

# «The mausoleum, the wax house»: Dødspoetikk og bie-topos i Sylvia Plaths bie-dikt

## “The mausoleum, the wax house”: The Poetics of Death and the Bee-Topos in Sylvia Plath’s “Bee Sequence”

Peter Svare Valeur

Postdoktor i litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen

(f. 1975) Disputerte våren 2013 over avhandlingen *Romantic Figures of Old Age. Readings of Chateaubriand, Eichendorff and Wordsworth*, Universitetet i Oslo. Har publisert artikler om bl.a. Paul Celan, Chateaubriand, Tieck, G.W.F. Hegel og Johann Peter Hebel.

[Peter.Valeur@uib.no](mailto:Peter.Valeur@uib.no)

### Sammendrag

Artikkelen nærleser den såkalte bie-sekvensen i Sylvia Plaths diktsamling *Ariel* (1965) bestående av dikt om bier og birøkt («The Bee Meeting», «The Arrival of the Bee Box», «Stings», og «Wintering»). Jeg vil vise hvordan bie-diktene sentrerer seg rundt det som kan kalles en *poetologisk urscene*, og som tar preg av en *beholder-metaforikk*. Denne urscenen kjennetegnes av dobbeltheten i liv og død, og figureres som både utklekningssted og likkiste. Artikkelen vil lese Plaths bie-dikt i lys av den lange tradisjonen for å se på bier som metafor på diktning (bie-toposet), noe som hittil bare er blitt gjort i beskjeden og usystematisk grad.

### Nøkkelord

poesi, Sylvia Plath, «bee sequence», bier, imitasjon

### Abstract

The article is a close reading of the so-called “bee sequence” (“The Bee Meeting”, “The Arrival of the Bee Box”, “Stings”, “Wintering”) in Sylvia Plath’s collection of poems, *Ariel* (1965). I show that the poems present a poetical primal scene, a scene that appears by means of metaphors of containment. This primal scene is characterized by the duality of death and life, and is figured as both a coffin and a womb. In particular, the article stakes new ground by exploring the poems in relation to the “bee topos”, i.e. the long tradition for seeing bees as metaphors of poetry.

### Keywords

Poetry, Sylvia Plath, “Bee Sequence”, Bees, Imitation

«Writing like mad ...» ; «I am a writer ... I am a genius of a writer; I have it in me. I am writing the best poems of my life. They will make my name» (Plath 1975, 468). Disse to utsnittene er fra brev Sylvia Plath skriver til moren henholdsvis den 12. og 16. oktober 1962 om en rekke dikt hun nettopp har fullført. Blant dem er de berømte diktene som i forskningen gjerne kalles «the Bee sequence», skrevet på under en uke mellom 4.– 9. oktober. Disse diktene ble til i en særlig fruktbar tid i Plaths forfatterliv, i oktober 1962, da hun skrev omtrent ett dikt hver dag, og de innleder

den fasen som inneholder noen av de mest berømte diktene hennes: «Daddy», «Cut», «Lady Lazarus», som alle er i diktsamlingen *Ariel* (posthumt utgitt i 1965). Diktene om birøkt og bier har tiltrukket seg stor oppmerksomhet i forskningen, fra begynnelsen av 1970-tallet til i dag.

Selv om femti år er lang tid i litteraturforskning, synes fortolkningen av bie-diktene å være ganske samstemt. Selv om en så omfattende forskning som den viet Sylvia Plaths verk nødvendigvis viser variasjoner og nyanser, leser de fleste bie-diktene som uttrykk for «female self-assertion [...] or the narrative rite of rebirth» (Gill 2008, 58). Det som ellers særpreger *Ariel* og det øvrige forfatterskapet, nemlig «centrality of death» (Kroll 1976, 136), er det derimot overraskende lite oppmerksomhet rundt. I denne artikkelen vil jeg vise at hovedtendensen i forskningen på disse diktene har oversett vesentlige tekstsignaler og derfor har mistet svært viktige betydningslag av syne. Ikke bare synes døds-tematikken undereksponert, men også de meta-litterære og poetologiske aspektene i diktene er for det meste oversett og, der de er oppdaget, usystematisk utforsket. Dette gjelder ikke minst bie-toposet selv, slik det ble utviklet allerede i antikken. Jeg vil vise hvordan ulike føringer fra dette topuset blir bestemmende for Plaths bie-dikt, men også hvordan diktene hennes tilfører nye dimensjoner til denne litterære tradisjonen.<sup>1</sup> Slik vi vil se, er det nemlig ikke det idylliske aspektet som tradisjonelt har blitt tilskrevet birøkten, og som vi finner hos blant andre Homer eller Theokrit, som Plath fremhever, men tvert imot forestillingen om disse insektene som representanter for farlige og destruktive krefter. Biene og bie-livet anskueliggjør psykiske spenninger hos Plath, og vitner om en verden som fremstår som både forvirrende, truende og sårbar. I en viss forstand er det nemlig det skrøpelige og dødsdømte ved biene, et trekk som moderne økopoese har lagt vekt på,<sup>2</sup> som vi finner hos Plath: som dikter og skaper av et språk som skal utvinne honning, stiliserer hun seg selv som den utsatte og fordømte.

## Den litterære tradisjonen og bie-diktene beholderparadigme

Plaths bie-dikt har blitt viet stor interesse, og jeg skal ikke her gi en fyllestgjørende fremstilling av de mange psykoanalytiske og feministiske bidragene.<sup>3</sup> Generelt kan det imidlertid hevdes at et tyngdepunkt har vært å lese bie-diktene som uttrykk for det som er blitt kalt gjenfødelse og selv-realisering, «empowerment» og «survival» (Van Dyne 1984, 158; Perloff 1990, 181), hvor diktene gjerne sees som lysere og mer optimistiske enn mange av de andre i *Ariel*. Holbrook hevder for eksempel at bie-diktene «belong to the positive direction in her life, towards the discovery of the rich potentialities of being human» (Holbrook 1976, 231), mens Knickerbocker mener de «map the trajectory of a speaker who moves self-delusion to selv-awareness» (2009, 16). Bie-diktene har gjerne vært lest biografisk i tråd med synet på Plath som såkalt «confessional poet», og hvor Plaths kompliserte farsforhold<sup>4</sup>, eller forhold

1. Plath tilhører en betydelig modernistisk lyrisk tradisjon for å skrive om insekter, og denne artikkelen, samt min tidligere «Paul Celans språkeksil: En lesning av diktet 'Die Mantis'» (*NLvT* 12, 2009, 103–120), inngår i et planlagt bokprosjekt om insekter og modernistisk poesi. Dette skal også omfatte Louis Zukofsky, René Char, Tomas Tranströmer, Göran Sonnevi, og Carol Ann Duffy.
2. For eksempel i Inger Elisabeth Hansens dikt «Flora for etterkommere. Akrasia» (*Å resirkulere lengselen, avrenning foregår*, 2015), og som slutter med: «(...) Kolonikollaps, bien orket bare ikke, / bien orket ikke mer» (Hansen 2015, 35).
3. For dette, se Egeland (2013) som har levert en fascinerende fremstilling av de ulike paradigmene i Plath-forskningen, samt omstendighetene rundt skiftene i synet på Plaths verk gjennom nesten 50 års forskning.
4. Plaths far, som døde da Sylvia var 8 år, var en av USAs fremste eksperter på «humblebees». Hennes tidligste bie-dikt, «Lament – A Villanelle», repeterer verset «The sting of bees took away my father» (Plath 1981, 315) fire ganger, henvisninger til faren finnes også i novellen «Among the Bumblebees» (Plath 1977, 306–312) også i diktet «The Beekeeper's Daughter» (for en kommentar, se Egeland 2004, 91f). Også Ted Hughes fokuserer på Plaths sterke farsrelasjon i diktet «The Bee God» fra *The Birthday Letters* (1998). Farsrelasjonen har gitt opphav til flere psykoanalytisk inspirerte lesninger (Holbrook 1976), og behandles også av Kendall (2001, 129) m.fl.

det til ektemannen Ted Hughes har stått i sentrum.<sup>5</sup> Man har også i noen grad trukket frem bie-toposet<sup>6</sup> og bier som bilde på dikterisk inspirasjon, og hevdet at Plath søker en måte «to conceive herself of herself as a generative and powerful poet» (Van Dyne 1984, 161). Her viser man gjerne til Platons utsagn fra dialogen *Ion* (534b) om at dikterne er noe «lett lite noe», og at deres entusiasme og «bakkantiske vanvidd» ligner på de bevingede biene, slik de «sanker honningen av de honningflytende kilder i Musenes haver og skogkledde daler» (Platon 2007, 14).<sup>7</sup>

