi naţii de criminali, iar fiica preia (testamentar, prin sentimentele destructive, de nestăvilit) atrocităţile ("*O pardon the one who knocks for pardon at/ Your gate, father – your hound-bitch, daughter, friend./ It was my love that did us both to death.*" – **Electra pe cărarea cu azalee**), dar se plasează, în acelaşi timp, şi în postura de victimă: "*Mi-a muşcat inima roşie şi mi-a frânt-o în două.*" (**Tăticule**). Cerul şi perspectivele se îngustează drastic ("*Nu eşti Dumnezeu, ci doar o zvastică/ Atât de neagră, nu se poate strecura cerul prin ea.*"), căci neîncrederea în ruperea cu trecutul (personal) actualizează permanent trauma majoră din copilărie, dar o şi extinde până când aceasta scapă de sub control.

Au fost adesea remarcate şi comentate înclinaţiile spre dualitate ale poetei[26], iar duplicitatea ucide întotdeauna ("*Dacă-am ucis un om, atunci am omorât doi/ Vampirul care spunea că eşti tu...// E un ţăruş în inima ta grasă şi neagră.*") dând naştere unei fiinţe inumane, un Lazăr în varianta sa feminină (păcătoasă) care învie pentru a muri din nou – Mamă a morţii. Răzbunătoare, o Erinie ce înghite şi victima şi călăul, deopotrivă, pasărea Phoenix al cărei ideal e cenuşa, şi flacăra călită în cuptoarele din lagăre: "*Un soi de miracol ambulant, pielea mea/ Strălucitoare ca un abajur nazist,/ Piciorul drept// Ca de plumb/ Chipul meu fără nici o expresie// Mă ridic din cenuşă/ Cu părul meu de foc/ Şi mânânc oamenii ca pe aer.*" (**Lady Lazarus**). Toate aceste ipostaze, la final, ard într-o combustie spontană, oficiind botezul heraclitean: "*Pură? Ce vrea să însemne asta?/ Limbile Gheenei// Care şuieră-n poartă./ Să lingă fără prihană/ Tendonul în febră, păcatul, păcatul.// Sunt doar acetilenă pură/ Virginală// (Eu-rile mele se destramă, jupoane de târfă bătrână)/ Spre Paradis.*" (**Febră 42°**). Astfel, poezia Sylviei Plath se transformă într-un laborator de cazne ("*Un om negru cu o faţă de Meinkampf/ Şi care iubeşte tortura şi fiarele de Cazne.*") – aici descompunerea şi tarele iau înfăţişări diverse: moartea prin spânzurare (**The Hanging Man**), strangulare cu sârmă ghimpată (**Daddy**), eşarfe, tentacule (**Medusa**), cordon ombilical, apoi intoxicarea cu monoxid de carbon (**Maci în iulie, Maci în octombrie**), radiaţiile (**Fever 42°, Mary's Song,** etc), înţepături de albine (**Stings**), înecare (**Suicide off Egg Rock**), etc. Supravieţuitorii lagărelor (precum şi supravieţuitoarea propriului coşmar) sunt nişte umbre care îi bântuie pe torţionari, transformându-i, la rându-le, în umbre: "*It was during the long hunger-battle// They found*

their talent to persevere/ In thinness, to come later// Into our bad dreams, their menace/ Not guns, not abuses/ But a thin silence." (**The Thin People**). Liniştea "de după" devine purgatoriu, iar Paradisul nu poate fi cucerit decât prin flăcări în cuptoarele morţii, drept în inimă: "*The ovens glowed like heavens, incandescent// It is a heart/ This holocaust I walk in/ O, golden child the world will kill and eat.*" (**Mary's Song**). Are loc un proces alchimic de distilare a vinii universale, de epurare a umilinţelor, căci suferinţa în masă tinde să desconsidere individul, să-l şteargă din peisaj. Sufletul ia locul holocaustului, în timp radiaţiile devorează păcatul ("*Like Hiroshima ash and eating in/ The sin, the sin*" – **Fever 42°**) pentru ca omul să se purifice: "*Şi părăsind această piele burduşită/ De vechi bandaje, plictiseli, de chipuri deznădăjduite// Din carul negru al lui Lethe mă îndrept către tine,/ Curată ca un prunc.*" (**Ajungând acolo**). Eul liric primeşte rolul unei vrăjitoare ce se consumă pe rugul propriei viziuni, tarate, despre lume: "*Orizonturile mă încercuiesc ca nişte vreascuri/ Atinse de un chibrit m-ar putea încălzi/ Şi liniile lor fine aprind/ Aerul, îl fac portocaliu/ Şi îngreunează cerul palid cu o culoare soldăţească// Nu există viaţă mai înaltă decât firele astea de iarbă.../ şi vântul/ Curge asemenea destinului/ Încovoind totul într-o parte.*" (**La răscruce de vânturi**)

