

CZERWONA KOMETA

KRÓTKIE ŻYCIE I NIEŚMIERTELNA SZTUKA

SYLVII PLATH

Heather Clark

Przełożył Jarosław Mikos

MARGINESY

Publikacja ukazała się przy wsparciu Instytutu Książki w ramach programu wydawniczego Inne Tradycje. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach dotacji celowej Nr 90/DF-VII/2025.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Red Comet. The Short Life and Blazing Art of Sylvia Plath

COPYRIGHT © 2020 BY Heather Clark

COPYRIGHT © FOR THE TRANSLATION BY Jarosław Mikos

COPYRIGHT © FOR THE POLISH EDITION BY Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2025

Dla Nathana, Isabel i Liama
oraz
pamięci Jona Stallworthy'ego

[...] człowiek codziennie, wśród licznych
zmagań, musi od nowa pracować
na miano „pisarza”.

Sylvia Plath do Aurelii Plath,
2 października 1956 roku

Myślały, że śmierć jest tego warta, ale ja
Muszę uratować jeszcze jedną, królową.
Czy ona nie żyje, czy śpi?
Gdzie była,
Z tym swoim ciałem płowokrwistej barwy
i skrzydłami ze szkła?

A teraz leci
Straszniejsza niż kiedykolwiek, czerwona
Blizna na niebie, czerwona kometa
Ponad tą maszyną, która ją zabiła –
Tym mauzoleum, domem z wosku.

Sylvia Plath, *Żądła (Stings)*

SPIS TREŚCI

Prolog	15
--------	----

Część I

1. Córka pszczelarza Prusy, Austria, Ameryka (1850–1932)	35
2. Nie opłakuj Winthrop (1932–1940)	64
3. Cień Wellesley (1940–1945)	89
4. Myśli me ku świetlistej sławie się wznoszą Wellesley (1946–1947)	120
5. Wewnętrzny głos Wellesley (1947–1948)	142
6. Lato już nigdy nie wróci Wellesley (1948–1950)	164
7. Biała królowa Wellesley i Smith College (1950–1951)	185
8. Miłość to paralaksa Swampscott, Smith College, Cape Cod (1951–1952)	222
9. Dziewiąte królestwo Smith College (wrzesień 1952 – maj 1953)	260

10. Mój umysł się rozpadnie Manhattan (czerwiec 1953)	299
11. Wisielec Wellesley (lipiec–sierpień 1953)	323
12. Przebudzenie w błękicie McLean Hospital (wrzesień 1953 – styczeń 1954)	350
13. Dama czy tygrys Smith College i Harvard Summer School (styczeń–sierpień 1954)	377
14. Och, Ikarze Smith College i Wellesley (wrzesień 1954 – sierpień 1955)	413

Część II

15. Przeprawa na drugi brzeg Cambridge University (wrzesień 1955 – luty 1956)	447
16. Szalone, namiętne zatracenie Cambridge University (luty 1956)	478
17. Pościg Cambridge i Europa (luty–czerwiec 1956)	510
18. Jak wściekła Hiszpania, Paryż, Yorkshire, Cambridge (lipiec–październik 1956)	537
19. Pobudzona i zachęcona Cambridge University (październik 1956 – czerwiec 1957)	565
20. W krainie Midasa Cape Cod i Smith College (czerwiec 1957 – czerwiec 1958)	590
21. Studium z natury Northampton i Boston (czerwiec 1958 – marzec 1959)	627

22. Rozwój osobowości	661
Boston, Ameryka, Yaddo (kwiecień–grudzień 1959)	

Część III

23. Strach przed uznaniem	689
Londyn (1960)	
24. Nikt nie potrafi powiedzieć, czego mi brak	730
Londyn (styczeń–marzec 1961)	
25. Decydujący moment	751
Londyn (marzec–sierpień 1961)	
26. W środku tej późnej, ponurej jesieni	775
Devon (wrzesień–grudzień 1961)	
27. Matki	790
Devon (styczeń–maj 1962)	
28. Błąd	817
Devon (maj–czerwiec 1962)	
29. Czuję wszystko, co czuję	835
Devon i Londyn (czerwiec–sierpień 1962)	
30. Ale to nie koniec	856
Devon i Irlandia (sierpień–wrzesień 1962)	
31. Problem, jakim był on	887
Devon i Londyn (październik 1962)	
32. Zamki na piasku	925
Devon i Londyn (październik–listopad 1962)	
33. Dom Yeatsa	958
Londyn (grudzień 1962 – styczeń 1963)	

34. Jakie jest remedium? Londyn (styczeń–luty 1963)	987
35. Mroczny sufit Londyn (luty 1963)	1011
Epilog. Pańska żona nie żyje	1033
Postscriptum. Epitafium poetki	1067
Podziękowania	1077
Uwagi na temat źródeł	1081
Przypisy	1084
Źródła zdjęć	1142

PROLOG

W grudniu 1962 roku Sylvia Plath przeprowadziła się do domu zajmowanego niegdyś przez Williama Butlera Yeatsa. Irlandczyk był jednym z jej największych literackich idoli, poczuła więc podekscytowanie na wieść, że mieszkanie w londyńskiej dzielnicy Primrose Hill jest do wynajęcia. Po rozpadzie małżeństwa zaczynała od początku i miała poczucie, że przenosiny do domu Yeatsa to dobra wróżba. „Moja praca znajdzie tam błogosławieństwo” – pisała do matki¹. Aby zdobyć to dwupoziomowe lokum, zaproponowała, że zapłaci czynsz za rok z góry – niemal wszystkie pieniądze, jakie posiadała w tamtym momencie. Trzy miesiące wcześniej razem z mężem, Tedem Hughesem, wyruszyła z ich wspólnego domu w Devon na zachodnie wybrzeże Irlandii. Zbierali tam jabłka w należącym niegdyś do Yeatsa ogrodzie w Thoor Ballylee i wspięli się słynnymi krętymi schodami na szczyt jego wieży. Plath wrzuciła kilka monet – na szczęście – do płynącego w dole strumienia. Oboje z Hughesem mieli nadzieję, że wycieczka do Irlandii i pielgrzymka do świętej wieży Yeatsa uratuje ich małżeństwo. Sylvia wróciła jednak do Anglii samotnie. Mimo to w domu Yeatsa, a potem w Devon napisała kilka najwspanialszych wierszy XX wieku.

Jedno z ulubionych opowiadań Sylvii, autorstwa Henry’ego Jamesa, nosi tytuł *Bestia w dżungli*². Bohater utworu, John Marcher, przez całe życie czeka na jakieś skrajne doświadczenie – na „tę rzecz”, którą sam przyrównuje do bestii czającej się w dżungli. To będzie coś „naturalnego” – mówi, coś rozpoznawalnego na pierwszy rzut oka. Może to być „gwałtowne” i przybrać postać „katastrofy”. Dopiero gdy już jest za późno, uświadamia sobie, że czekając na to coś, przeżył życie pozbawione namiętności. W rezultacie stał się człowiekiem, „któremu na tym świecie nic nie miało się przydarzyć”. W zakończeniu opowiadania bohater rzuca się na grób kobiety, którą powinien był kiedyś pokochać. „Kiedy możliwości się wyczerpały, a tajemnica bogów wyblakła, a może nawet wyparowała do reszty, już to samo było klęską – pisał James. – Nie, gdyby zbankrutował, stracił honor, trafił na szubienicę albo pod rękierzą: klęska to być niczym”³.