Jeg skal i det følgende argumentere for en mer nyansert forståelse av den litterære tradisjonens innvirkning på bie-diktene, og vise at dette har større rekkevidde enn det som hittil har blitt hevdet.<sup>8</sup> Slik Christopher Hollingsworth har pekt på i *The Poetics of the Hive* (2001), var antikkens forestilling om biesamfunnet svært ofte positiv: bikuben ble fremstilt som et idealsamfunn og noe menneskene kunne strekke seg etter. I nytiden endret imidlertid dette seg, og senest fra Bernard Mandevilles kyniske mesterverk *The Fable of the Bees* (1714) var biene et bilde på menneskets moralske fordervethet. Plath skriver seg inn i denne moderne utviklingen hvor menneskelige problemer og livsbetingelser reflekteres og perspektiveres gjennom et apikulturelt perspektiv. Som vi skal se, tjener bie-toposet hos Plath ikke utelukkende et positivt narrativ om dikterisk skaperkraft, slik forskningen har tendert til å hevde, men vitner også om smerte, resignasjon og død. Plath ser i biene ikke bare et uttrykk for inspirasjon, men også noe skrekkinngytende og farlig, og de blir et bilde på hennes forhold til den litterære tradisjonen og problemene hun har med å underkaste seg den. Jeg vil vise hvordan bie-diktene hennes sentrerer seg rundt det som kan kalles en *poetologisk urscene*, og som tar preg av en *beholder-metaforikk*. Denne urscenen kjennetegnes av forbindelsen mellom liv og død, og figureres som både utklekningssted og likkiste. Dette er et sted, eller, med Bronfen, en «krypt» (2004, 31), som altså kombinerer dødskonnotasjoner med mer vitalistiske og erotiske aspekter, og som er nært knyttet til den poetiske skapelsen.<sup>9</sup> Beholder-metaforikken forbinder bikube, grav, likkiste, tekopp, kjeller og livmor. Med denne beholderen som fokusområde, skriver diktene frem en refleksjon rundt tradisjon, fruktbarhet og poesi.

Denne poetikken har sin forankring i det Ted Hughes kaller Plaths «matrix», nemlig i omstendighetene rundt Plaths selvmordsforsøk i 1953, da hun i tre dager lå i en nisje i muren i en mørk kjeller, neddopet på sovepiller, mens utenverdenen søkte etter henne. For Hughes representerer denne erfaringen – sammen med elektroshokkene den deprimerte Plath måtte gjennomgå – selve «the matrix from which everything later seemed to develop»; «the hidden

- 
5. Etter selvmordet fikk Hughes, som hadde bedratt henne i 1962 og sagt seg villig til separasjon, eierrett til skriftene hennes. Hughes er ofte blitt heftig kritisert fordi han ikke fulgte Plaths plan om å plassere bie-diktene som de siste diktene av *Ariel*, og i stedet plasserte dem i midten av diktsamlingen; Jaqueline Rose beskylder ham sågar for derigjennom å ha «deprived feminism of a positive identity and selfhood» (Rose 1992, 71; se også Perloff 1990, 181).
  6. Bikuben er bl.a. blitt lest som et bilde på samfunnsstrukturen, også på matriarkatet (se Annas 1988, 144–163; Brain 2001, 69; Narbeshuber 2015, 63–85). Ifølge Broe er bikuben Plaths «model for conceptualizing human experience by reexamining power in its many shapes» (Broe 1980, 142).
  7. Platon-referansen berøres kort av Britzolakis 1999, 95; Kendall 2001, 128; Bundtzen 2001, 128–133. Rogers og Sleigh nevner summarisk at «honey becomes a metaphor for words» (Rogers og Sleigh 2012, 307), men uten å gjøre dette hermeneutisk operativt, noe heller ikke Haberkamp (1997) gjør. Gjennomgående er det imidlertid en tendens til at forskningen fremhever kun det positive aspektet ved det antikke bie-toposet, men underkjenner de mer negative aspektene, som vi vil se finnes hos for eksempel Evripides, og som Plath også tar opp.
  8. Hva gjelder de litterære allusjonene, poetologiske aspektene og tradisjonsbevisstheten i diktene, mangler det fortsatt en systematisk undersøkelse. Plaths forhold til tradisjonen er i det hele tatt lite behandlet. Den eneste systematiske studien er av Axelrod (1992) som legger hovedvekten på hennes forhold til Dickinson og Woolf.
  9. Jeg er slik uenig med Saldivar som hevder: «In the bee poems, Plath follows her need to find a 'dwelling place' which is not the grave» (1992, 169). Snarere er graven og døden svært present i bie-diktene, slik vi vil se. Og like lite handler det, slik Gilbert hevder, om at diktets jeg søker å fri seg fra dette stedet (Gilbert 1978, 592); tvert imot utforsker jeget, ja, i en viss forstand *søker* hun dette stedet, selv om det fyller henne med angst og uro.

workshop, the tangle of roots, the crucible»; «a deeply secluded mythic and symbolic inner theatre [...], accessible to her only in her poetry» (Hughes 1989, 111f). Hughes gir ingen eksempler fra Plaths verk, men tesen hans er treffende. For ham er episoden nøkkelen til hennes psykologi og diktning. Allerede Plath selv var seg bevisst hvor viktig denne episoden var. Den omhandles i den selvbiografiske romanen *The Bell Jar* (utgitt posthumt i 1965) hvor den suicidale jeg-personen Esther Greenwood beskriver den grufulle følelsen av å være inne-sperret i en nisje i kjellermuren (Plath 2013, 162f). Denne scenen vil jeg snart vende tilbake til. Generelt er denne romanen dessuten sterkt preget av en beholder-metaforikk, slik det jo fremgår av romanens sentralmetafor: innestengthet i en glasskrukke.<sup>10</sup> Men metaforen inne-har paradoksalt nok et skapelses- og vekstaspekt. Den døde babyen i glasskrukken blir en analogi til fosteret i livmoren. Begge skaper liv, selv om glasskrukkens liv er unnfanget i døden og tvunget til å ikke komme vekk fra den.<sup>11</sup>

I den følgende nærlesningen av «The Bee Meeting», «The Arrival of the Bee Box», «Stings» og «Wintering»<sup>12</sup> vil vi se hvordan hver av dem utvikler ulike innfallsvinkler til beholder-paradigmet og dermed også til skapelsestematikken. Hvor det første diktet tematiserer jegets angst i forhold til det å bli initiert i den litterære tradisjonen, setter det neste fokus på det å tilegne seg det fremmede. Tredje dikt legger vekt på preservering og eviggjøring, mens det siste diktet peker på øyeblikket hvor skapelsesprosessen er ferdig, og jeg og bier skiller lag. Samlet utgjør de etapper i et narrativ som leder fra tematikken knyttet til imitasjon («The Bee Meeting»), deretter appropriasjon («The Arrival of the Bee Box»), til spørsmål om kjærlighet og evig ettermæle («Stings»), og endelig til avskjed og avslutning av den poetiske raptus («Wintering»). Plaths opprinnelige plan var å la bie-sekvensen komme til slutt i *Ariel*. Det gir dermed god mening å lese disse diktene slik jeg gjør her, nemlig som et narrativ om inspirasjon, honning, død og avskjed.

### «A black veil that moulds to my face» – initiasjon og tradisjon

«The Bee Meeting», det første bie-diktet, representerer jegets møte med dem som skal innvie henne i birøkten. Episoden diktet tar utgangspunkt i, har Plath beskrevet i både dagbok og brev: «We all wore masks and it was thrilling» (Plath 1975, 457); «an odd ceremony, [...] as if we were all party to a rite» (Plath 1977, 58). Diktet forsterker dette rituelle preget og gir hendelsene i tillegg noe drømmeaktig (Lindberg-Seyersted 1990, 2):

Who are these people at the bridge to meet me? They are the villagers—  
The rector, the midwife, the sexton, the agent for bees.  
In my sleeveless summery dress I have no protection,  
And they are all gloved and covered, why did nobody tell me?  
They are smiling and taking out veils tacked to ancient hats.