Dacă păcatul (oricare ar fi acesta – de la adulter la crimă) înseamnă fragmentare, contorsionare interioară – prin moarte, eul liric se întregeşte, îşi strânge toate faţetele într-un singur chip (la el acasă în spaţiul oniric) cu care să înfrunte divinitatea şi care să-l mulţumească mai ales pe el însuşi, căci: "...tocmai grandoarea morţii – ceea ce în ea se refuză a fi gândit, adică judecat potrivit oricărui sistem de echivalenţă – face din finitudinea noastră mai puţin o lipsă, cât o capacitate."[27] Notăm aici producerea unei rocade stilistice menită să inverseze planurile şi ierarhiile. Realitatea se instaurează prin negaţie ("*Luna **nu** este o poartă.*" – **Luna şi chiparosul**); verbul *a fi*, în aceste condiţii, pare să-şi conţină (paradoxal) proprietăţile certificatoare/ instauratoare, doar în spaţiul oniric/ pe fundalul întunecat al nopţii. Astfel, lumea, pulsând de viaţă ("*Maci micuţi, voi, mici flăcări ale iadului//...licorile voastre să se scurgă în mine/ în capsula asta de sticlă/ Să mă cufunde în amorţeală, în tăcere*" – **Maci în iulie**) va fi cea care adoarme – pe când lumea din somn are toate trăsăturile unui tărâm în care se descifrează şi se redimensionează "hieroglifele" scurtcircuitelor interioare. În sprijinul haosului admirabil orchestrat vine şi amalgamarea de imagini puternice, metafore, care luate împreună se sabotează reciproc datorită concurenţei.

O altă dovadă de frondă este preferinţa pentru non-culori: albul semnifică moarte, sterilitate, abulie, depresie nesfârşită şi apare, de cele mai multe ori, ipostaziat – pe chipul lunii ca muză[28] rău-prevestitoare şi purtătoarea destinului blestemat al poetei ("*But heavy-footed, stood aside.../ Godmothers...// I learned, I learned, I learned elsewhere/ From muses unhired by you, dear mother...// They stand their vigil in gowns of stone,/ Faces blank as the day I was born*" – **The Disquieting Muses**), în oasele tatălui ("*La douăzeci de ani am încercat să mor/ Să mă întorc îndărăt la tine./ Mă gândeam că măcar oasele tot mai sunt bune*" – **Tăticule**), în bijuterii, perle ("*Să smulgă viermii de pe mine ca pe nişte perle lipicioase*" – **Lady Lazarus,** "*Restul trupului e spălăcit/ Ca o perlă*" – **Contuzie**), bandaje, pânze ("*Chipul meu fără nici o expresie/ Pânză ebree*") cearşafuri de spital şi ochi orb, clarvăzător, fără iris ("*Ei mi-au proptit capul între cearşaf şi pernă/ Ca pe un ochi între două albe pleoape care refuză să se-nchidă*" – **Lalele**). Mai amintim îngheţul, zăpada ("*Muţenia. Zăpada n-are glas*" – **Manechinele müncheneze**) şi iarna ca anotimp al suferinţei, stagnării ("*Atâtea întinderi de frig şi uitare// Printre negrele amnezii ale cerului// Care pogoară asemenea unei binecuvântări, asemenea fulgilor/ În şase colţuri, albi/ Pe ochii mei, pe buze, pe păr/ Atingându-mă şi topindu-se/ Nicăieri.*" – **Dansuri nocturne,** "*I can taste the tin of the sky.../ Winter dawn is the color of metal*" – **Walking in Winter**), şi, în cele din urmă, infirmierele – îngerii morţii – pe care le leagă ceva misterios de forţele oculte, de divinitate, ele pătrund în trupul "bolnavului" până la spirit şi operează schimbări asupra cărora acesta nu are nicio putere: "*Each nurse patched her soul to a wound and disappeared*" (**Walking in Winter**).