Sylvia z przerażeniem myślała o takiej klęsce. W 1955 roku, zanim wyruszyła do Anglii, gdzie miała studiować na Cambridge University, napisała do swojego ówczesnego chłopaka, Gordona Lameyera: „Groza związana z byciem jamesistką polega na odkryciu, że w dżungli czai się wiele bestii, ale jakoś nie udaje ci się żadnej z nich spotkać i ustrzelić. Ciągłe się obawiam, że życie wymknie mi się niezauważalnie i obudzę się któregoś «pięknego poranka», rozpaczając na wietrze przy moim własnym grobowcu”⁴. Przerażały ją modernistyczne wizje ludzkiej bezsilności, paraliżu. Traktowała jako osobistą przestrożę takie utwory, jak *Ziemia jałowa* T.S. Eliota i *Zmarli* Jamesa Joyce’a. „NEUTRALNOŚĆ, ZNUDZENIE stały się grzechami cięższymi niż morderstwo, cięższymi niż pozamałżeńskie romanse – mówiła studentkom Smith College w 1958 roku. – MOŻECIE MIEĆ RACJĘ ALBO SIĘ MYLIĆ, ale nie bądźcie obojętne, nie bądźcie NICZYM”⁵. Sylvia słynęła z ogromnego apetytu – pewnego razu, zanim rozpoczęło się przyjęcie, opróżniła lodówkę w domu gospodarzy – ale była równie głodna życiowych doświadczeń. Z całym zdecydowaniem pragnęła żyć możliwie jak najpełniej – pisać, podróżować, gotować, rysować i kochać tak wiele i tak często, jak to możliwe. Jedną z jej bliskich przyjaciółek wspominała, że Sylvia była „operowa” w swoich pragnieniach, była „kobietą renesansu”, ukształtowaną w równej mierze przez romantyczną wzniosłość i stoicyzm typowy dla Nowej Anglii⁶. Była równie oczytana w twórczości Nietzschego, co Emersona, a spirale i cykle czasu u Yeatsa fascynowały ją tak samo jak milczenie i śnieg u Frosta.

Sylvia traktowała poważnie samą siebie i swoje pragnienia. Czyniła to w świecie, który często nie chciał podchodzić do niej w ten sposób. Pierwszy wiersz opublikowała jako ośmiolatka, a później przysięgła sobie, że zostanie „Największą Poetką Ameryki”⁷. W następnych latach podążała drogą literackiego powołania z niestrudzoną, gwałtowną determinacją. Miała nadzieję, że uda jej się zostać zarówno pisarką, jak i żoną oraz matką, ale wzrastała w kulturze, która otwarcie wyszydziała artystyczne ambicje kobiet. Takie szyderstwo słysząc wyraźnie w mowie zatytułowanej *A Purpose for Modern Woman* [Przeznaczenie kobiety nowoczesnej], którą Adlai Stevenson, kandydat na prezydenta z ramienia Partii Demokratycznej, wygłosił w Smith College na uroczystości rozdania dyplomów rocznika 1955. Jak oświadczył Stevenson, błyskotliwe absolwentki koledżu najlepiej przysłużą się własnemu krajowi, jeśli wciela się w „skromną rolę pani domu”. „Statystycznie rzecz biorąc – przekonywał swoje słuchaczki – i tak czeka [ona] większość z was, niezależnie od tego, czy w tym momencie podoba się wam taka idea – i polubicie ją!”. Stevenson, ulubieniec liberalnych elit, mówił dalej:

Wasze zadanie, jako żon i matek, ma wiele zalet. Przede wszystkim oznacza pracę w domu – możecie wykonywać ją w salonie, z dzieckiem siedzącym

na kolanach, albo w kuchni, z otwieraczem do konserw w dłoni. Jeśli starczy wam intelektu, może nawet uda wam się praktykować wasze kojące umiejętności na tym niczego niespodziewającym się mężczyźnie, podczas gdy on będzie oglądał telewizję.

Stevenson przyznawał, że w swoich nowych, domowych rolach kobiety mogą doświadczać „poczucia zawężania się horyzontów”. „Niegdyś pisały wiersze – ironizował. – Teraz to będzie lista rzeczy do prania. [...] Miały nadzieję, że odegrają swoją rolę w kryzysie naszej epoki. Tymczasem piorą pieluchy”. Stevenson wyrażał nadzieję, że taka wizja nie okaże się „zbyt przygnębiająca”, a mowę zamknął słowami: „kobietom «nigdy nie było tak dobrze» jak wam”⁸.

Plath z całym zdecydowaniem pragnęła odegrać swą rolę. Z przemówienia Stevensona można jednak wywnioskować, że szanse na powodzenie miała niewielkie. Żyła w epoce jawnej i bezwstydnej dyskryminacji, w której było prawie niemożliwe, aby kobieta samodzielnie otrzymała kredyt hipoteczny, pożyczkę bankową albo kartę kredytową; w czasach, gdy w gazetach ogłoszenia dla osób szukających pracy dzieliły się na te przeznaczone dla mężczyzn i te dla kobiet („Szukamy atrakcyjnych!”); w czasach, gdy słowo „ciąża” nie miało prawa pojawić się w programach telewizyjnych, a popularne czasopisma zachęcały żony, aby nie próbowały się odzywać, ponieważ – jak ujmował to jeden z felietonistów – „tematy jego rozmów są o wiele ważniejsze niż twoich”⁹. Świat administracji państwowej, finansów, prawa, mediów, uniwersytetów, medycyny, zawodów technicznych i nauki – niemal wszystkich profesji – był poddany władzy mężczyzn. Niektórym kobietom udawało się zrobić karierę, ale cena, jaką za to płaciły, była ogromna. Jak pisała jedna ze współczesnych Plath z Cambridge, kobiety w latach pięćdziesiątych miały „uwewnętrznione przekonanie, na podstawie doświadczeń całego życia, że takich rzeczy jak osiągnięcia i autonomia po prostu nie sposób pogodzić z miłością i życiem rodzinnym” oraz że „niezależność oznacza samotność”¹⁰. Mimo to Plath sądziła, że może ją spotkać inny los niż ten zarysowany przez Stevensona. Podobnie jak jej ulubionego bohatera powieści Joyce’a, Stephena Dedalusa, przenikało ją „ikarowe pragnienie”; chciała szukać swojego przeznaczenia za granicą, zbierać doświadczenia, które mogłaby spożytkować w sztuce, i pozostawać w ciągłym ruchu¹¹. Była gotowa na wszystko, byle uniknąć życia, które nie zostało przeżyte, wierszy nienapisanych, miłości niespełnionej. Plath coraz szerzej i szerzej rozposzcierała skrzydła w czasach, gdy uważano, że kobiety w ogóle nie powinny latać.

Hermione Lee, profesorka z Oxfordu i biografka Virginii Woolf, napisała: „Pisarki, w których życiu ważną rolę odgrywało molestowanie seksualne, choroba psychiczna, przemoc skierowana przeciwko sobie samej albo samobójstwo, często traktowano

w kontekście biograficznym przede wszystkim jako ofiary albo interesujące psychologicznie opisy przypadku, a dopiero wtórnie jako zawodowe pisarki¹². To spostrzeżenie wydaje się wyjątkowo trafne w odniesieniu do Sylvii Plath, która stała się wręcz kulturowym skrótem dla kobiecej histerii. Kiedy na filmie widzimy, że jakaś kobieca postać czyta *Szklany klosz* (*The Bell Jar*), wiemy, że będzie sprawiała kłopoty. Jak przypomina nam krytyczka Maggie Nelson, „być nazwaną Sylwią Plath jakiejś dziedziny to nic dobrego”¹³. Nelson zauważa też, że kobieta, która w swojej sztuce eksploruje motyw depresji, nie jest postrzegana jako „szamanka udająca się w podróż w głąb mrocznej strony ludzkiej psychiki, lecz jako kolejna «wariatka na strychu» w odrażającym spektaklu”¹⁴. Może właśnie dlatego Woody Allen dokuczał Diane Keaton w filmie *Annie Hall* za to, że czyta ona przełomowy zbiór wierszy Plath *Ariel*. W latach osiemdziesiątych pewien znany recenzent zauważył, że zainteresowanie postacią Plath wywołało „ostrą reakcję”, która zaowocowała kilkoma „niesmacznymi” żartami w gazetkach studenckich: „«Dlaczego SP przechodzi przez jezdnię?» «Żeby wpaść pod nadjeżdżający samochód»”¹⁵. Pisarze, którzy popełniają samobójstwo, rzadko stają się obiektem czarnego humoru; na przyjęciach nie opowiada się dowcipów o Davidzie Fosterze Wallasie. W 2017 roku niezwykłą popularność zyskał artykuł Claire Dederer, która twierdziła, że Plath stała się w naszej kulturze uosobieniem „kobiecego potwora”, ponieważ odebrała sobie życie i „porzuciła” swoje dzieci¹⁶. Jak zauważyła krytyczka Carolyn Heilbrun: „Jeśli ktoś podziwia Audena, to znaczy, że ma dobry gust. Jeśli podziwia Sylwią Plath, jest wyznawcą jej kultu. [...] To typowa sytuacja, w której nie sposób wygrać: albo twórczość jakiejś autorki nie budzi zainteresowania, albo budzi, ale zostaje ono sprowadzone do aktu chybionej, fanatycznej wiary”¹⁷.