I am nude as a chicken neck, does nobody love me?  
Yes, here is the secretary of bees with her white shop smock,  
Buttoning the cuffs at my wrists and the slit from my neck to my knees.

10. Beholdermetaforikk fundert i glasskrukken finner vi flere steder hos Plath, f.eks. i novellen «Initiation» (Plath 1977, 285) og i erindringsessayet «Ocean 1212-W» (*ibid.*, 26).

11. Den samme figuren finner vi mange steder i Plaths poesi: Ett eksempel er «Poem for a Birthday» (1959), et dikt som tar opp jegets higen etter mørke rom og som ender slik: «It's warm and tolerable / In the bowel of the root. / Here's a cuddly mother.» (Plath 1981, 133), hvor de mørke rommene skaper prokreasjonslyst. Prokreasjon er for Plath alltid også poetisk kreativitet.

12. Diktet «Swarm», som av og til anses som det nest siste diktet av bie-sekvensen, legger jeg her ikke vekt på. Dette diktet var ikke med i Hughes' utgave av *Ariel* fra 1965.

Now I am milkweed silk, the bees will not notice.  
They will not smell my fear, my fear, my fear.<sup>13</sup>

De første strofene formidler følelser man gjenkjenner i Plaths dikteriske univers: jeget er fremmedgjort, usikkert og skeptisk i møte med de andre og omgivelsene. Diktets innledende spørsmål rommer en allusjon til 4. strofe av Keats' «Ode on a Grecian Urn»: «Who are these coming to the sacrifice?» – som fortsetter slik: «To what green altar, O mysterious priest, / Lead'st thou that heifer lowing at the skies, / And all her silken flanks with garlands dressed?» (Keats 1973, 345). Ved å alludere til dette berømte diktet, skriver Plaths dikt seg inn i en tematikk av seremoniell ofring og mystikk allerede i åpningslinjen, og denne tematikken videreutvikles i diktet. Seks av de sju spørsmålene i diktets første del omhandler jegets usikkerhet. Disse spørsmålene er hermeneutisk virksomme som underliggjøringsgester som inviterer leseren til å se noe annet i fenomenene som presenteres. Slik gis det en figurativ tilleggsdimensjon til «the rector, the midwife, the sexton, the agent for bees», de blir noe mer enn yrkesbetegnelser og landsbyboer. Posisjoneringen av dem ved en bro, et typisk element i mytiske landskap og som fremhever overgang og riter, gir dem preg av å være representanter for initiasjon og ofring. Presten leder seremonier som dreier seg om overgangen mellom liv og død; jordmoren representerer fertilitet og det kommende livet, dvs. barnefødsel, men også, i Plaths tilfelle, birøkt og diktning.<sup>14</sup> Kirkegårdsforstanderen, «the sexton», står for dødens rike. «The agent for bees» er enten en fjerde person – den samme som i neste strofe betegnes som «the secretary of bees» – eller en apposisjon til «sexton». Alt i vers 2 antydes det altså hvordan bие-diktene forbinder liv og død, poesi og bier til et metafor-kompleks. I denne konstellasjonen havner jeget i den dobbelte rollen som en som skal både innvies og ofres.

I møte med disse som er dekket av hansker og klær, kjenner jeget seg nakent og utsatt («I have no protection» v. 3). Denne følelsen av passivitet i forhold til andres makt og vilje, særlig i en pasient-situasjon som også dette diktet henspiller på, er et kjent motiv i Plaths verk, noe mange forskere har påpekt (Lant 1993). Slik offerdyret, ungvigen, i Keats' ode får sine «silken flanks with garlands drest», blir jeget påkledt i en hvit, heldekkende drakt, som hun kaller «milkweed silk». Drakten gir beskyttelse fordi bier unngår hvitt, men metaforikken peker også i retning av fastspenning og innestenging («buttoning the cuffs at my wrists and the slits from my neck to my knees», v. 8). Igjen kan dette minne om erfaringen pasienter gjør seg stilt overfor sykehusreguleringens påkledningskrav (senere i diktet dukker ord som «operation» og «surgeon» opp). I alle fall synes jegets frykt å bli intensivert snarere enn å svekkes, som om den konsentreres inne i drakten, og gis et intenst uttrykk i en klaustrofobisk panikkfigur bestående av det repeterte «my fear, my fear, my fear».

I de neste strofene får jegets fremmedgjøring og usikkerhet på nytt uttrykk. I en forvirret eller hallusinerende tilstand føres hun gjennom et skremmende landskap, «a beanfield»:

Strips of tinfoil winking like people,  
Feather dusters fanning their hands in a sea of bean flowers,  
Creamy bean flowers with black eyes and leaves like bored hearts.  
Is it blood clots the tendrils are dragging up that string?  
No, no, it is scarlet flowers that will one day be edible.

13. Bie-diktene siteres i det følgende fra Plath 1981, 211–219.

14. Plath viser i en rekke sammenhenger hvordan prokreasjon og poetisk kreasjon går over i hverandre. I et brev til moren fra 29.9.1962, altså rett før hun starter på bie-diktene, skriver Plath at jordmoren Winifred Davies hadde bedt henne om å skrive når hun var dårlig (Plath 1975, 464). Diktet «Stillborn» gjør dårlige dikt til en allegori på dødfødte barn, mens «Child» snur allegorien og gjør barnet til en beholder, en form, som fylles av poesi.

Now they are giving me a fashionable white straw Italian hat  
 And a black veil that moulds to my face, they are making me one of them.  
 They are leading me to the shorn grove, the circle of hives.  
 Is it the hawthorn that smells so sick?  
 The barren body of hawthorn, etherizing its children.

Den fjerde strofen er viet en ambivalent beskrivelse av hagen som både fruktbar og skjebnesvanger. På den ene siden er det «the feather dusters» som utfolder sine sølvskimrende («tin foil») vinger som vifter («fanning») og bestøver «the bean flowers». På den andre siden har blomstene «black eyes», blader som er «bored», samt «tendrils» og «strings», ranker og kanaler, som synes å transportere «blod clots», truende blodpropper. Men diktets stemme kan berolige med at disse elementene er «scarlet flowers» og at de en dag vil være spiselige. Slik sammenstilles tegnene etter påført vold, smerte, lede og fare i et fremtidsscenario av næring, velferd og liv. Vi ser her hvordan en av de viktigste figurene i bie-sekvensen underbygges: Slik ammen og kirkegårdsforstanderen i kraft av sine kontrasterende posisjoner, og presten som en syntese av dem, har oppsyn med jeget mens det innvies i birøkten, slik er det, først gjennom dets intime forbindelse med frykt og død, at livet blir fruktbart. Dette vil etter hvert utvikles til en konkret spatial konsepsjon som bie-diktene gjør til et grunnleggende metaforparadigme: først i den likkistelignende beholderen bikuben fremstår som for jeget, kan befruktningen skje og poesi og barn genereres.

Mens jegets følelse av nakenhet er blitt kommentert av Plath-forskerne, er landskapet som beskrives, samt enkelte av objektene jeget fokuserer på, knapt blitt undersøkt.<sup>15</sup> Ser man nærmere på dette, vil man avdekke et signifikasjonsrom som er vesentlig for dette diktet og diktsuiten som helhet, nemlig allusjonene til to tekster av Nathaniel Hawthorne: novellen «The Minister's Black Veil» og innledningen til novellesamlingen *Mosses from an Old Manse*. «The Bee Meeting» viser i versene «Is it the hawthorn that smells so sick / The barren body of hawthorn, etherizing its children» (v. 25) med en ironisk tydelighet til nettopp Hawthorne, ikke desto mindre har den fulle betydningen av dette ikke blitt påpekt før.<sup>16</sup> I tillegg til «scarlet» i vers 20 (hans mest kjente verk er *The Scarlet Letter*) og «a black veil» (v. 22) er dette ganske klare signaler i retning av Hawthorne.