La celălalt pol, negrul caracterizează o altă întruchipare a eului liric: copacul, cu ramuri sterpe, ars de frig într-o iarnă continuă, acesta susţine în furca ramurilor sale chipul alb, fără destin – ca o palmă fără nervuri – al lunii, acolo se aciuează duhuri stranii – vinile refulate: "*Sunt înspăimântată de lucrul acesta întunecos/ Care doarme în mine/ Toată ziua îi simt zvârcolirile moi, pufoase, răutatea.*" – **Ulm**). Între pământ şi cer, copacul ("*Şi mesajul chiparosului este întunecimea – întunecimea şi tăcerea*" – **Luna şi chiparosul**, "*Chiparosul e Christul meu, deci// Şi moartea neagră şi-a desfăcut braţele aidoma copacului negru*" – **Mică fugă**) vesteşte patimile, Moartea în viaţă şi întinde o ramură pentru ştreang ("*O plictiseală vulturească m-a ţintuit în copacul acesta*" – **Spânzuratul**); rădăcinile lui pătrund adânc în pământ ("*Vârful*

rădăcinilor mele cunoaşte afundul" – **Ulm**), până la oasele părinţilor, iar braţele ascuţite atrag fulgerele tăriilor: "*Un zeu m-a înşfăcat de rădăcinile părului/ În voltajul lui albăstriu am fâsâit ca un prooroc în pustie*" – **Spânzuratul**). Spaţiul/ elementele naturii se dovedesc a fi un alter-ego pe măsura simbolisticii atribuite lor de către poetă. Văzut în ipostaza de paratrăznet ("*Cerul se sprijină pe mine, pe mine, singură, dreaptă* – **La răscruce de vânturi**) arborele, prin verticalitatea sa periculoasă (asemeni lalelelor, de exemplu) atrage atenţia sorţii asupra-i, provocând nenorocirile, de aceea "*Sunt verticală/ Dar aş prefera să fiu orizontală.*" (**Sunt verticală**). Însă, cum spune şi Emily Dickinson: "*Noi – fiinţe cu suflet – mai des răposăm/ De-o moarte – nu la fel de vitală*" (**Natura – uneori usucă-un lăstar)**

Natura, în versurile Sylviei Plath, reprezintă contrapunctul, mereu la îndemână, faţă de stările extreme ale eului liric. E o sugativă ce absoarbe trăiri, etalându-le, apoi, în roşeaţa prea pronunţată a florilor (**Lalele**), în peisaje cu grădini în descompunere (**The Manor Garden**), ape zbuciumate, cer de oţel, etc. În acest sens, poeta s-a împrumutat de la simbolişti şi expresionişti. Oricum, a fost asemănată în repetate rânduri cu Roethke şi metafizica sa cu privire la natură. Dar metafizica Sylviei este una fără metafizică, am putea spune, deoarece sforicica ce leagă sufletele de lume se află în mâinile individului, şi ritualul de culise a cam dispărut: "*Neprihănite şi clare/ Suflete de vietăţi, blânde, ovale// Fratele tău mai mic face balonul să miaune ca o pisică// Privind o lume limpede ca apa/ O sforicică roşie/ Într-un pumn de copil.*" – **Baloane**). Epifania – atât de intens căutată şi preţuită de către moderni – marchează aici punctul de intersecţie cu viziunea postmodernă. Cunoaşterea şi sensul stabil al lumii alunecă înspre ambiguitate şi dezechilibru. Recuzita exoterică ("*friptură, cartofi prăjiţi – capătă aureola revelaţiei, ambroziale."/ "în ţara de vis a roţilor colorate/ şi a alfabetelor timpurii...*" – **Fantoma îşi ia rămas bun**) este aruncată în teritoriul esotericului cu o naturaleţe care se pretinde naivă. La fel şi tonul luat parcă dintr-un cântecel de leagăn – al poeziei **Daddy**. Contrastul amplifică drama, doar că autoirionia, fiind atât de pronunţată, riscă să se anuleze şi să se preschimbe în lamentaţie. Un risc pe care poezia şi-l asumă, astfel surmontându-l pe jumătate.