Z chwilą popełnienia samobójstwa w 1963 roku Sylvia stała się paradoksalnym symbolem kobiecej siły i bezradności, osobą, której życie znalazło się w cieniu jej życia pośmiertnego. Uwięziona w pułapce między ikoną a stereotypem, była mitologizowana i patologizowana w filmach, sztukach telewizyjnych i biografiach jako arcykapłanka poezji ogarnięta obsesją na punkcie śmierci. Te zniekształcenia przybierały na sile już w latach sześćdziesiątych, gdy po ukazaniu się zbioru *Ariel* większość recenzentów nie wiedziała, jak ma rozumieć płomienne, pulsujące metafory w takich wierszach jak *Pani Łazarz* (*Lady Lazarus*) albo przenikliwie chłodne obrazy z liryku *Krawędź* (*Edge*). W czasopiśmie „Time” nazwano tę książkę „strumieniem płomieni wypłutym przez literackiego smoka, który w ostatnich miesiącach życia wypuścił płonąca rzekę ognia na literacki krajobraz”¹⁸. W „The Washington Post”, w artykule zatytułowanym *The Cult of Plath*, przydano Sylvii miano „węzowej pani nieszczęścia”¹⁹. Robert Lowell w swoim wprowadzeniu do zbioru *Ariel* charakteryzował ją jako Medę, pośpiesznie zmierzającą w stronę samozagady. Nawet najbardziej wnikliwy czytelnik Plath, jej mąż Ted Hughes,

często opisywał ją jako bierne narzędzie, za pośrednictwem którego przemawia jakaś niebezpieczna muza.

Nowe badania pogłębiły nasze rozumienie Plath jako mistrzyni performansu i ironii²⁰. Mimo to prace naukowe poświęcone autorce *Szklanego klosza* w niewystarczającym stopniu zmieniły jej rozpowszechniony, stereotypowy wizerunek jako Marilyn Monroe świata literatury. Wciąż nie brakuje melodramatycznych portretów Plath jako oszalałej kapłanki poezji. Autor jednej z niedawnych biografii nazwał ją „czarodziejką, która miała moc przyciągania mężczyzn błyskiem swojego intensywnego spojrzenia, udręczoną duszą, której jedynym przeznaczeniem była śmierć z własnej ręki”. Napisał, że „pragnęła przekształcić samą siebie w psychotyczne bóstwo”²¹. Z takich karykatur wykrystalizował się z czasem znany nam wszystkim z kultury popularnej uproszczony obraz Sylvii Plath jako samobójczyni, autorki *Szklanego klosza*, otoczonej kultem, którego wyznawczyniami są głównie ubrane na czarno młode kobiety. (Sylvia Plath. *The Muse of Teen Angst* [Sylvia Plath. Muza nastoletniego lęku] – brzmi tytuł artykułu opublikowanego w 2003 roku na łamach czasopisma „Psychology Today”)²². Sama Plath uważała się za „czarodziejkę” zupełnie innego rodzaju: „Jestem cholernie dobrą arcykapłanką intelektu” – pisała do swojego przyjaciela Mela Woody’ego w lipcu 1954 roku²³.

Ta zniekształcona wersja Plath budziła coraz większą irytację wielu jej przyjaciół. Phil McCurdy, blisko zaprzyjaźniony z poetką, nie rozpoznaje jej w postaci „literackiej wariatki”, jaką spotyka w biografich niepotrafiących uchwycić pełnej życia, inteligentnej osobowości autorki *Szklanego klosza*. „Byliśmy zwariowani, ale zwariowani na punkcie Kafki” – wspomina²⁴. Ellie Friedman Klein, powiernica Plath ze Smith College, nie może już znieść obrazu swojej genialnej przyjaciółki przykutej do „maszyny śmierci” oraz tego, że wciąż czyni się z jej samobójstwa sensację²⁵. Tragedia Plath po części polega na tym, że utożsamia się ją dziś ze stereotypami, które sama poddawała ironicznej analizie w swojej twórczości.

Elizabeth Hardwick pisała niegdyś o Sylvii, że „kiedy kurtyna opada, na scenie leży jej martwe ciało, złożone w ofierze jej własnej narracji”²⁶. Wysuwanie jednak tezy, że samobójstwo było dla niej swego rodzaju wielkim finałem, służy jedynie podtrzymywaniu mitu, który upraszcza nasze rozumienie jej życia i twórczości. Dotychczasowe biografie koncentrowały się na trajektorii wiodącej Plath do samobójstwa, jak gdyby wszystko, co robiła od czasów dzieciństwa, było z góry zdeterminowane i przybliżało ją do losu, na jaki sobie zasłużyła, ponieważ wzniosła się zbyt wysoko ku słońcu. Ta książka śledzi raczej literacki oraz intelektualny rozwój Plath niż jej upadek.

Czerwona kometa jest pierwszą pełną biografią Sylvii Plath, w której uwzględniono jej wszystkie ocalałe listy – w tym czternaście niedawno odkrytych, które wysłała do swojej psychiatry w latach 1960–1963, oraz kilka innych wcześniej

niepublikowanych ważnych listów – i która obok dzieł wydanych drukiem obficie czerpie z jej niepublikowanych dzienników, kalendarzy i utworów literackich. Ponieważ spadkobiercy Plath i Hughesa pozwolili mi podczas pracy nad książką zeskanować zarówno opublikowane, jak i niepublikowane dokumenty, mogłam cytować bezpośrednio ze źródeł, a nie jedynie z pośpiesznie sporządzonych w archiwum notatek. To także pierwsza biografia, która poddaje głębokiej analizie historię rodziny Plathów, w tym śledztwo, którym FBI objęło ojca Sylvii, i pobyt jej babki w zakładzie psychiatrycznym. Książka uwzględnia także ocalały fragment zaginionej powieści Plath *Falcon Yard*, który odnalazłam błędnie zaklasyfikowany w archiwum, oraz wykorzystuje niepoddawane wcześniej analizie akta policyjne i sądowe oraz dokumentację szpitalną. *Czerwona kometa* oferuje również nowe interpretacje i sposoby rozumienia życia Plath, oparte na świadectwach i materiałach archiwalnych ponad pięćdziesięciu współczesnych jej osób. Udostępnia też nowe informacje, które zmieniają nasze rozumienie przebiegu ostatniego tygodnia życia poetki, oraz wykorzystuje w pełni archiwa Teda Hughesa w Emory University i British Library, gdzie znajduje się wiele jego niepublikowanych tekstów – wierszy i zapisków w dziennikach – w których odnosił się do autorki *Szklanego klosza*. To wreszcie pierwsza biografia Plath, która uwzględnia materiały z archiwum Harriet Rosenstein z Emory University, otwartego dla badaczy w 2020 roku. W latach siedemdziesiątych, podczas pracy nad nigdy nieukończoną biografią, Rosenstein przeprowadziła wywiady z dziesiątkami ludzi, którzy zetknęli się z Plath. Te głosy z przeszłości, niczym duchy, rzucają nowe światło na związki autorki *Szklanego klosza* z innymi osobami, na jej leczenie i twórczość.