Ser vi nærmere på disse Hawthorne-allusjonene, blir det klart at de peker på en grunnematikk for bie-diktene, nemlig befruktning i form av imitasjon. Bie-toposet er særdeles nært knyttet til denne forestillingen. Allerede Seneca hadde oppfordret dikterne til å forholde seg til de litterære foreleggene slik biene forholder seg til blomster, dvs. finne dem som «er best egnet til honningproduksjon, og deretter fordele det de har fått med seg på vokskakene».<sup>17</sup> Slik blir honning en metafor på diktningen. Seneca forankrer denne figuren i en patriarkalsk modell hvor den imiterende dikteren fremstilles som en «sønn» som har «tatt dypere avtrykk av» sine litterære fedre (*ibid.*, 42). Denne tankegangen gjenfinnes vi hos Hawthorne. I innledningen til novellesamlingen *Mosses from an Old Manse* (1846) beskriver han i detalj hagen, huset og landsbyen omkring det gamle huset samlingen får sin tittel fra. Særlig legger han vekt på biene som flyr rundt i hagen hans:

15. Med unntak av Kroll (1976), som leser Plaths verk mytekritisk, og ser i landskapet som skildres en rekke referanser til Robert Graves' *The White Goddess* (1948), en poetisk inspirert fremstilling av keltisk mytologi som Plath – og Ted Hughes – var inspirert av.

16. Allusjonen til Hawthorne påpekes i forbifarten av Ford (1997, 142) og Showalter (2009, 436), men følges ikke opp.

17. I et av de mest berømte brevene til Lucilius (nr. 84), skriver Seneca om hvordan lesning «gir ånden næring»: «Vi bør, som man sier, etterligne biene, som flyr hit og dit på jakt etter de blomster som er best egnet til honningproduksjon, og som deretter fordeler de de har fått med seg på vokskakene. Det er disse skapningene som ifølge vår alles Vergil 'stuer den flytende honning i kuben / inntil cellenes vegger står spent av den liflige nektar.'» (2002, 41f.) Senecas metafor fikk stor betydning for senere tenkning om imitasjon, og kan gjenfinnes hos bl.a. Montaigne og Swift.

Multitudes of bees used to bury themselves in the yellow blossoms of the summer-squashes. This, too, was a deep satisfaction; although, when they had laden themselves with sweets, they flew away to some unknown hive, which would give back nothing in requital of what my garden had contributed. But I was glad thus to fling a benefaction upon the passing breeze, with the certainty that somebody must profit by it, and that there would be a little more honey in the world, to allay the sourness and bitterness which mankind is always complaining of. Yes, indeed; my life was the sweeter for that honey. (*ibid.*, 1132)

Hawthorne ser tilfreds på at biene oppsøker hagen hans, og han gir villig vekk av nektaren fra blomstene sine for at andre kan finne honning i bikuben og få livene sine noe mer fylt av sødme. Det er temmelig klart at han her sikter til sitt eget verk: Han inviterer sine lesere til å forholde seg til det slik biene forholder seg til blomstene. Også den patriarkalske modellen aktiveres når han viser til «the pure and unselfish hope of benefitting his successors» (*ibid.*, 1130), «the bliss of paternity [...] plant a seed» (*ibid.*, 1131), «vegetable progeny» (*ibid.*, 1132) og «vegetable children» (*ibid.*, 1133). Hawthornes genealogiske metaforikk og invitasjon til leseren er klare henvisninger til imitasjon og trading.

Plath skriver diktet sitt inn i denne bakgrunnen, men på en måte som er kritisk og lett ironisk. En ting er at hun har funnet flere forelegg hos Hawthorne, ikke minst i hans beskrivelse av menneskene som ferdes i landsbyen og hagen.<sup>18</sup> Men, legger hun til: «Is it the hawthorn that smells so sick? / The barren body of hawthorn, etherizing its children». Plath lar riktignok Hawthorne/hagtornen fremstå som noe som virker inn på sine omgivelser, men snarere på en negativ enn positiv måte. Langt fra å aktivere og fremme («benefit») sine barn, slik Hawthorne selv etter sigende ønsket, *bedøver* han dem, og han er attpåtil «barren», noe som selvsagt umuliggjør befruktning. Plaths fremstilling av imitasjonstematikken skjer altså med negativt og kritisk fortegn, som om hun ser på imitasjon som noe mer skadelig enn egentlig befordrende. For Plath er det å imitere åpenbart ikke en uskyldig og uproblematisk prosess, men noe som kan virke bedøvende og lammende.

Dette negative forholdet til tradisjonen blir særlig tydelig når vi går til den andre allusjonen, nemlig novellen *The Minister's Black Veil* (1832). Novellen starter på følgende måte: «The sexton stood in the porch of Milford meeting-house, pulling lustily at the bell-rope. The old people of the village came stooping along the streets» (*ibid.*, 371, min uth.). Alt her er ekkoene i diktet slående: «sexton», «The Bee Meeting», «villagers». Novellen slutter slik: «The grass of many years has sprung up and withered on that grave, the burial-tone is moss-grown, and good Mr Hooper's face is dust; but awful is still the thought that it *mouldered beneath the Black Veil.*» (*ibid.*, 384, min uth.) I Plaths dikt lyder det slik: «*And a black veil moulds to my face*» (v. 22, min uth.)

Men hva ligger til grunn for Plaths allusjon til denne novellen? Hawthornes berømte «parabel» forteller om en prest som plutselig en dag opptrer med et svart slør foran ansiktet, noe som forårsaker en intens følelse av uhygge for alle som ser det: «A subtle power was breathed into his words» (*ibid.*, 373); «He became a man of awful power [...]» (*ibid.*, 281). Alle forventer at han endelig skal ta av sløret da han dør, men Hooper nekter og sløret blir med i graven. Slik ser vi at det sorte sløret og dets retoriske effekter står for verbal makt og berømmelse. Det peker mot en dødsretorikk, et språk basert på dødens alvor og drama, hvor dikteren gis kraft siden han taler fra dødens ståsted. Dette er en retorikk som ikke bare

18. Allerede broen i diktets første vers har sin parallell i Hawthornes innledning (1982, 1127). Diktets velkomstkomite, «villagers», én av dem «agent for bees», «all gloved and covered», har et forelegg hos Hawthorne: «Never was a poor lite country village infested with such a variety of queer, *strangely dressed*, oddly behaved mortals, most of whom took upon themselves to be important *agents* of the world's destiny, [...]» (*ibid.*, 1146f; min uth.) Landskapet i diktet sies å bestå av en «sea of bean flowers, / Creamy bean flowers», en blomst som ofte opptrer hos Hawthorne: «a hill of bean» (passim, 1132).

finnes hos Hawthorne, men som vi gjenkjenner fra slike forfattere som Chateaubriand, som snakker om sine «memoirer» ut fra en posthum poetikk som «*outré-tombe*», eller fra Keats, som i sine dikt stadig tematiserer sin egen død. Plaths dikt er imidlertid ambivalent i forhold til effektene av denne tradisjonen og imitasjonen den bygger på: «*a black veil moulds to my face, they are making me one of them*» (min uth.). Det er ikke slik at jeget her finner frem til sin egen selvstendige posisjon via imitasjon; snarere blir hun passivt innviet i og ikledd denne dødsretorikken. I det hele tatt preges disse linjene av den samme dialektikk som er gjennomgående i diktet: den gjensidige avhengigheten mellom liv og død, mellom underkastelse og forsøk på å selv finne kraft til å skape.<sup>19</sup> Diktet kan til og med sies å forbinde disse to aspektene til én og samme form. Hawthornes «*moulder*», oppsmuldre, omgjøres til Plaths «*moulds to*», som betyr å 'klistre seg til', 'lage en avstøpning av'. Det vil si at imitasjon (liv) og oppsmuldring (død) forbindes.

Denne forbindelsen av liv og død kontinueres i siste del av diktet. Her etablerer diktet en struktur som er nært forbundet med dødssløret, nemlig bikuben, som for jeget fremstår som en likkiste. Den siste strofen konstaterer konsekvensene av innvielsen i birøkten:

I am exhausted, I am exhausted —  
 Pillar of white in a blackout of knives.  
 I am the magician's girl who does not flinch.  
 The villagers are untying their disguises, they are shaking hands.  
 Whose is that long white box in the grove, what have they accomplished, why am I cold.

Avslutningsverset tyder på at jeget er i ferd med å dø, og hun antyder at det er «*the villagers*» som har påført henne denne tilstanden som ledd i innvielsen. I jegets beskrivelse av seg selv som «*magician's girl*», med dets assosiasjoner til sirkusnummeret med en kiste som sages over mens noen ligger inni den, blir dødens retorikk, slik vi så det i forbindelse med det sorte sløret, på nytt fremhevet. Jeget fremstår som passivt og underkastet en farsfigur – er det Hawthorne? – men samtidig en som har lært av ham hvordan man skal holde ut og overvinne døden. Med avslutningsversets «*that long white box*» innevarsles dessuten sekvensens neste dikt «*The Arrival of the Bee Box*» om en såkalt «*bie-boks*» som, slik vi vil se, representerer den litterære tradisjonen.