În lumina celor de mai sus, trebuie precizat că moartea şi istoria personală nu pot fi analizate fără ultima (dar nu cea din urmă) parte a triadei: Iubirea. Şi aceasta este prezentată tot ca un fel de moarte – o alunecare în sfera de influenţă a celuilalt ("*Not easy to state the change you made./ If I'm alive now, then I was dead// Now I resemble a sort of god/ Floating through the air in my soul-shift/ Pure as a pane of ice. It's a gift*" – **Love Letter**) unde are loc descompunerea şi recompunerea trăsăturilor individualizante, a imaginii lumii: "*Iubire, lumea/ Se schimbă brusc, îşi schimbă culoarea. Lumina străzii/ Dă să plesnească prin păstăile de salcâm galben// Şi blând mă cuprinde// Îmi ard obrajii/ Cred că-s enormă/ Mă simt prosteşte de bine// Cei şaptezeci de arbori ai mei/ Purtându-şi globurile de aur rumen/ Într-o supă a morţii, dens cenuşie...// O dragoaste, o singurătate...*" (**Scrisoare în noiembrie**).

Şi dacă, într-o primă fază, abandonul şi recunoaşterea iubitului drept Zeul suprem, cel care "mişcă sori şi alte stele" ("*Ringdoves roost well within his wood,/ shirr songs to suit which mood/ he saunters in; how but most glad/ could be this Adam's woman/ when all earth his words do summon/ leaps to loud such man's blood!*" – **Ode for Ted**) duce la renovarea femeii îndrăgostite, ea percepându-se drept o Evă în Paradisul descris/ dominat de alesul ei, lucrurile tind să degenereze, căci a te îndrăgosti presupune pentru poetă un joc al minţii, imaginaţiei ("*I think I made you up inside my head*" – **Mad Girl's Love Song**) şi perspectivelor (**Love is a Parallax**), dar şi unul al imaginilor arhetipale ce aduc în actualitate figura tatălui: "*I am myself. That is not enough// What have I eaten?/ Lies and smiles// I dream of someone else entirely./ And he, for this subversion,/ Hurts me, he/ With his armor of fakery.*" (**The Jailer**). În acest punct, dragostea alunecă sub incidenţa *ideii* de iubire care se sabotează din interior: "*Iubirea-i o umbră/ Ascultă: zgomotul copitelor ei: a trecut ca un cal nărăvaş// Ecou galopând...*" (**Ulm**). Micile picanterii/ jocuri, sarea şi piperul sentimentelor împărtăşite – zâmbete, săruturi ("*Never try to trick me with a kiss/ Pretending that the birds are here to stay;/ The dying man will scoff and scorn at this.*" – **Never try to trick me with a kiss**; "*Sărutu-i picură venin de şarpe*" – **Ulm**) dobândesc o aură de falsitate şi sunt aruncate în derizoriu datorită efemerităţii lor, a neputinţei de a împlini promisiunea fericirii depline: "*Sooner or later something goes amiss/ The singing birds pack up and fly away.*" (**Never try to trick me with a kiss**).

Convinsă fiind că orice dram/ gram de fericire îşi conţine suta de grame de suferinţă ("*Dacă luna ar zâmbi, ar semăna cu tine/ Tu laşi acea impresie/ Ca orice lucru frumos, dar care zdrobeşte./ Amândoi sunteţi mari hoţi de lumină/...Şi primul tău dar este să prefeci totul în piatră/ Mă trezesc lângă un mausoleu, eşti prezent aici...*" – **Rivalul**), bărbatul se preface în rival, iar dragostea într-o tortură (**Dansuri în noapte**) şi o pierdere – golul pe care