Ta książka z całą pewnością nie jest ostatnim słowem na temat Sylvii Plath. Z czasem wypłyną nowe materiały i pojawią się nowe pytania. Mam jednak nadzieję, że w porównaniu z dotychczasowymi kreśli ona portret bogatszy, trafniejszy i mniej skupiony na patologii. Obcując z wierszami, prozą, szkicami, dziennikami i listami Plath, a także badając zawartość znajdujących się po obu stronach Atlantyku archiwów jej męża oraz współczesnych im osób, a także wysłuchując świadectw dziesiątków przyjaciół, z których wielu zarejestrowało swoje wspomnienia po raz pierwszy, starałam się wydobywać raczej to, czym Plath nas obdarzyła, niż to, czego musiała się wyrzec. Mam nadzieję, że udało mi się uwolnić ją od kulturowego bagażu minionych pięćdziesięciu lat i umieścić na nowo na mapie literackiej jako jedną z najważniejszych amerykańskich pisarek XX wieku. Pod względem walorów estetycznych, przełomowości i tego, jak odzwierciedlają moment historyczny, w którym powstały, najlepsze poezje Plath dorównują utworom jej idoli – W.B. Yeatsa i T.S. Eliota. Powinniśmy pamiętać o niej ze względu na jej wiersze, transcendentne i przecierające nowe szlaki, a nie na to, że otruła się gazem w swojej kuchni.

Oczywiście tym, co przyciąga wielu czytelników do postaci Sylvii, jest jej tragedia. Jej życie, sława i twórczość zawsze będą naznaczone piętnem samobójstwa – tego nie zmienimy. Ale ta najsłynniejsza poetka XX wieku nie była kruchą, naiwną dziewczyną ani *femme fatale*. Podobnie jak nie była Medea, Eurydyką czy Elektrą. Była raczej niezwykle zdyscyplinowaną zawodową pisarką, która swoim wyjątkowym głosem zdołała przekształcić literaturę brytyjską i amerykańską, a jej innowacyjne dzieła dały nową energię rodzącym się literackim i kulturowym rewolucjom jej czasów. Celem tej książki jest zatem uwolnienie Sylvii od stereotypu – zaproponowanie opowieści alternatywnej wobec mitu Plath, rozsadzenie skupionej na sensacji melodramatycznej retoryki, jaka ją dotąd otaczała, i wreszcie – poddanie jej życia analizie nie poprzez pryzmat jej obsesji śmierci, lecz pasji do sztuki.

Sylvia Plath była jedną z najlepiej wykształconych kobiet swego pokolenia, gwiazdą na uczelni i zwyciężczynią niezliczonych konkursów literackich. Nawet po próbie samobójczej i spędzeniu kilku miesięcy w szpitalu McLean zdołała ukończyć Smith College *summa cum laude*. Następnie przyjęto ją na studia magisterskie w zakresie literatury angielskiej na Columbia University, w Oxfordzie i w Radcliffe, po czym otrzymała stypendium Fulbrighta na studia w Cambridge, które ukończyła z wyróżnieniem. Była tak błyskotliwa, że jej macierzysta uczelnia, Smith College, poprosiła ją o powrót i poprowadzenie zajęć z literatury angielskiej, chociaż nie miała doktoratu. Jej biegła znajomość literatury angielskiej, zarówno dawnej, jak i współczesnej, onieśmielała jej studentki, a nawet innych poetów. Jej koledzy z seminarium z twórczego pisanie, prowadzonego przez Roberta Lowella w 1959 roku, wspominali łatwość, z jaką wychwytywała najsztudniejszą aluzję literacką: „«To przypomina mi Empsona», mówiła Sylvia. [...] «To przypomina mi Herberta». «Czy to nie wczesna Marianne Moore?»”²⁷. Później prowadziła towarzyskie konwersacje z T.S. Eliotem i Stephenem Spenderem na przyjęciach w Londynie, na których jaśniała jako wzór elegancji i poczucia humoru.

Bardzo niewielu spośród jej przyjaciół zdawało sobie sprawę z tego, że Sylvia zmaga się z nawracającą depresją. W koledżu błyskotliwie zdawała egzaminy, ubierała się modnie i umawiała na randki ze studentami z Yale i Amherst. Większość ludzi miała ją za cud-dziewczynę. Gdy jednak dopadła ją poważna depresja, nie widziała przed sobą drogi ratunku. W 1953 roku kolejny epizod depresyjny naraził ją na nieumiejętnie przeprowadzoną terapię elektrowstrząsami w okrytym złą sławą szpitalu psychiatrycznym. Plath opowiadała swojej przyjaciółce Ellie Friedman, że zaprowadzono ją do komory i „stracono na krześle elektrycznym”. „Powiedziała mi, że czuła się, jak gdyby ją zamordowano, to była dla niej najstraszniejsza rzecz na świecie. Stwierdziła: «Gdyby coś takiego miało mi się jeszcze raz przydarzyć, z a b i j ę s i ę»”²⁸. Plath wolała raczej podjąć próbę samobójczą, niż znosić dalsze tortury.

W 1963 roku stres, w jakim żyła, miał inne źródła. Czekający ją rozwód, samotne macierzyństwo, choroba, osamotnienie i bezlitośnie mroźna zima wpędziły ją w ostateczną depresję, która odebrała jej życie. Plath padła ofiarą niewłaściwie prowadzonej terapii psychiatrycznej i zaniedbań medycznych, których doświadczyła w wieku lat dwudziestu. W ostatnim liście do swojej psychiatry pisała, że była przerażona sposobami „leczenia” depresji – elektrowstrząsami, zastrzykami z insuliny, zamknięciem w zakładzie. Przerażał ją powrót „obrazów tego, co najgorsze – tchórzliwego wycofania, szpitala psychiatrycznego, lobotomii”²⁹. To nie przypadek, że Plath zabiła się w dniu, w którym miała stawić się na oddziale brytyjskiego szpitala psychiatrycznego.

Sylvia nie uważała się za osobę depresyjną. Sądziła, że jest kobietą silną, namiętną, inteligentną, obdarzoną żelazną wolą i odważną, niczym postać z powieści D.H. Lawrence’a. Miała jasne poczucie celu i w dziennikach nieustannie zachęcała samą siebie do cięższej pracy. Inni twierdzili później, że było to świadectwo jej patologicznego, neurotycznego perfekcjonizmu. Można jednak interpretować to inaczej: Sylvia – podobnie jak wielu piszących mężczyzn – po prostu była ambitna i chciała zaznaczyć swoją obecność w świecie. Wiedziała, że depresja jest jej wielką przeciwniczką, jedynym, co może ją powstrzymać. Nie ufała psychiatrii – zwłaszcza mężczyznom psychiatrom – i starała się zrozumieć własną depresję w kategoriach intelektualnych, za pośrednictwem dzieł innych autorów, takich jak Fiodor Dostojewski, Sigmund Freud, Carl Jung, Virginia Woolf, Thomas Mann, Erich Fromm i wielu innych. Samoleczenie przyjęło w jej przypadku postać analizy idei osobowości schizoidalnej na przykładzie *Braci Karamazow*, czym zajmowała się w dysertacji dyplomowej w Smith College.