### «How can I let them out?» – tilegnelse og forvandling

Det andre diktet i *bie*-sekvensen, «*The Arrival of the Bee Box*», markerer neste etappe i birøkten. Her blir angsten og den passive underkastelsen under en mannlig autoritetsfigur, som vi så preget «*The Bee Meeting*», gradvis erstattet av en mer aktiv holdning. Jeget er ikke lenger offer, og klarer å snu omstendighetene til egen fordel. Grunnlaget for dette er en såkalt «*bee box*», en videreføring av bikubemotivet, men også et bilde på selve tradisjonen som sådan. Denne «*boksen*» er det nå diktets jeg evner å gjøre til sin egen. Diktet begynner:

I ordered this, this clean wood box  
 Square as a chair and almost too heavy to lift.

19. Diktet anskueliggjør slik Plaths ambivalente forhold til den litterære tradisjonen, særlig sine mannlige forgjengere. Dagbøkene gir flere eksempler på dette: Etter å ha lest et dikt av Joyce: «*If I were a man, I could write a novel about this; being a woman, why must I only cry and freeze, cry and freeze*» (Plath 1982, 124f). Men tonen er ikke alltid underdanig. «*I felt mystically that if I read Woolf, read Lawrence [...] I can be itched and kindled to a great work; burgeoning, fat with the texture and substance of life. This is my call, my work. This gives my being a name, a meaning*» (Plath 1982, 196).



I would say it was the coffin of a midget  
Or a square baby  
Were there not such a din in it.

The box is locked, it is dangerous.  
I have to live with it overnight  
And I can't keep away from it.  
There are no windows, so I can't see what is in there.  
There is only a little grid, no exit.

Første strofe fortsetter metaforikken sentrert rundt død og liv, barn og bier. Som i første dikt, kjenner jeget frykt overfor beholderen, men også fascinasjon. Jeg er enig med Van Dyne når hun sier at «the speaker experiences frightening, uneasy intuitions of a poetic pregnancy», og at metaforikken «mimics a woman's experiences of pregnancy which [...] is an inherently Gothic scenario, provoking apprehensions about her bodily integrity as it becomes host to parasitic, alien inhabitants» (1993, 106). Følelsen av å være invadert blir særlig tydelig i strofe 3 og 4 hvor boksen beskrives som mørk og full av krigerske svarte bier som ønsker å slippe ut. Strofe 4 lyder:

How can I let them out?  
It is the noise that appals me most of all,  
The unintelligible syllables.  
It is like a Roman mob,  
Small, taken one by one, but my god, together!

Strofen gir inntrykk av jegets frykt, men også fascinasjon for biene, der de utstøter uforståelige lyder og fremstilles som en krigersk masse. Men samtidig ser vi at frykten for biene også reflekterer jegets eget indre: hun føler, sier hun i linjene før, en «swarmy feeling», og møtet med bienes bråk fremkaller hennes «appalment». Som van Dyne pekte på med sin henvisning til graviditet, er boksen et bilde på det som selv foregår inni henne, noe hun ikke har kontroll over. Det er i denne sammenhengen vi må forstå hennes frigjøringsfantasi: «How can I let them out?» Det dunkle og uforståelige må komme ut i lyset, gjøres forståelig. Men dette er selvsagt paradoksalt, fordi en slik handling jo faktisk vil gjøre situasjonen hennes verre siden hun da potensielt vil angripes av de krigerske biene.

Denne frigjøringsfantasi er viktig både poetologisk og psykologisk. I de første versene hadde jeget pekt på at boksen var en kiste for en «baby», noe som antyder en forbindelse mellom død og fødsel. Som vi så, er fødsel hos Plath nøye forbundet med det å skape dikt. Tanken om å frigjøre biene gir en ny dimensjon til dette poetologiske konseptet, og henspiller på at bienes «unintelligible syllables» skal omskapes til poesi. Dødstematikken og frykten rundt det å være innestengt gjøres altså til springbrett for en fantasi om poetisk skapelse. Dette hadde allerede vært det sentrale poenget for det Ted Hughes kalte Plaths «matrix», nemlig hennes selvmordsforsøk i 1953, hvor hun lå neddøpet i kjelleren. Som tidligere nevnt, beskrives denne erfaringen i *The Bell Jar* hvor Plaths alter ego Esther Greenwood, etter å ha funnet sine oppsamlede sovepiller og gått ned i kjelleren, finner nisjen i kjellermuren:

Behind the oil burner, a dark gap showed in the wall [...] A few old, rotting fireplace logs blocked the hole mouth. [...]

It took me a good while to heft my body into the gap, but at last, after many tries, I managed it, and crouched at the mouth of the darkness, like a troll. [...]

The dark felt thick as velvet. [...] I [...] crawled to the farthest wall.

Cobwebs touched my face with the softness of moths. Wrapping my black coat around me like my own sweet shadow, I unscrewed the bottle of pills and started taking them swiftly [...] As I approached the bottom of the bottle, red and blue lights began to flash before my eyes. (Plath 2013, 162f)

Fortelleren skriver denne grufulle hendelsen inn i en poetologisk ramme. Nisjen i muren beskrives insisterende som en «mouth», en munn eller munning («the hole mouth» to ganger og «the mouth of the darkness» (Plath 2013, 162). Denne «munnen» kan leses som en metonymi på språket. Slik blir dette en prosopopeia, en tale fra «hinsides graven», dvs. et språk som overskrider grensen mellom død og liv, og som slik er mektig og rystende. Her går det en linje til diktet. Selv om romanens «mouth» har forskjøvet seg til nå å gjelde bråket fra biene, er de poetiske implikasjonene de samme. Diktet ser for seg en prosess hvor innestengingen skal avstedkomme dikt, og det farlig summende og kryptiske bie-språket i likkisten skal gjøres til et kraftfullt dikt.

Slik kan vi si at «The Arrival of the Bee Box» markerer en utvikling i forhold til det forrige diktet: der var jeget underkastet og lammet av tradisjonens føringer, mens her dreier det seg om appropriasjon, om å gjøre det i utgangspunktet fremmede til noe eget. Psykologisk sett dreier det seg om en kontrafobisk (apotropeisk) handling, der jeget med vilje blottstiller seg ut fra tanken at bare slik kan hun overvinne det hun frykter. Denne manøveren kommer tydelig til uttrykk i de siste versene. Her blir skapelsesfantasiaen ytterligere aksentuert ved at jeget kler seg i det som var selve emblemet for hennes dikterpositur, nemlig sløret og dets dødsretorikk:

I wonder how hungry they are.  
I wonder if they would forget me  
If I just undid the locks and stood back and turned into a tree.  
There is the laburnum, its blond colonnades,  
And the petticoats of the cherry.

They might ignore me immediately  
In my moon suit and funeral veil.  
I am no source of honey  
So why should they turn on me?  
Tomorrow I will be sweet God, I will set them free.

The box is only temporary.

På nytt ser vi dialektikken mellom dødsretorikk («the funeral veil») og skapelsesfantasi, men her møter vi et langt mer selvsikkert lyrisk jeg enn det som var tilfelle for «The Bee Meeting». Linjen «If I just undid the locks and stood back and turned into a tree» anskueliggjør en apotropeisk mestringsfigur, hvor jeget – ved å eksponere seg for fare – vil forvandles og foredles. Det er sannsynlig at dette henspiller på den gresk-antikke myten om Daphne som, etter å blitt jaget av den vilt lidenskapelige Apollon, forvandles til et laurbærtre for å bli utilgjengelig.<sup>20</sup> Apollon har i visse antikke fremstillinger en berøring med bier, for eksempel heter det i en av de homeriske hymnene at Apollon lærte profetiens kunst av tre såkalte «bee maidens» (hymne til Hermes, ll.550–565). Ifølge den berømte klassisk-filologen Jane Ellen Harrison,

20. Med henvisningen til «laburnum» kan det være at diktet har i tankene det same som Lord Henry i Oscar Wildes roman *The Picture of Dorian Gray* idet han beundrer «the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum (...) The sullen murmur of the bees shouldering their way (...) seemed to make the stillness more oppressive» (Wilde 1996, 5).

en forfatter Plath sannsynligvis hadde kjennskap til,<sup>21</sup> ble disse bie-søstrene kalt «Thriae» og de fant sin inspirasjon ikke i vin eller øl, men «from a source, from an intoxicant yet more primitive, from honey. They are in a word honey-priestesses, inspired by a honey intoxicant; they are bees, their heads white with pollen; they hum and buzz, swarming confusedly» (Harrison 1991, 442).<sup>22</sup> Harrison påpeker videre at den delfiske prestinnen selv ble kalt «bie».