imaginaţia îl suprapune peste cel lăsat de moartea părintelui. De aici abundenţa de scrisori (**Scisoare în noiembrie, Scrisoare de dragoste,** etc) – acestea marcând distanţa, neîmplinirea. Şi cum templele odată căzute la pământ nu se mai ridică, acest Colos ameninţă cu decrepirea sufletului celui care-l locuieşte: "*Supraexpusă ca o rază X/ Sticlă în care trăiesc/ Sinistru Vatican*" (**Meduza**); "*Niciodată nu voi reuşi să-ţi recompun făptura,/ Să te-ncleiez fărâmă cu fărâmă.../Soarele sub coloana limbii tale răsare/ Orele mele s-au logodit cu umbra...*" (**Colosul**); "*Tu, cel culcat pe spate,/ Cu ochii la cer// Ochiul tău să fie un vultur/ Umbra buzei tale un abis*" (**Gulliver**). Se pare că Electra, încălţată în cizma neagră (fantoma tatălui), nici în iubire nu se poate descălţa definitiv pentru a o lua pe alt drum decât "pe cărarea cu azalee". Astfel, figura iubitului apare în compania Morţii, ca aghiotant al ei, având loc demonizarea acestuia (**On Looking into the Eyes of a Demon Lover**), ipostazierea într-un Corydon fascinant: "*Doi, fireşte sunt doi/ Unul care niciodată nu-şi ridică privirile, cu ochii cârpiţi/ Şi bombaţi, ca la Blake// Mă ciuguleşte-ntr-o parte: nu-i aparţin încă,/ El nu surâde, nu fumează// Astea le face celălalt, Cel cu păr lung şi care aplaudă./ Mişel.../ El vrea să fie iubit// Clopotul morţii// A mai sunat cuiva.*" (**Moartea & Co.**)

Starea de spirit (mereu schimbătoare) şi obsesiile Sylviei Plath subliniază din nou caracterul dual al versurilor sale – şi în legătură cu sentimentul cel mai profound, cel mai solicitant şi, până la urmă, transfigurant. În poezia **The Other Two**, cei doi îndrăgostiţi îşi simt în permanenţă umbrele (sterpe, inexpresive) ca uzurpatoare, nişte proiecţii ale sinelui ce vor rămâne, la sfârşit, să poarte mai departe iubirea în vidul îngheţat dinlăuntru: "*Nightly we left them in their desert place/ Lights out, they dogged us, sleepless and envious// Burdened in such a way we seemed the lighter –/ Ourselves the haunters, and they flesh and blood;/ As if, above love's ruinage, we were/ The heaven those two dreamed of, in despair.*"

Schimbarea de ierarhie întoarce pe dos toate viziunile asupra sinelui, iar şi iar, până când devine imposibil să mai ştii care e masca şi care chipul genuin. Oglindirea nu face decât să arate o faţetă canibală: "*and in me an old woman/ Rises toward her day after day, like a terrible fish.*" (**The Mirror**). De aceea trecerea dincolo de această oglindă: ("*Trupul meu e o pietricică pentru ele şi-au grijă de el ca apa/ De pietrişul peste care curge şi-l lustruieşte blând.// Am văzut cum serviciul de ceai, sertarele cu rufe, cărţile mele/ Se topeau din privire, iar apa îmi trecea peste creştet/ Iată-mă dar călugăriţă, nicicând n-am fost mai pură*" – **Lalele**) deschide perspectiva spălării definitive, a purificării: "*Bones, bones only, pawed, tossed/ A dog-faced sea...*" (**Point Shirley**). Apa – ca simbol al tuturor latenţelor naturii, al subconştientului, al ciclurilor vieţii şi feminităţii – este bivalentă. Pe de o parte avem ofelizarea[29] ei prin prezentarea în ipostaza de sălaş al întunericului şi creaturilor mitice: de pildă Echidna "jumătate şarpe, jumătate pasăre palmipedă şi femeie...mama tuturor monstruozităţilor...şi în care Jung încerac să încarneze – întrucât s-a împerecheat cu fiul ei, Câinele Gerion, ca să-l zămislească pe Sfinx – o <<masă de libido incestuous>>, făcând din ea prototipul Marii Prostituate apocaliptice."[30]. De aici şi până la complexul Electrei – de care suferă Sylvia Plath în poeziile sale – nu mai e decât un pas. Astfel, dublul "nocturn" al poetei se contopeşte cu imaginea acelui "**Man in Black**" ce ţâşneşte din apă asemenea unui vortex uriaş, înghiţind-o cu totul: "*Over a great stone spit/ Bared by each falling tide, And you, across those white/ Stones, strode out in your dead/ Black coat, black shoes.../ Fixed vortex on the far/ Tip, riverting stones, air/ All of it, together.*"