Gorzkie doświadczenia z depresją nauczyły Plath, jak radzić sobie z nią za pomocą własnej twórczości, a nawet ją w niej wykorzystywać. „Widać coraz większe zainteresowanie tym, co się dzieje w szpitalach psychiatrycznych. Byłabym głupia, gdybym nie zrobiła z tego użytku i nie zrekonstruowała tych doświadczeń” – napisała w dzienniku³⁰. Te słowa mogą wydawać się cyniczne, ale jej teksty poświęcone depresji były głębokie. Dzięki doświadczeniom swojej emigranckiej rodziny oraz własnym przeżyciom w szpitalu psychiatrycznym McLean miała zrozumienie dla życia osób pozostających na marginesie. Twierdzenie Elizabeth Hardwick, że Plath „nie miała w sobie nic z rewolucjonistki społecznej”, jest po prostu nieprawdziwe³¹. Sylvia w swojej późnej twórczości nieustannie wracała do – czasem kontrowersyjnie ukazanych – postaci osób wykluczonych: kobiet, ludzi chorych psychicznie, uchodźców, dysydentów politycznych, Żydów, więźniów, osób rozwiedzionych, samotnych matek. W *Szklanym kloszu*, jednej z największych w XX wieku powieści będących głosem protestu w obronie osób wykluczonych, poddała analizie związki między szaleństwem a represją. Plath umieściła akcję

powieści w 1953 roku, ale napisała ją w roku 1961, gdy obracała się w lewicowych kręgach w Londynie i zainteresowała ruchem antypsychiatrii R.D. Lainga. *Szklany kloz*, podobnie jak *Skowyt* Allena Ginsberga, odsłaniał represyjne oblicze Ameryki okresu zimnej wojny jako kraju, który nawet „najlepsze umysły” swojego pokolenia może doprowadzić do szaleństwa. Czy naprawdę jesteś chora, pyta Plath, czy to społeczeństwo sprawiło, że taka jesteś? Nigdy nie romantyzowała depresji i śmierci; nie zanurzała się z upodobaniem w mrok. Starła się raczej z całym obiektywizmem uchwycić zimną i pustą aurę tego stanu. Dzięki zdolności do odzyskiwania sił po epizodach depresyjnych miała odwagę eksplorowania, jak ujął to Ted Hughes, „psychologicznej głębi, bardzo trzeźwo i w sposób przenikliwie skoncentrowany”³². Motywy odradzania się i nowego życia są kluczowe dla wierszy Plath, podobnie jak depresja, gniew i zniszczenie.

„Co dzieje się z marzeniem odłożonym na potem – pytał Langston Hughes w wierszu *Harlem*. – Czy cukruje się – / niczym słodki syrop?”³³. To właśnie spotykało większość kobiet z pokolenia Plath. Ale Sylvia z całą determinacją pragnęła podążać za swoim powołaniem literackim. Obawiała się pełnego lekceważenia epitetu „pani poetka” i nie miała zamiaru pozostać kobietą niezamężną i bezdzietną, jak Marianne More czy Elizabeth Bishop. Chciała być żoną, matką i poetką – „łączyć trzy role”, jak to ujęła w rozmowie z przyjaciółką³⁴. Te sfery rzadko pokrywały się ze sobą w seksistowskiej epoce, w której była uwięziona, ale przez pewien czas udawało jej się osiągnąć wszystkie trzy cele naraz.

Potem, jesienią 1962 roku, jej małżeństwo się rozpadło. Runęła budowla jej życia, ale poezja wyszła z tej katastrofy silna i nietknięta. Mieszkając samotnie z dwójką małych dzieci w zimnym, krytym strzechą wiejskim domu na angielskiej prowincji, Sylvia zaczęła pisać wiersze, które – jak sama przewidywała – miały przynieść jej sławę. O ile jej wcześniejsze, zawiłe formalnie utwory zapewniły jej skromny sukces, o tyle wiersze z tomu *Ariel* – pełne energii, odwagi i brawury, a także gniewu w obliczu przejawów opresji w jej aspekcie osobistym i historycznym – wybrzmiały tonem dotychczas niesłyszczanym w powojennej poezji. Plath zmarła zaledwie osiem dni przed ukazaniem się *Mistyki kobiecości* Betty Friedan, ale jej własna twórczość przebiła literacki szklany sufit. Takie wiersze jak *Pani Łazarz* i *Tatus (Daddy)* są pełne zjadliwego gniewu wobec seksistowskich reguł rządzących społeczeństwem, w którym żyła, a w liryku *Krawędź z zimną*, przerażającą ironią pisze, że jedynie kobieta martwa jest „udoskonalona”. Wydawało się, że Sylvia wprowadziła rodzący się ruch wyzwolenia kobiet do poezji.

Można odnieść wrażenie, że ponad pięćdziesiąt lat później wiersze Plath nadal są odczytywane w ustalonym kontekście poezji „konfesyjnej” albo „feministycznej”. Poetka pisała jednak swoje utwory, zanim te terminy pojawiły się w kulturowym imaginarium. Wprawdzie sama nauczyła się wiele od Roberta Lowella i Anne

Sexton, których poznała pod koniec lat pięćdziesiątych, ale estetyczny impuls leżący u źródeł jej twórczości był bardziej surrealistyczny niż konfesyjny. Prawdę mówiąc, sama traktowała „konfesyjny” impuls ironicznie, chociażby w takich wierszach jak *Pani Łazarz*, gdzie bohaterka wykonuje striptiz przed „chrupiącym orzeszki tłumem”, zgromadzonym, aby gapić się na jej nagie ciało i próbę kolejnego samobójstwa. (Wiersz w zasadzie przepowiada pojawienie się telewizyjnego *reality show*). I chociaż Plath traktowała jako wzór do naśladowania takie pisarki, jak Virginia Woolf, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Sara Teasdale, Edna St. Vincent Millay, Edith Sitwell i Anne Sexton, to podstawą jej edukacji literackiej były osiągnięcia mężczyzn – twórców epoki modernizmu. Fundamentem, na którym wzniosła rusztowanie swojej twórczości, były psychologiczne i antropologiczne pisma Carla Junga, Roberta Gravesa i Jamesa Frazera, a także poezja i proza W.B. Yeatsa, Dylana Thomasa, Wallace’a Stevensa, Jamesa Joyce’a, T.S. Eliota, W.H. Audena, Roberta Lowella oraz Teda Hughesa. Psychoanalityczne podejście do biografii Plath, dotychczas dominujące, ignoruje tę „bezosobową” tradycję literacką, w której ona sama była zanurzona i z której wyrastała jej twórczość. Jane Baltzell Kopp, która poznała Plath w Cambridge, mówiła o „starej dobrej kulturze elit” przenikającej ich studencką egzystencję: „to, jak w tamtych czasach postrzegaliśmy siebie same i innych oraz nasze życie, miało związek przede wszystkim z tą tradycją”. Każdy, kto poważnie podchodzi do próby zrozumienia poezji Sylwii Plath, stwierdziła Kopp, dowie się więcej, jeśli podda analizie raczej zakres jej egzaminu z literatury angielskiej (*English Tripos exam*) w Cambridge niż jej relację ze zmarłym ojcem. „Liczba – i zakres – lektur niezbędnych, aby odpowiedzieć na te pytania, mówi wszystko”³⁵.