Plaths dikt skriver seg inn i disse intrikate sammenhengene. Riktignok innrømmer jeget først at hun ikke har noe honning å by på, men dette endrer seg i de to siste linjene hvor hun selv besitter honning: «Tomorrow I will be sweet God, I will set them free». Adjektivet «sweet» viser til den tradisjonelle forståelsen av poesien som honningsøte ord, mens «God» peker på jegets nyvunne allmakt. Avslutningsverset understreker skapelsesfantasien: biene vil slippe ut av boksen (som bare er «temporary»), og jeget vil stå som ansvarlig for skapelsen av søte, men også kraftfulle dikt skapt gjennom guddommelig inspirasjon. Jeget har altså lagt bak seg sin frykt, og synes å mestre det som først var truende og fremmed, nemlig «the bee box», som representerte døden og likkisten og den litterære tradisjonen. Lik Daphne som forvandlet seg til et tre for å unnsnippe fare, ser Plath for seg at hun skal forvandle tradisjonen og gjøre dens «uforståelige stavelser» til noe poetisk honningsøtt. Slik slutter dette diktet ganske så positivt. Poenget er imidlertid at en slik poetisk frigjørelse har sin grunn i en dødsfigur, nemlig jegets iscenesettelse av likkisten med den døde babyen og «funeral veil». Liv og død blir slik forbundet i tråd med den komplementære logikken vi har sett er styrende for Plaths bie-dikt.

### «With excessive love I enamelled it» – kjærlighet og forevigelse

Det tredje diktet, «Stings», viser hvordan gravparadigmet erotiseres. De første delene preges av befruktningsmetaforikk og er viet beskrivelsen av et erotisk spill mellom jeget og en mann, mens de siste delene fokuserer på bie-dronningen som idol og offer. Tittelen «Stings» assosierer til en kjent metafor i klassisk litteratur, nemlig at det å bli rammet av kjærlighet og forelskelse er som å bli stukket av bier.<sup>23</sup>

Bare-handed, I hand the combs.  
The man in white smiles, bare-handed,  
Our cheesecloth gauntlets neat and sweet,  
The throats of our wrists brave lilies.  
He and I

Have a thousand clean cells between us,  
Eight combs of yellow cups,  
And the hive itself a teacup,  
White with pink flowers on it,  
With excessive love I enamelled it

21. Jane Ellen Harrison underviste på Newnham College i Cambridge fra 1898 til 1922, og var en inspirasjonskilde for flere av medlemmene av Bloomsbury-kretsen. Med tanke på at Plath studerte ved Newnham College fra 1955 til 1957, er det sannsynlig at hun kjente til Harrisons berømte studier av gresk religion.

22. Forestillingen om honning som «intoxicant» synes å ha å gjøre med såkalt «mad honey», en rødfarget honning som har en hallusinerende virkning og som lages av bier som spiser nektar fra visse rododendron-planter. Denne honningen, som nevnes av bl.a. Xenofon og Plinius den Eldre, produseres fortsatt enkelte steder i svartehavsregionen i Tyrkia.

23. Se for eksempel Theokrits idyll 19: «Honningtyven»

Thinking 'Sweetness, sweetness.'  
 Brood cells gray as the fossils of shells  
 Terrify me, they seem so old.  
 What am I buying, wormy mahogany?  
 Is there any queen at all in it?

«Stings» starter med at jeget høster honning. Mellom jeget og mannen i hvitt utspiller det seg et seksuelt spill. De to første versenes kiastiske struktur («bare-handed» – «hand the combs» / «the man» – «bare-handed») antyder berøring og forening. Det femte verset, «He and I», står i enjambement med sjette vers: «have a thousand clean cells between us» – og *det* på tvers av strofene – og intensiverer slik spenningen mellom jeget og duet. Her gjøres det hvite og «rene» mellomrommet (spatiet) mellom strofene til en av de intime, cellulære rom-formasjonene som er den poetologisk-spatiale matrisen i Plaths *bie*-dikt. Neste strofe utvider paradigmet i form av forestillingen om bikuben som en tekopp som jeget har emaljert med «excessive love». Verbet «enamelled» inneholder «name», slik at bearbeidningen og herdingen også inkluderer navngiving. Den prosopopeiske grunnfiguren som går gjennom *bie*-diktene synes atter realisert. Det er nærliggende å lese dette poetologisk. Jeget bearbeider tekoppen og med den det spatiale celle-paradigmet i diktene «with excessive love» fordi det innebærer forberedelse for prokreasjon hva angår bier og barn, samt poesi. Som mellom første og andre strofe er enjambementet gjort signifikativt: spatiet mellom strofene er en realisering av den kjærlighetsfulle emaljeringen.

Men dette er en situasjon som ikke varer ved, for fra vers 15 er det ikke lenger snakk om frodige, fargerike og sødmefulle beholdere som skaper forventning om erotikk, men det motsatte prinsippet, døden, som dominerer. Jeg leser dette som en ny variant av komplementariteten av død og vitalisme vi har sett flere ganger. Jeget spør etter *bie*-dronningen som beskrives som gammel og skamfull: «Is there any queen at all in it? // If there is, she is old, / Her wings torn shawls, her long body / Rubbed of its plush - / Poor and bare and unqueenly and even shameful». Dette innleder en serie refleksjoner hvor jeget, som i tiltagende grad identifiserer seg med dronningen, ser ut til å tvile på sin egen skaperkraft: «for years I have eaten dust / And dried plates with my dense hair // And seen my strangeness evaporate». Det er nærliggende å lese disse versene biografisk. Plath skrev *bie*-diktene høsten 1962, dvs. på et tidspunkt Ted Hughes hadde flyttet ut etter en affære med en annen kvinne, og Plath var alene igjen med barna. Tematikken rundt det å bli forsmådd anslås i de neste strofene i fremstillingen av en mann som har forlatt jeget:

Now he is gone

In eight great bounds, a great scapegoat.  
 (...)
 He was sweet,

The sweat of his efforts a rain  
 Tugging the world to fruit.  
 The bees found him out,  
 Moulding onto his lips like lies,  
 Complicating his features.

They thought death was worth it, but I  
 Have a self to recover, a queen.  
 Is she dead, is she sleeping?

Semantiseringen av mellomrommet mellom strofene «Now he is gone // In eight's great bounds» står i en total kontrast til det som skjedde mellom første og annen strofe: der var spatiet («thousand clean cells») viet erotikk og befruktende forening, mens her er det flukt og fravær. Jeget sier at han var «sweet» – som har en naturlig attraksjon for jeget og det øvrige biefolket – men hun gjør dette ironisk ved i neste øyeblikk å forvandle ordet til «sweat» som han lot regne i rikt monn og som han befruktet verden med. De neste versene lar mannen bli et offer for biene: «The bees found him out, / Moulding onto his lips like lies, / Complicating his features». Her møter vi et slags svirrende biespråk i frasen «his lips like lies» sentrert rundt bokstavene *l* og *i*, og dette språket lyver og forvirrer snarere enn virker oppklarende.<sup>24</sup> Dette «løgn-språket» kan kanskje sies å gjenspeile den ekteskapelige krisen mellom Sylvia og Ted. Poenget synes altså å være at det en gang å ha blitt stukket av kjærligheten («he was sweet») ikke bare innebærer sødme, men også løgner, smerte og sår. Eller slik Ruth Padel formulerer det i sammenheng med dette toposets rolle i klassisk litteratur: «Love's 'honey' interacts with poison imagery» (1992, 122). Å stikkes av bier kan være befruktende og livsbejaende, men det kan også ha destruktive konsekvenser, og føre til galenskap og død.