Pe de altă parte, senzuala "îmblânzire a şerpilor" este o îndeletnicire vecină cu poezia ("*Aşa cum zeii au făcut o lume şi omul alta/ Îmblânzitorul de şerpi a făcut o sferă şerpească// El şuieră o lume de şerpi/ De legănări şi-ncolăciri.../ De ţesături şerpuitoare. Suflă straiele şerpilor// Topindu-le-n apele verzi, până când nici un şarpe/ Nu-şi mai arată capul, şi şuieră la loc apele verzi/ În apă, în verde, în nimic asemenea şarpelui./ Îşi lasă fluierul şi-nchide ochiul de lună.*"), **Îmblânzitorul de şerpi** deţinând puterea artistului (vizionar) de a recrea lumea, de a o scălda "*în verde*" – transfigurată cu ajutorul poţiunii extrase "*din adâncul cu rădăcini şerpuit/ Al minţii lui*". Această ars poetica însoţeşte o alta – **Suicide off Egg Rock** – exemplară pentru crezul poetic al Sylviei. Universul extern celui acvatic e un coşmar mai teribil decât moartea în sine: "litera stacojie" a identităţii ("*Sun struck the water like a damnation./ No pit of shadow to crawl into,/ And his blood beating the old tattoo/ I am, I am, I am.*"), de aceea moartea în apă capătă valenţe estetice, chiar dacă vorbim de o estetică a urâtului: "*His body beached with the sea's garbage/ Flies filing in through a dead skete's eyehole/ Buzzed and assailed the vaulted brainchamber/ The words in his book wormed off the pages./ Everything glittered like blank paper.*" Ideea este că nimic nu-l mai poate atinge pe cel care pluteşte pe valuri printre gunoaie şi razele soarelui. Singura sa destinaţie devine arta, căci, în final, îl vedem parcă litografiat, intrat în acest vehicul al timpului pe care-l va întruchipa tabloul, deci eternizat: "*Everything shrank into the sun's corrosive/ Ray but Egg Rock on the blue wastage/ He*

heard when he walked into the water// The forgetful surf creaming on those ledges."

Abandonul şi uitarea au atras-o întotdeauna pe poetă prin capacitatea lor de a o scoate de pe orbita obsesiilor sale, poezia, însă, fiind creuzetul acestora, încearcă formula alchimică de a ajunge la piatra filosofală, însă o "topeşte" şi pe Sylvia Plath împreună cu toate celelalte elemente. Cuvintele trec, acum, printr-un proces de erotizare ("...poezia duce, în aceeaşi măsură ca orice formă a erotismului, la indistincţie, la confuzia obiectelor distincte. Ne duce la eternitate, ne duce la moarte ...Şi prin moarte, la continuitate: poezia este eterniatatea."[31]) căci sferele lor semantice, căutându-se în permanenţă, au "pielea" electrizată iar atunci când se lovesc unele de altele, pradă unui magnetism de o intensitate girată ontic, sar scântei sau chiar ajung să ardă într-o metaforă percutantă – fie apăsătoare ca un bloc de ciment ori exhalând severitatea formolului. Radiografia alb-negru a unei minţi/ priviri de această natură se pare că nu poate decât să ajungă pe "*o placă de ardezie cu chipul tău pe ea*". (**Tu care eşti**).

Una dintre cei care au scris poeme despre dispariţia prematură a Sylviei Plath este colega sa de generaţie şi prietena Anne Sexton. De altfel, aceasta a avut aceeaşi soartă, doar că un pic amânată. Putem afirma, deci, că a înţeles-o mai mult decât bine: "*And now, Sylvia, /you again/ with death again,/ that ride home/ with our boy.)/ And I say only/ with my arms stretched out into that stone place,/ what is your death/ but an old belonging,/ a mole that fell out/ of one of your poems?*" (**Sylvia's Death**). La fel am spune şi despre Mariana Marin dacă n-am şti că cele două poete au scris în decenii diferite (dar cam în aceeaşi paradigmă), şi că le despărţeau nu numai Oceanul şi continente, dar şi măsura şi sensul libertăţii.