Plath opanowała te wszystkie dzieła literackie – od Chaucera po T.S. Eliota. Jej dogłębna znajomość tradycji może nie rzucać się w oczy w takim wierszu jak *Tatuś*, z jego z pozoru nieporadnym rytmem i intonacją wierszyków dla dzieci. Utwór ten jest jednak efektem długiego terminowania; jest niczym dzieło Picassa u progu narodzin kubizmu. Plath musiała opanować całą tradycję literacką swojego języka, aby stworzyć coś nowego. W wierszach z tomu *Ariel* eksploruje motywy traumy rodzinnej, problemów małżeńskich i erotycznej zazdrości, to prawda, ale jednocześnie poddaje analizie zagadnienia historii, wojny, totalitaryzmu, a także tradycji literackiej, która wykluczała kobiety. Wśród kontrowersji, jakie wywołuje wiersz *Tatuś*, można przeoczyć zawarte w nim aluzje do *Ziemi jałowej* T.S. Eliota. Podobnie jak to, że wiersz *Krawędź* jest reakcją na twórczość W.B. Yeatsa, Roberta Gravesa i Shakespeare’a. W *Szklanym kloszu* Plath za punkt odniesienia obiera *Portret artysty z czasów młodości* Joyce’a, podczas gdy w wierszu *Ariel* toczy polemikę z lirykiem Teda Hughesa *Zmyślony lis* (*The Thought-Fox*), poświęconym źródłom twórczego natchnienia. W wierszach *Kolos* (*The Colossus*) oraz *Tatuś* Plath na nowo zdefiniowała elegię, znajdując w niej miejsce zarówno na gniew, jak i na miłość

oraz patos. Była pionierką poezji poświęconej macierzyństwu i rzucała wyzwanie romantycznemu męskiemu przeświadczeniu, że wrzosowiska rozciągające się wokół jej domu są bardziej wzniosłe niż sypialnia jej dzieci. Plath jako jedna z pierwszych poetek języka angielskiego pisała o poronieniu, aborcji i lęku poporodowym. Jej utwory poświęcone spustoszeniom powodowanym przez depresję – *Tulipany* (*Tulips*), *Wiąz* (*Elm*), *Księżyc i cis* (*The Moon and the Yew Tree*), *Owce we mgle* (*Sheep in Fog*), *Krawędź* – należą do najwspanialszych w języku angielskim. Te teksty, podobnie jak sama postać Plath, zasługują na obiektywną analizę.

To samo dotyczy jej małżeństwa z Tedem Hughesem. Legenda ich otoczona aurą sensacji pierwszego spotkania – według słynnej anegdoty Plath ugryzła Hughesa w policzek, kiedy ten nieoczekiwanie pocałował ją podczas szalonej imprezy – przesłoniła literacki kontekst, który sprawiał, że byli dla siebie tak atrakcyjni. Ich związek od pierwszych, teatralnych momentów miał solidny fundament w ich uwielbieniu dla twórczości Lawrence’a, Yeatsa i Dylana Thomasa³⁶. W chwili, gdy spotkali się tamtego wieczora w 1956 roku, oboje poszukiwali nowego idiomu, pragnąc obalić fałszywych poetyckich bożków epoki. Mimo wszystkich uderzających różnic między nimi byli – jak celnie zauważył komentator BBC – „dwojgiem w swoim rodzaju”³⁷. Ich najlepsze wiersze mają retoryczny zaśpiew i są nieubłagane przenikliwie, oryginalne, a jednocześnie zanurzone w tradycji, pisane nie tylko dla oka, lecz także dla ucha. W szczęśliwych latach ich małżeństwa Plath i Hughes z całym oddaniem poświęcali się pisaniu poezji nowego rodzaju, czegoś, jak ujęła to Plath, „nieliterackiego”, co wyrwie się z więzów „eleganckiego akademizmu”³⁸. „Cóż za nieprawdopodobne użycie słów, tak że działają jak fizyczne obiekty – te słowa wydają się b y ć rzeczami” – mówił malarz Barrie Cooke o wierszach Hughesa w 1962 roku³⁹. To samo odnosi się do tomu *Ariel*.

Plath i Hughes byli nie tylko mężem i żoną, lecz także współpracowali ze sobą w kwestiach artystycznych „Jeśli SP i ja zdołaliśmy przejść przez to wszystko, stało się tak ze względu na decydujące lata, w których broniliśmy siebie nawzajem, byliśmy dla siebie całym światem – nasza poetycka *folie à deux* uratowała nas przed poczuciem izolacji, osaczenia i wykluczenia” – mówił Hughes⁴⁰. „Myślę teraz, że gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy, moje pisarstwo, podobnie jak jej, porzucało właśnie starą drogę i zaczynało krążyć w poszukiwaniu czegoś nowego”⁴¹. Choć ich małżeństwo nie przetrwało, jego dziedzictwo wciąż rozbrzmiewa w powojennej poezji i prozie. Pięć najważniejszych dzieł okresu powojennego – tomy *The Colossus*, *Szklany klosz*, *Ariel*, *The Hawk in the Rain* oraz *Lupercal* – powstało zasadniczo w latach ich wspólnego życia. Pewność Plath co do ich przyszłości okazała się prorocza. Jak pisała do Hughesa w październiku 1956 roku: „Kochanie, bądź skrupulatny w datowaniu swoich listów. Kiedy będziemy starzy i zużyci, przyjdą do nas i poproszą o nasze listy, a one będą się doskonale ząbeć”⁴².

Wiele osób miało Hughesowi za złe sposób, w jaki potraktował Plath, gdy w 1962 roku porzucił ją dla Assii Wevill. W szczytowym okresie działalności ruchu kobiecego aktywistki często przerywały jego wieczory autorskie w Ameryce. Wielbiciel Plath do dziś ścierają nazwisko „Hughes” z nagrobka Plath w Yorkshire. Poetka Robin Morgan w jednym ze swych wierszy oskarżyła Hughesa o zamordowanie Plath. „Prześladowano go i dręczono w imię feminizmu” – wspomina amerykańska poetka Ruth Fainlight, która była blisko związana z parą na początku lat sześćdziesiątych⁴³. Karygodny sposób, w jaki Hughes obszedł się z pamiątkami Plath i zmienił pierwotny, przygotowany przez nią układ tomu *Ariel*, z pewnością utwierdził czytelników w przekonaniu, że nie jest on odpowiedzialnym kustoszem jej pamięci. On sam twierdził, że zniszczył ostatni dziennik Sylvii z 1963 roku. Zniknęły również jej dzienniki z lat 1960–1962 oraz nieopublikowana powieść z lat 1962–1963, powierzone jego pieczy⁴⁴. Mimo to był zdumiony głosami potępienia, które do niego docierały. W jego odczuciu Plath była „lawrensistką”, a nie «feministką» – to znaczy zwolenniczką głoszonej przez D.H. Lawrence’a twórczej filozofii seksualnego wyzwolenia, a nie rzeczniczką walki o prawa kobiet⁴⁵. Hughes uważał, że Plath z niechęcią przyjęłaby etykietkę feministki, podobnie jak jego przyjaciółka Doris Lessing, ponieważ często ze wzgardą wypowiadała się o kobietach „robiących karierę” kosztem wychowania dzieci i uroków życia rodzinnego. (Psychiatra Plath, doktor Ruth Beuscher, także uważała, że „Sylvia nie była feministką”)⁴⁶. Hughes nie dostrzegał tego, że na długo przed pojawieniem się feminizmu drugiej fali powieści Lawrence’a dostarczyły Plath wzorca dążenia do równości płci i jednostkowej autonomii. W końcu zrezygnował i pieczę nad spuścizną Sylvii przekazał swojej siostrze Olwyn. Te dwie kobiety spotkały się jednak tylko sześć razy w życiu i szczerze się nie znosiły. W opublikowanym wywiadzie Olwyn nazwała raz Sylvię „skończoną dziwką”⁴⁷. W *Bitter Fame*, kontrowersyjnej biografii z 1989 roku, którą napisała do spółki z Anne Stevenson, przedstawiła Plath jako osobę samolubną i nie zrównoważoną. Przez lata odmawiała też feministycznym krytyczkom zgody na cytowanie dzieł Sylvii. Jak ujął to Edward Lucie-Smith, Olwyn „nie owijała w bawełnę, że nie znosiła Sylvii”⁴⁸.

Koniec małżeństwa Plath i Hughesa rzeczywiście był straszliwie niszczący. W ich związku dochodziło także do przemocy – Hughes przyznał, że czasem policzkował Plath, gdy wpadała w szał, a ona napisała raz w dzienniku o krwawych zadrapaniach, wybitych kciukach i potłuczonych talerzach. Już po separacji wyznała doktor Beuscher, że w lutym 1961 roku Hughes uderzył ją, gdy wrócił do domu z jakiegoś spotkania i zastał ją na darcie jego rękopisów. Plath pisała do Beuscher, że była to „aberracja”. Istnieją dowody, że Hughes do końca życia głęboko żałował tego, jak się wtedy zachował⁴⁹. Przemoc sama w sobie była elementem ich wspólnej mitologii, czymś, co poddawali analizie w sypialni i na papierze. Oboje uważali,

że poezja brytyjska przeżywa kryzys związany z nadmiarem układności, i z całym zdecydowaniem pragnęli nią wstrząsnąć i wytrącić ją z tego podporządkowania. Pisarstwo podejmujące z wielką mocą motyw grozy człowieczeństwa i natury stało się elementem ich wspólnego twórczego zamysłu – czymś, co dawało obojgu wiele szczęścia, zanim – jak napisała Plath w jednym z wcześniejszych wierszy – „sztuka zamieniła się w tragedię”⁵⁰.

Eksperymentalne, twórcze małżeństwo Hughesa i Plath, mimo gorzkiego końca ich związku, było bardzo postępowe jak na tamtą epokę. W połowie lat pięćdziesiątych większość kobiet zaraz po ślubie porzucała aspiracje zawodowe. Hughes tymczasem nieustannie zachęcał Plath, czasami bardzo uporczywie, do stawania się lepszą poetką. Układał dla niej ćwiczenia pobudzające wyobraźnię, rysował skomplikowane diagramy, hipnotyzował ją i zachęcał do większego skupienia – wszystko to miało jej pomóc w dotarciu do głębokich pokładów świadomości, gdzie jak sądził, kryje się surowy materiał poetycki. Plath także stale namawiała Hughesa do intensywniejszej pracy. Dopóki nie spotkał Plath, podczas studiów w Cambridge publikował bardzo niewiele, a po ich ukończeniu snuł się bez celu, podejmował dorywcze prace i trudno go było uznać choćby za poetę mniejszego kalibru. Plath to zmieniła. Działając niczym agentka, rozsyłała jego maszynopisy do czasopism i zgłaszała jego utwory do konkursów poetyckich. W ciągu pierwszego roku ich znajomości Hughes powoli stawał się najsławniejszym młodym poetą w Anglii. Później sam przyznał, że to Sylvii zawdzięczał swoją karierę literacką. Ona pisała i publikowała, nawet gdyby się nigdy nie spotkali; w jego przypadku być może wszystko potoczyłoby się inaczej. Hughes w późnym wierszu pisał, że gdyby nie czuł oddechu jej ambicji na karku, łowiłby ryby „[...] gdzieś na skałach / w Australii Zachodniej”⁵¹.

W ciągu pierwszych lat małżeństwa Plath i Hughes chętnie wspierali nawzajem swoje pisarstwo, ale w końcu oboje zaczęli żałować czasu, który spędzili, troszcząc się o siebie. Plath wściekała się, że straciła cenne godziny, pilnując kariery Hughesa, gdy przepisywała na maszynie jego utwory, rozsyłała jego poezje do czasopism, starannie monitorowała odmowy i akceptacje, wklejała wycięte z prasy recenzje do albumów i zajmowała się jego finansami. Hughes uskarżał się, że zbyt długo zajmował się czymś, co nazwał „bezradnością” Plath, i jej nastrojami „zwiastującymi burzę”⁵². W 1987 roku pisał do bliskiego przyjaciela, Luke’a Myersa: „Biedna, stara Sylvia! Gdybym tylko jej tak nie uspokajał i nie troszczył się o nią, jakby była chora, i nie pocieszał jak dziecka, gdybym tylko miał odwagę być sobą, takim, jakim byłem, zamiast chować swoje życie w szafie, kiedy się nią opiekowałem. Wtedy może wyszłaby z tego w lepszej formie. I ja też”⁵³. Mimo to uważał, że wbrew temu, co opinia publiczna pragnęła usłyszeć, ich małżeństwo było twórcze. Kiedy Myers przesłał mu szkic wspomnienia poświęconego ich pierwszym latom w Cambridge, w którym omawiał poetycki dialog obojga, Hughes poprosił go o usunięcie całego fragmentu:

Bez wątpienia Sylvia i ja z radością grabiliśmy od siebie nawzajem, ale gdybyś to powiedział, moimi słowami – Boże, jakież nowe tezy oskarżenia, jakież godne Hioba potoki świętoszkowatego gniewu! Gdybyś to powiedział, nasi dobrzy czytelnicy pomnożyliby to razy dziesięć. Twoje wyważone twierdzenie, że ona skorzystała trochę z mojej twórczości, zostałoby zredukowane do jednej dziesiątej. To jest biologiczne pierwsze prawo ludzkiej złośliwości w działaniu. I nie miałoby wiele sensu, gdybym powiedział, że wymyślałem prototypy, które ona następnie wprowadzała do pełnej germańskiej produkcji – choć byłaby w tym prawda. Nikt nigdy by mi nie uwierzył. Ale gdyby powiedzieć, że ja coś od niej ukradłem – natychmiast stałoby się to potwierdzeniem prawd nowej religii, a moje nieszczęsne niedatowane wysiłki z konieczności objawieniem nowej ewangelii.⁵⁴

Stwierdzenie, że Plath zapożyzczała się u Hughesa albo on u niej, nie umniejsza ich indywidualnych osiągnięć. Przeciwnie, kiedy czyta się ich wiersze jeden obok drugiego (w istocie często pisali, dosłownie opierając się o siebie plecami), widać, że wywierali na siebie nawzajem głęboki wpływ. Z czasem jednak związane z tym ambicje stały się dla nich trudne do zniesienia. Jak pisał ich przyjaciel Al Alvarez:

nie była to sprawa różnic, ale podobieństw nie do pogodzenia. Kiedy pobierze się dwoje niezwykle, prawdziwie oryginalnych, ambitnych, intensywnie pracujących poetów, a oboje będą cały czas pisać, to ilekroć jedno z nich napisze wiersz, drugie będzie miało poczucie, że wydłubano go mu z własnej głowy. Na pewnym poziomie intensywności twórczej, gdy muza okazuje człowiekowi niewierność na korzyść jego partnera – cierpi on bardziej, niż gdyby ów partner zdradzał go z całą armią uwodzicieli.⁵⁵

Czerwona kometa to pierwsza biografia Sylvii Plath, która poddaje te „nieznośne podobieństwa” dogłębnej analizie i traktuje poważnie literacki dialog między Hughesem a Plath – oraz ich rywalizację.

Ciągle podpowiedzi Hughesa w końcu zirytowały Plath. W 1959 roku, trzy lata po ich pierwszym spotkaniu, przysięgła sobie, że przestanie pokazywać mu swoje nowo napisane utwory. On jednak nie potrafił się powstrzymać, ponieważ nigdy nie wątpił w jej geniusz. Gdy w 1956 roku prestiżowe czasopismo „Poetry” przyjęło do druku sześć wierszy Plath, napisał do niej: „Radość, Radość, jak zawołała hiena. Teraz jesteś ustawiona. Nigdy nie czytałem sześciu wierszy jednej osoby w jednym numerze «Poetry». To oznacza cudowne rzeczy. Teraz każdy redaktor w Ameryce będzie oczarowany. A poza tym to będzie nieprzerwane źródło twórczej energii, z którego będziesz mogła odtąd czerpać przy pisaniu, ponieważ

niemal na pewno sprzedasz teraz wszystko, cokolwiek napiszesz. [...] Radość, Radość”⁵⁶. Dzielili się obowiązkami: on opiekował się dziećmi przez pięć godzin każdego ranka, gdy ona pisała, a po południu zamieniali się rolami. Taki podział był czymś niezwykle jak na początek lat sześćdziesiątych. Chociaż Plath zajmowała się większością prac domowych, jej londyńska przyjaciółka Suzette Macedo była „zdumiona, że on [Hughes] był gotowy pomagać przy gotowaniu i innych pracach domowych, w tym zmienianiu pieluch. [...] Zdumiewające jak na tamtą epokę”⁵⁷.