Nettopp dette ser vi eksemplifisert i sluttversene. Her blir også diktets mest sentrale forestilling aksentuert, nemlig *bevaringen*, *preserveringen*, noe vi ser i det sentrale verset «But I / have a self to recover, a queen». Verbet «recover» kan forstås som å gjenvinne, hente frem, utvinne, eller også å tildekke («cover») for slik å skåne og bevare. Slik viser det tilbake til jegets herdende emaljering av tekoppen: «With excessive love I enamelled it». Verset om bie-dronningen har ofte blitt lest som en av bie-sekvensens mest sentrale utsagn og som uttrykk for et feministisk program hvor en bedratt og forsmådd kvinne kjemper for å gjenvinne verdighet og egen stemme. Likevel er diktets slutt på ingen måte entydig, og dette ikke minst fordi dronningen – som tidligere i diktet ble beskrevet som gammel, «unqueenly» og «shameful» – faktisk gir assosiasjoner til *Fedra*. Plaths dikt ender med følgende beskrivelse av bie-dronningen:

Is she dead, is she sleeping?  
Where has she been,  
With her lion-red body, her wings of glass?

Now she is flying  
More terrible than she ever was, red  
Scar in the sky, red comet  
Over the engine that killed her—  
The mausoleum, the wax house.

Denne storartede avslutningen av diktet alluderer ganske klart til korets ode til Eros i Evripides' tragedie *Hippolytos*, en tragedie som handler om den ulykkelige kjærligheten som dronning Fedra føler for sin stesønn Hippolytos. Fedra, som er blitt forhekset av kjærlighetsgudinnen Afrodite til å elske den unge og kyske mannen, betror sin skammelige kjærlighet til sin amme som forteller det videre til Hippolytos. Fedra tar deretter sitt liv i vanære. I den berømte kor-oden synger de unge kvinnene sin hyllest til kjærlighetsgudinnen Afrodite som fremstilles som en bie:

24. Kanskje er dette en allusjon til den homeriske Hermes-hymnen hvor de tre profetiske bie-søstre sies å bli til løgnere når de ikke har tilgang på honning: «But if they are deprived / of the sweet food of the gods / they tell you lies, swarming / to and fro among one another» (ll. 559–562, Homeric Hymns, 2003, 84).

O mouth of Dirce, O god-built wall  
 That Dirce's wells run under;  
 Ye know the Cyprian's fleet foot-fall,  
 Ye saw the heavens round her flare  
 When she lulled to her sleep that Mother fair  
 Of Twy-born Bacchus<sup>25</sup> and crowned her there  
 The Bride of the bladed thunder,  
 For her breath is on all that hath life, and she floats in the air  
 Bee-like, death-like, a wonder.

(ll.555-564, *Euripides 1931, 30*)

Koret beskriver den fatale kraften til Afrodite («Cyprian»), og hvordan hun flyr i luften «Bee-like, death-like, a wonder». Som den sanselige kjærlighetens gudinne står hun både for liv og død. Slik gudinnen flyr som en bie hos Euripides, slik flyr bie-dronningen hos Plath. Plath har altså forbundet Euripides' fremstilling av kjærlighetsgudinnen Afrodite med en allusjon til den forsmådde dronning Fedra som til slutt begår selvmord av vanære, som vi finner hentydet til i diktets beskrivelser av bie-dronningen som gammel, «shameful» og «unqueenly».

I så måte er jegets relasjon til dronningen («I have a self to recover, a queen») svært tve-tydig, siden bie-dronningen kan henvise til både Afrodite og Fedra, altså både til kjærlig-  
 tens destruktive kraft og dens offer. Hvem er det altså Plath har i tankene når hun snakker om å hente frem («recover») dronningen? Jegets påstand om å besitte «excessive love» kan jo myntes på begge. Hovedpoenget synes imidlertid først å fremtre med sluttverset: «The mausoleum, the wax house». Igjen ser vi beholder-tematikken som preger bie-diktene. Sær-  
 lig det siste ordet er relevant: Det viser til bie-voksen som egypterne brukte til mumifiserin-  
 gen av lik. Slik åpenbares diktets grunnfigur: preserveringen, mumifiseringen, tanken om evig ettermæle. Det var jo dette Plath selv ønsket for sine bie-dikt når hun uttalte at de ville gjøre henne berømt: «They will make my name». Verset «I'll have a self to recover, a queen» kan nettopp leses i lys av denne gloria-mytologien. Til syvende og sist er det nemlig Plath selv som stiliserer seg som dronningen, hvis dikt skal sikre hennes evige ry. Forestillingen at hun har skapt diktning som blir varig, og at hun selv finner sin rettmessige plass i mausoleet viet store diktere, ser altså ut til å være den grunnleggende tematikken her.

### «Wintering» – resignasjon og avskjed

Det siste diktet i suiten, «Wintering», tar oss over i vintersesongen, en periode preget av meget lav aktivitet for både biene og birøkteren. Diktet viser til mangel på skapelse og en slags kortslutning av den poetiske raptusen som hadde preget de tidligere diktene. «Winte-  
 ring» uttrykker dermed resignasjon og avskjed:

This is the easy time, there is nothing doing.  
 I have whirled the midwife's extractor,  
 I have my honey,  
 Six jars of it,  
 Six cat's eyes in the wine cellar,

25. «Mother fair» viser til moren til Dionysos, nemlig Semele, som brant opp av guddommelige flammer etter å ha sett Zevs.

En «extractor» er en honningslynge, en boks som gjør det mulig å sentrifugere biekakene og slik få ut all honningen. At de betegnes som «the midwife's extractor» antyder at honningen også er noe annet: som nevnt, hos Plath omfatter jordmorens kunst både birøkt og nedkomst av barn, som igjen er forbundet med poesi. Honningen er plassert i krukker i kjelleren:

This is the room I have never been in  
 This is the room I could never breathe in.  
 The black bunched in there like a bat,  
 No light  
 But the torch and its faint

Chinese yellow on appalling objects —  
 Black asininity. Decay.  
 Possession.  
 It is they who own me.

Kjelleren med den opplagrede honningen er et nytt bilde på dødsrommet, som jeget både avstøtes av og tiltrekkes mot. «It is they who own me», sier jeget, som om hun altså eies av de objektene som finnes i denne kjelleren. Versene uttrykker stillstand, og at jeget ikke lenger makter å trekke ut poetisk gevinst av bie-toposet: Honningen er nemlig allerede innsamlet og den poetiske prosessen over. I stedet for poetisk flukt er det altså en intetsigende og nesten råtnende tilstand jeget befinner seg i.<sup>26</sup> Resignasjonen vises også i at biene ikke lenger fremstår som skapende og livgivende, men nå tvert imot gradvis dør ut:

They can only carry their dead.  
 The bees are all women,  
 Maids and the long royal lady.  
 They have got rid of the men,

The blunt, clumsy stumblers, the boors.  
 Winter is for women —  
 The woman, still at her knitting,  
 At the cradle of Spanish walnut,  
 Her body a bulb in the cold and too dumb to think.

Med verset «Winter is for women» kulminerer en utvikling som flere Plath-forskere har lest som et feministisk statement om kvinnelig autonomi og uavhengighet (arbeidsbiene, det vil si hunnbiene, dreper de fleste dronene før overvintringen fordi de ikke trengs mer og provianten er knapp), og interpretert mer eller mindre biografisk i lys av at Plath måtte klare seg alene med barna etter at Hughes hadde flyttet ut. Men sett i lys av diktets generelt melankolske tone, kan det like så mye leses som uttrykk for jegets ensomhet. På samme måte er verset «Her body a bulb in the cold» ofte forstått slik at kvinnen utgjør et lys og et varmepunkt i kulden (Ford 1997; Van Dyne 1993, 115; Bundtzen 2001, 105), men gitt grav-figurens rolle i disse diktene og for Plaths poetiske univers, kan dette også være et ambivalent vers om det å bli levende begravet i nisjer, kjellere og likkister, slik disse diktene så ofte viser det.

26. Med ord som «black» og verset «Six cat's eyes in the wine cellar» synes diktet særlig knyttet til Edgar Allan Poes skrekknovelle «The Black Cat» (1843). Novellen slutter med at hovedpersonen etter å ha drept sin kone og murt henne inne i en nisje i kjelleren hører kattelyder fra kjelleren, og idet muren fjernes, oppdager han en sort katt sitte på hodet av det råtnende liket.