Iată câteva versuri ale Marianei Marin, parcă dedicate Sylviei (dar, de fapt, dedicate sieşi): "*Fusese obligată să trăiască/ la limita existenţei/ şi asta ani buni!/ în cumplita tinereţe a visului/ şi a zidului gol./ Părul molatec nu i s-a lăsat/ niciodată peste toate acestea,/ nici pasului ei nu i s-a spus căprioară./ Mania secretă şi boala îi dăduseră totuşi ceva:/ patima descrierii sinelui de jur împrejur şi-n adânc./ Morbul cu dulceaţă de gât i s-a agăţat într-o zi/ şi privindu-se leneş, agale/ a încetat jocul/ ce-o făcuse atât de frumoasă// şi rea.*" (**Elegie**)

Forţa Sylviei Plath vine din dezarmanta ei slăbiciune şi fragilitate ce-şi înghit, asemenea şerpilor privilegiaţi, coada, descriind, astfel, cercul psihedeleic al poeţilor dispăruţi spre a se retrage – instalându-şi pe deplin hipocentrul – în propriile versuri ca-ntr-un Infern hand-made din care, citind şi recitindu-i bolgiile şi sentinţele, îi trecem pe locuitorii săi prin noi înşine dincoace de Styx, chiar şi numai pentru o secundă, nu înainte, bineînţeles, de a fi trecut, la rândul nostru, dincolo.

Note:

1. "The Extremist artist sets out deliberately to explore the roots of his emotions, the obscurest springs of his personality, maybe even the sickness he feels himself to be pray to, giving himself over to it, for the sake of the range and intensity of his art." (A. Alvarez, *Under Pressure*, Penguin, New York, 1965, p. 185).

2. "...zeu al cultelor pastorale... vioi, ager, iute şi prefăcut: exprimă şiretenia bestială....De la numele său vine acela al *panicii*, al terorii care se răspândeşte în toată natura şi în întreaga fiinţă, al sentimentului pe care-l trezeşte prezenţa acestui zeu ce tulbură mintea şi înnebuneşte simţurile. Despuiat de această senzualitate primară de nestăvilit, va personifica mai târziu Marele Tot, totul unei anume fiinţe." (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, Bucureşti, 1993, pp. 11, 12).

3. "Confessional poets were radically skeptical in terms of belief. Their writing presumes that depth in poetry is not to be had by recourse to philosophical concepts or religious doctrines, or even by the representation of extraordinary moments of vision. For subject matter, Lowell, Berryman, Roethke, Plath and Snodgrass turned to autobiography, or what was meant to pass for autobiography" (*The Cambridge History of American Literature*, Ed. Sacvan Bercovitch, vol. VIII, Cambridge University Press, 2003, p. 126).

4. Annette Levers, *The World as Icon. On Sylvia Plath's Themes*, în *The Art of Sylvia Plath*, Ed. Charles Newman, Bloomington, Indiana University Press, 1973, p. 135.

5. *The Journals of Sylvia Plath*, Ed. by Ted Hughes, Ballantine Books, 1982 apud. Mircea Mihăieş, *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*, Iaşi, Polirom, 2005, p. 71.

6. "Throughout *The Colossus* she is using her art to keep the disturbance, out of which she made her verse, at a distance...She has style, but not properly her own style." (A. Alvarez, *Sylvia Plath* în *The Art of Sylvia Plath*, op. cit, p.58).

7. "She said (Sylvia Plath) in a note written for BBC: "These new poems of mine have one thing in common. They were all written at about four in the morning – that still blue, almost eternal hour before the baby's cry, before the glassy music of the milkman, settling his bottles" (Ibidem, p. 59).

8. "The idea of some sort of identity between the poet's

mind and the society in which it operates encompasses a broad range: at one extreme, the poet completely conscious of his own separate existence, may see himself as microcosm of what surrounds him or the world as macrocosm of what is inside him; at the other extreme, the boundries between inner and outer world may be so eroded that they can no longer be distinguished. Sylvia Plath's strength lays in the ability to achieve a balance of the two extremes, allowing her mind to explore beyond all customary limits the boundries of the self..." (M. L. Rosenthal, *The New Poets*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 245).

9. Octavio Paz, *Copiii mlaştinii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 64.

10. Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1992, p. 5.

11. Mircea Mihăieş, op. cit., pp. 76-77.

12. Rorschach apud Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2000, p. 87.

13. Gilbert Durand, op. cit., p. 87.

14. Ibidem, pp. 94-95.

15. M. L. Rosenthal, op. cit., p. 84.

16. Apud Mircea Mihăieş, op. cit., pp. 76-79.

17. Ibidem, p. 73.

18. Caroline King Barnard, *Sylvia Plath*, Boston, G. K. Hall & co., 1978, p. 16.

19. Octavio Paz, op. cit., p. 130.

20. "The child is the principle, the fountainhead of all life and hope. His self is not yet << bald and shiny >>, he is << vague as the fog >> ...a vagueness imbued with infinite possibilities... He is akin to the elements, the sea, the wind, the clouds << with no strings attached and no reflections >> (as written elsewhere, in Gulliver)." (Annette Levers, op. cit., p. 123).

21. Apud Mircea Mihăieş, op. cit., p. 72.

22. Octavio Paz, op. cit., p. 131.

23. Radin, *African Folktales and Sculpture* apud Jerome Mazzaro, *Postmodern American Poetry*, University of Illinois Press, 1980, p. 150.

24. "...a genuine confessional poem has to be superbly successful artistically if it is to achieve this fusion of the private and the culturally symbolic, but it must at any rate be far more highly charged than the usual poem." (M. L. Rosenthal, op. cit., p. 69).

25. "the poems constitute << an act of identification, of total communion with those tortured and massacred >> "(George Steiner apud Mazzaro, op. cit., p. 158).

26. "The honours paper that Plath eventually did on the double – not in Joyce but Dostoevsky – would have lent to these processes of meditation an almost psychoanalytic concept of the double. The concept would be based on opposition rather than congruence. The opposition would add up either to a third figure containing both ot to a cancellation of what each half-figure represents." (Jerome Mazzaro, op. cit., p. 148).

27. Françoise Dastur, *Moartea. Eseu despre finitudine*, Bucureşti, Humanitas, 2006, p. 17.

28. "...there is a strange muse, bald, white, and wild, in her << hood of bone >> floating over a landscape like that of the primitive painters, a burningly luminous vision of a Paradise. A Paradise which is at the same time eerily frightening, an unalterably spotlit vision of death." (Ted Hughes, *Sylvia Plath* în Poetry Book Society Bulletin (London), nr. 44, februarie, 1965, p. 1).

29. "Apa devine chiar o invitaţie directă la moarte; din simfalică cum era, se << ofelizează >> ...Ne vom opri la un aspect secundar al apei nocturne, şi care poate juca rolul de motivaţie subalternă: *lacrimile*. Lacrimi care pot introduce direct tema înecului...Apa ar fi legată de lacrimi printr-un proces intim, ele ar fi, atât apa cât şi lacrimile << materie a disperării >> " (Gilbert Durand, op. cit., pp. 91-93).

30. Ibidem, pp. 92-93.

31. Georges Bataille, *Erotismul*, Ed. Nemira, Bucureşti, 2005, p. 27.

Bibliography

1. Caroline King Barnard, *Sylvia Plath*, Boston, G. K. Hall & co., 1978

2. Georges Bataille, *Erotismul / Eroticism*, Ed. Nemira, Bucureşti, 2005

3. Françoise Dastur, *Moartea. Eseu despre finitudine / Death. Essay on Finitude*, Bucureşti, Humanitas, 2006

4. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului / The Anthropological Structures of the Imaginary*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2000

5. Ted Hughes, *Sylvia Plath,* in *Poetry Book Society Bulletin* (London), no. 44, February, 1965, p. 1

6. Jerome Mazzaro, *Postmodern American Poetry*, University of Illinois Press, 1980