Hughes traktował talent Plath poważnie, podobnie jak ona sama, i zachęcał ją, żeby sięgała dalej, poza czasem koturnowe, pełne wyszukanych słów wiersze z wczesnego okresu jej twórczości. Ona z kolei pomogła mu zapoznać się ze współczesną poezją amerykańską, co wywarło wpływ na jego własną twórczość. W 1962 roku, gdy pewna sąsiadka z Devon zajrzała do nich na herbatę i spytała: „Czy Sylvia też pisze wiersze?”. Hughes odparł: „Nie, ona nie pisze, ona *j e s t* poetką”⁵⁸. Namawiał ją, aby wybrała życie artystki, którego prawdziwie pragnęła, przedkładając jej nad wygodne mieszczańskie bytowanie, jakie starannie zaplanowała dla niej matka. Plath, która zawsze pragnęła pokazać, że nie brak jej „ikry”, podjęła wyzwanie. Sądziła, że wspólnie polecą bliżej słońca: „nie dla nas wydelikaczone kręgi literackie mówiące ścisłym głosem: my piszemy, czytamy, mówimy otwarcie i tworzymy z materii naszych mięśni i kości”⁵⁹. Sylvia wiedziała, że w swoim własnym twórczym małżeństwie wkracza na zupełnie nowe terytorium, raczej jako pisarka niż muza. W dziennikach pisała: „nie ma żadnych reguł mówiących, jak być tego rodzaju żoną – muszę je dopiero stworzyć w działaniu, i to zrobić”⁶⁰. Reguły te stworzyć było jednak o wiele trudniej, niż to sobie wyobrażała.

Pragnienie Sylwii, aby wymyślić siebie na nowo, było amerykańskie, ale jej transformacja nie mogła dokonać się w Stanach Zjednoczonych. Pod koniec 1959 roku wyjechała razem z Hughesem z Ameryki do Anglii i nigdy już nie wróciła. Jej ucieczka miała wszelkie pozory mieszczańskiej szacowności. W tym czasie Hughes stawał się powoli najslawniejszym młodym poetą w Anglii. W Londynie mogli utrzymać się dzięki dorywczym pracom wykonywanym dla BBC, a brytyjscy wydawcy zdawali się bardziej niż jej rodacy zainteresowani mrocznym poczuciem humoru Plath. Stała się córką marnotrawną, która arogancko rezygnowała z wygodnego życia żony lekarza, wybierając w zamian egzystencję u boku wędrownego poety bez stałego zajęcia. Nawet Hughes zastanawiał się później, czy nie zwiódł Plath na manowce, daleko od jej lśniących plaż na Cape Cod, do świata posępnego mroku i mgły. Nazwał ją w jednym z wierszy „pionierką / Zmierzającą w niewłaściwym kierunku”⁶¹. Anglia jednak oferowała Plath swobodniejsze życie intelektualne – na obczyźnie mogła ustanawiać własne reguły. Ruth Fainlight miała wrażenie, że przenosząc się do Anglii, Plath „bronila swego poetyckiego ja”. Zdaniem Fainlight przebywanie z dala od rodzinnego kraju było dla Plath równie wyzwajające

jak dla niej samej: „To wielki przywilej być cudzoziemcem, [...] nikt od ciebie nie oczekuje, że będziesz wiedziała, do czego powinnaś się dostosować”⁶². Mówiąca z transatlantyckim akcentem Plath uniknęła w Anglii przejawów klasowego snobizmu, z jakim stykała się w Massachusetts. Angielscy przyjaciele po prostu zakładali, że jest bogatą Amerykanką. Plath uwielbiała ekscentryczność Anglików. Przyjaciołom mówiła, że w Ameryce wyróżnianie się jest podejrzane. To w Anglii napisała swoje najlepsze utwory: *Szklany klosz* i zbiór *Ariel* – z dala od kazań matki i eleganckich czasopism dla kobiet w rodzaju „Ladies’ Home Journal”. Ta autonomia miała jednak swoją cenę. Kiedy Plath zaczęła żyć w separacji z mężem i była odcięta od rodziny oraz bliskich przyjaciół, dopadła ją brutalna samotność. W miesiącach poprzedzających samobójstwo, które popełniła 11 lutego 1963 roku, pytała w listach swoją amerykańską psychiatrę, czy powinna wrócić do domu. Doktor Beuscher odpisała, że powinna zostać.

Kiedy myślę o Sylvii Plath, jaką poznałam podczas ośmioletniej pracy nad tą książką, przychodzi mi do głowy inny, raczej mniej znany dzień z początku lutego. Trzy lata przed śmiercią, 10 lutego 1960 roku, Plath podpisała w londyńskim pubie swoją pierwszą umowę wydawniczą na zbiór poetycki *The Colossus*. Miała wtedy na sobie ciężową garsonkę z czarnej wełny, kaszmirowy płaszcz i eleganckie paryskie rękawiczki z cielejącej skórki. Była w siódmym miesiącu pierwszej ciąży, niedawno zamieszkała na słonecznym Chalcot Square ze swoim uwielbianym mężem i była wreszcie wolna od czujnych spojrzeń dobroczyńców, którzy zawsze wspierali finansowo jej karierę. Właśnie podpisała umowę z wydawcą, który publikował dzieła D.H. Lawrence’a; to był szczytowy moment jej zawodowej kariery. Upajała się swoim sukcesem. W liście do matki napisała, że wyglądała „oślniewająco”⁶³. Rzadko prawiała sobie komplementy, zwykle była nieubłaganie samokrytyczna. Ledwo wspięła się na jedną „Annapurnę”, jak nazywała swoje cele literackie, a już wyruszała na następną ekspedycję. Ale nie tego dnia. Tego popołudnia, w gasnącym świetle zimowego wieczora, świętowała. Ted Hughes dla uczczenia okazji przyniósł szampana i wydanie poezji zebranych D.H. Lawrence’a.

Za życia Sylvia Plath nie doczekała się sukcesu literackiego. Tom *The Colossus* nie wywarł wielkiego wpływu na poezję anglo-amerykańską. Po latach niestrudzonego podążania za swoim powołaniem w zawodzie wrogim wobec kobiet zdołała jednak wyważyć drzwi – nie tylko dla siebie, lecz także dla wielu innych poetek, które przyszły po niej. Jej drugi zbiór wierszy, *Ariel*, został bestsellerem, podobnie jak powieść *Szklany klosz* z 1963 roku – do dziś sprzedano jej ponad cztery miliony egzemplarzy. Pośmiertnie, w 1982 roku, Plath otrzymała Nagrodę Pulitzera za *Collected Poems* i obecnie jest zaliczana do grona najbardziej nowatorskich, utalentowanych poetów XX wieku. W 1960 roku, popijając szampana z Tedem, zapewne

nie przewidywała, że stanie się tak sławna, ale wiedziała, że wzbija się do lotu. Jej życie rodzinne wkrótce się skomplikowało – dwójka dzieci, poronienie, wrogości, zdrady. Jej świat zaczął się kruszyć, podobnie jak zaprawa murarska wieży Yeatsa w Thoor Ballylee. Plath sama poczuła się uwięziona, klucz się przekreślił. Jednak pisanie, nawet wtedy, było jej wybawieniem, nie przywiodło jej do zguby. Znalazłszy pod koniec życia bezpieczne schronienie w domu dzieciństwa Yeatsa, ta córka pszczelarza zrozumiała zapewne sens słynnego nawoływania poety do budowania na nowo wśród ruin:

Pszczółka zasiedla szpary kruche
Zmurszałych ścian i tam pędraka
Do gniazda niesie ptak i muchę.
Kruchy mój mur, spoiny suche;
Zagoście, miodne pszczoły, w pustym domu szpaka.⁶⁴

I rzeczywiście tego dokonała. Gdy umierała, na jej biurku leżała „ta rzecz”, precyzyjnie zbalansowana przeciwwaga dla zniszczenia – jej nowa książka poetycka, starannie oprawiony maszynopis czekający na to, aby objawić się światu.