Den siste strofen forsterker diktets tone av usikkerhet og melankoli:

Will the hive survive, will the gladiolas  
Succeed in banking their fires  
To enter another year?  
What will they taste of, the Christmas roses?  
The bees are flying. They taste the spring.

Avslutningsverset henspiller på gammel overtro, nemlig at biene dør om høsten og gjenoppstår om våren, og slik er et symbol på gjenfødelse. Men legg merke til at denne «gjenfødselen» ikke blir diktets jeg til del, men bare biene. «Wintering» stadfester slik sett en separasjon: nå når diktene er skrevet ferdig (honningen er utvunnet), må man skilles fra dem og de legges til oppbevaring i krukker i kjelleren; biene kvitter seg med sine menn og sine døde, og flyr vekk i jakt på våren. I så måte er det vanskelig se noe spesielt oppløftende i disse versene, i alle fall hvis man tenker ut fra posisjonen til diktets jeg. For dette jeget er jo tilbake alene, forlatt av biene. Diktet uttrykker slik melankoli på grunn av separasjonen fra poesien. Vi vet at Plaths plan var at dette diktet skulle avslutte diktsamlingen *Ariel*<sup>27</sup>, og en slik avslutningsgest jeg her foreslår er konsistent i forhold til diktsuitens overordnede tematikk om biehold, prokreasjon og kreasjon, alt på bakgrunn av utforskningen av poesiens urscene, dens plass og opphav i den grav-lignende beholderen.

### Konklusjon: Plath og bie-toposet

Slik jeg har vist i denne artikkelen, skriver Plaths bie-dikt seg inn i den litterære apikulturelle tradisjonen, men hun gjør dette med noen grep som både er dristige og nyskapende. Særlig påtagelig var diktenes fokus på det jeg kalte poesiens urscene, altså en beholder som blir figurert som både utklekningssted og likkiste, og hvor spenningene mellom det livgivende og det dødsrelaterte er svært uttalte. Alle diktene demonstrerer, slik vi har sett, ulike tilnærminger til dette stedet – fra initiasjon, til appropriasjon, til forevigelse og forlatthet. Enten det dreier seg om en bikube, en bie-boks, en grav eller en kjeller, er dette stedet gjenstand for både skrekk og fascinasjon, for både klaustrofobisk panikk og tiltrekning og aktelse. Slik vi så, dreier det seg her om krefter som utgjør motpoler i Plaths psyke, men de er også motstridende aspekter ved diktningsprosessen, slik den blir tematisert og ulikt aksentuert i bie-diktene. På den ene siden peker biene mot inspirasjon, fruktbarhet og sødme, på den andre siden mot sterilitet, avskjed og død.

I tillegg har vi sett at Plaths bie-dikt særlig fremhever lederen av biefolket, dronningen. At biesamfunnet har en dronning som øverste leder, var antikkens diktere ukjent. Her finner Plath frem til en kraftfull og samtidig fatal skikkelse diktenes jeg identifiserer seg med: dronningen er skapende, men også innestengt i bikuben, og i «Stings» drepes hun (eller dreper seg selv) i de mektige, apokalyptiske avslutningsversene hvor hun flyr opp som «red scar in the sky, red comet». Som vi så, var diktets siste ord «the wax house», et pek på bievoksen som egypterne brukte til mumifiseringen av lik. Mausoleet tilhører dronningen. Slik blir hun diktenes sterkeste bilde på både fangenskap, skaperkraft, erotikk, vilje til makt, dødsmerkethet og mumifisert evighet.

27. Noe imidlertid Ted Hughes' omorganisering av samlingen kullkastet. Se tidligere fotnote.



## Litteratur

- Annas, Pamela. 1988. *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Greenwood.
- Axelrod, Steven Gould. 1992. *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Brain, Tracy. 2001. *The Other Sylvia Plath*. Harlow: Pearson.
- Britzolakis, Christina. 1999. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Clarendon Press.
- Broe, Mary Lynn. 1989. «The Bee Sequence: 'but I have a queen to recover'». I *Sylvia Plath: Modern Critical Views*. Redigert av Harold Bloom, 95–108. New York: Chelsea House Publishers.
- Bronfen, Elisabeth. 2001. *The Other «Ariel»*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- . 2004. *Sylvia Plath*. Tavistock: Northcote.
- Egeland, Marianne. 2004. *Sylvia Plath*. Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag.
- . 2013. *Claiming Sylvia Plath. The Poet as Exemplary Figure*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Evripides. 1931. *Hippolytus*. Oversatt av Gilbert Murray. London: Ruskin house.
- Ford, Karen Jackson. 1997. *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gilbert, Sandra. 1978. «A Fine, White Flying Myth: Confessions of a Plath Addict». *Massachusetts Review* 19 (3): 585–603.
- Gill, Jo. 2008. *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haberkamp, Frederike. 1997. *Sylvia Plath – The Poetics of Beekeeping*. Salzburg: Salzburg Studies in English Literature, Poetic Drama and Poetic Theory.
- Hansen, Inger Elisabeth. 2015. *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår*. Oslo: Aschehoug.
- Harrison, Jane Ellen. 1991. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press.
- Hawthorne, Nathaniel. 1982. *Tales and Sketches*. New York: Library of America.
- Holbrook, David. 1976. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. London: Athlone Press.
- Hollingsworth, Christopher. 2001. *The Poetics of the Hive. Insect Metaphor in Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Homeric Hymns, The*. 2003. Oversatt av Jules Cashford. London: Penguin.
- Hughes, Ted. 1989. «Sylvia Plath and Her Journals». I *Sylvia Plath – Modern Critical Views*. Redigert av Harold Bloom, 109–120. New York/Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- . 1998. *Birthday Letters*. London: Faber & Faber.
- Keats, John. 1973. *The Complete Poems*. London: Penguin.
- Kendall, Tim. 2001. *Sylvia Plath: A Critical Study*. London: Faber & Faber.
- Knickerbocker, Scott. 2009. «'Bodied forth in words' Sylvia Plath's Ecopoetics». *College Literature* 36 (3): 1–27.
- Kroll, Judith. 1976. *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper.
- Lant, Kathleen Margaret. 1993. «The big strip tease: female bodies and male power in the poetry of Sylvia Plath». *Contemporary Literature* 34 (4): 620–669.
- Lindberg-Seyersted, Linda. 1990. «Dream Elements in Sylvia Plath's Bee Cycle Poems». *American Studies in Scandinavia* 22 (1): 15–24.
- Narbeshuber, Lisa. 2015. *Confessing Cultures. Politics of the Self in the Poetry of Sylvia Plath*. Victoria: ELS Editions.
- Padel, Ruth. 1992. *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press.
- Perloff, Marjorie. 1990. *Poetic Licences, Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University Press.
- Plath, Sylvia. 1975. *Letters home. Correspondence 1950–1963*. Utvalgt og redigert av Aurelia Schober Plath. New York: Harper & Row Publishers.
- . 1977. *Johnny Panic and the Bible of Dreams. Short Stories, Prose and Diary Excerpts*. New York: Harper & Row Publishers.
- . 1981. *Collected Poems*. Edited by Ted Hughes. London: Faber & Faber.
- . 1982. *The Journals of Sylvia Plath*. Foreword by Ted Hughes. New York: The Dial Press.

- . 2013. *The Bell Jar*. London: Faber & Faber.
- Platon. 2007. «Ion» (utdrag). I *Klassisk litteraturteori. En antologi*. Redigert av Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, 13–14. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rogers, Janine og Charlotte Sleigh. 2012. «'Here is my Honey-Machine': Sylvia Plath and the Mereology of the Beehive». *The Review of English Studies: New Series* 63 (259): 293–310.
- Rose, Jaqueline. 1992. *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Camden Press.
- Saldivar, Toni. 1992. *Sylvia Plath Confessing the Fictive Self*. New York: Peter Lang.
- Seneca. 2002. «brev 84». I *Korttekster*. Redigert av Jon Haarberg, Jakob Lothe og Hans H. Skei, 40–43. Oslo: Gyldendal.
- Showalter, Elaine. 2009. *A Jury Of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. Chicago: Virago Press.
- Van Dyne, Susan. 1993. *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Van Dyne, Susan. 1984. «'More Terrible Than she Ever Was'. The Manuscripts of Sylvia Plath's Bee Poems». I *Critical Essays on Sylvia Plath*. Redigert av Linda Wagner-Martin, 154–170. Boston: G.K. Hall Company.
- Wilde, Oscar. 1996. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin.