

Barnets skrig – moderskabets ambivalens

Sylvia Plaths "Ariel" – det private og det offentlige – det indre og det ydre, døden og fascinationen af selvmordet

Sylvia Plath: Ariel

Stasis in darkness
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances
 God's lioness,
 how one we grow,
Pivot of heels and knees! – The furrow

Splits and passes, sister to
 The brown arc
Of the neck I cannot catch,

 Nigger-eye
 Berries cast dark
 Hooks –

Black sweet blood mouthfulls,
 Shadows,
 Something else

Hauls me through air –
 Thighs, hair;
 Flakes from my heels.

 White
 Godiva, I unpeel –
Dead hands, dead stringencies.

 And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.
 The child's cry

Melts in the wall.
 And I
 Am the arrow,

 The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
 Into the red
Eye, the cauldron of morning.

Af Karen Hvidtfeldt Madsen

Den amerikanske forfatter Sylvia Plath begik selvmord som 30-årig. Hun efterlod sig to små børn og en samling af fascinerende digte tillige med en række af spørgsmål om, hvordan hendes digte skal fortolkes, og ikke mindst hvorfor hun ville dø.

Artiklen argumenterer med udgangspunkt i den nye udgave af Plaths dagbøger og en teoretisk basis hentet hos Julia Kristeva for, at splittelsen mellem moderskab og forfatterskab er helt central for forståelsen af såvel Sylvia Plaths skæbne som hendes litterære værk.

Sylvia Plath blev født i Boston i USA i 1932 i en umiddelbart ganske almindelig amerikansk familie. Hendes mor havde aner i Østrig, og faderen kom som barn til USA fra Grabow i Polen. Han var noget ældre end sin kone og døde som følge af sygdom allerede i 1940.

Sylvia voksede op i Massachusetts sammen med sin mor og lillebroderen Warren, hun klarede sig godt i skolen, og hun bestemte sig allerede som teenager for, at hun ville være forfatter – en berømt forfatter. Trods mange afslag fra bladene arbejdede hun hårdt og målrettet på sit forfatterskab, og det lykkedes hende tidligt at få publiceret nogle af sine digte og noveller. Hun kom på college, studerede litteratur, og fik så meget anerkendelse, at hun i 1955 fik et eftertragtet stipendium tildelt og kunne fortsætte sine studier i England.

Den 11. februar 1963 begik den 30-årige Sylvia Plath selvmord i sin lejlighed i London. Hun havde omhyggeligt tætnet vinduer og dørspærker med tape og tændt for gasovnen i sit køkken. Hun havde skrevet afskedsbreve til sine nærmeste. Hendes to små børn lå i sikkerhed og sov i et værelse ovenpå. Der var stillet brød og mælk frem til dem, og hun vidste, at der snart ville komme en sygeplejerske og finde dem.

Der er således grund til at tro, at Sylvia Plaths ønske om at dø var bevidst og reelt, om end det ikke var første gang, hun havde forsøgt selvmord. Psykisk var hun gennemgående ustabil. Allerede som teenager blev hun diagnosticeret mani-depressiv, hun havde været indlagt og var blandt andet blevet behandlet med elektrochok. I sin eneste roman *The Bell Jar* (dansk *Glas-klokken*), som hun udgav under pseudonym i 1963, skriver hun med sine egne oplevelser som baggrund om den unge Ester, der kæmper med psykiske lidelser.¹

Men i offentlighedens øjne var det først og fremmest Sylvias store kærlighed, Ted Hughes, der var ansvarlig for hendes skæbne. Parret mødtes i Cambridge, hvor Sylvia var udvekslingsstuderende, og han var lærer. Af hendes dagbøger og breve fra perioden fremgår det, at de oplevede en stormende forelskelse, og at Ted repræsenterede alt, hvad Sylvia havde drømt om. Han var forfatter, ligesom hun ville være, og var allerede på vej til at skabe sig et navn. De holdt af de samme digtere og kunne kommunikere om de ting, der betød allermost for dem begge.

Parret blev gift i juni 1956 og tilbragte sommeren på bryllupsrejse i Spanien. Ted tog med Sylvia tilbage til

¹ I 1953 blev Sylvia Plath udvalgt til at tilbringe sommeren i New York som gæsterektor på bladet *Mademoiselle* - en oplevelse der dræned hende fuldstændig for livs-energi. Efter at være kommet hjem forsøgte hun for første gang selvmord. Hun lå bevidstløs i flere døgn i kælderen under familiens hus, og blev mirakuløst fundet i tide, indlagt og undergik blandt andet elektrochokterapi.

USA i 1957, da hun var færdig med sine studier i England. Begge fik arbejde som lærere på Smith College, men efter det første år oplevede især Sylvia, at det tog alt for meget af hendes energi at skulle undervise. De besluttede sig for at flytte til Boston for at kunne hellige sig hver sit forfatterskab.

Fra 1959 tog de fast bopæl i England. De boede i London frem til august 1961, da de flyttede til Devon i et hus på landet, og Sylvia Plaths første barn, Frieda Rebecca, blev født 1. april 1960. Hun gennemgik en ufrivillig abort i starten af 1961, og sønnen Nicolas Farar blev født den 17. januar 1962.

Allerede i løbet af sommeren 1962 gik ægteskabet i opløsning. En mængde faktorer har givetvis gjort tilværelsen vanskelig for parret: Det gamle hus, de havde lejet, krævede meget istandsættelse, kravene fra to små børn sammen med de litterære ambitioner, både Ted og Sylvia havde, og ikke mindst forfattererhvervets mildest talt svingende og uforudsigelige indtægter. Konkret ved vi, at Ted blev forelsket i den kvinde, som havde overtaget deres tidligere lejlighed i London, og det førte hastigt til et brud mellem ham og Sylvia. I oktober flyttede Sylvia alene til London med børnene. Samtidig skrev hun i rasende fart på det, der skulle blive til digtsamlingen *Ariel*.

Af hendes breve fremgår, at hun tog sovepiller for at falde i søvn, stod op hver morgen klokken 4.00, når virkningen af sovemedicinen aftog, og skrev, indtil børnene vågnede. Hun havde vanskeligt ved at spise, og havde tabt sig voldsomt. Så der er meget, der indicerer, at hun var i en alvorlig krise. Desuden fremgår det, at vinteren 1962-63 var usædvanlig kold, at Sylvia Plath var hårdt presset økonomisk, og at både hun og børnene var plaget af sygdomme.

Alligevel fastholder hun i de breve, hun sender over Atlanten til sin mor i USA, at hun er tilfreds med sin nye situation. Og hun var klar over at hun var i færd med at skrive sine bedste digte nogensinde. I et brev til sin mor skrev hun den 16. oktober, 1962:

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.

600 breve hjem

Der foreligger ingen dagbogsnotater fra disse sidste måneder af Sylvia Plaths liv – vi har kun breve og digte som vidnesbyrd om hendes tanker og udvikling. Under titlen *Letters Home* har Sylvias mor, Aurelia Plath, udgivet sin samling af over 600 fyldige breve fra Sylvia. Brevene tyder på, at mor og datter havde et fortroligt forhold livet igennem. De fremstiller Sylvia Plath som en kvinde, der levede meget intenst, og hun havde en enestående evne til at videregive sine tanker på skrift.

Sylvia skrev med få dages mellemrum gennem al den tid, hun var adskilt fra sin mor og bror. Hendes breve er underskrevet med kælenavnet Sivvy og virker åbenhjertige og kærlige. Men i forhold til hvad der skete i den sidste del af hendes liv, virker brevene ikke fyldestgørende. Her spiller Sylvia rollen som den tapre datter, der beroliger sin bekymrede mor. Fx skriver hun den 7. november:

Living apart from Ted is wonderful – I am no longer in his shadow, and it is heaven to be liked for myself alone, knowing what I want.

Den 21. december skriver hun: "I have never been so happy in my life", og den 26. december: "How lucky I am to have two beautiful babies and work!"

Det er paradoksalt, at hun samtidig nægter at komme tilbage til USA efter skilsmissen og giver klart udtryk for, at hun ikke vil se moderen, før hun har fået bragt orden i sit liv igen. I flere breve tigger og beder hun derimod sin bror om, at han kan komme til England for at hjælpe hende, og også broderens kone, som Sylvia aldrig har mødt, trygler hun om at komme hende og børnene til undsætning

Det er tilsyneladende frem for alt moderen, hun ikke vil se, selvom hun står i den værste af sit livs kriser. Hun skriver til broderen for at sikre sig, at moderen ikke kommer uanmeldt – hun er overbevist om, at et gensyn vil være for smertefuldt. Men hvorfor hun pludselig i den grad tager afstand fra sin mor, gør brevene os ikke meget klogere på. Først i de få breve, der foreligger fra januar og februar 1963, fornemmer man, at hun er nedtrykt og overanstrengt:

I just haven't felt to have any identity under the *steamroller* of decisions and responsibilities of this last half year, with the babies a constant demand [...] How I would like to be self-supporting on my writing! But I need time. (16. jan. 1963).

Og mere alvorligt:

I just haven't written anybody because I have been feeling a bit grim – the upheaval over, I am seeing the finality of it all, and being catapulted from the cowlike happiness of maternity into loneliness and grim problems is no fun. (4. feb. 1963)

Men trods den triste og afdæmpede tone, drejer hun hver gang omhyggeligt stemningen i brevene, så de slutteligt lyder fortrøstningsfulde i forhold til fremtiden. Man får indtryk af, at brevsriveren har en hård tid, men ikke at hun har planlagt at dø kun en uge senere.

Igennem 1960'erne og 70'erne tog dele af kvindebevægelsen hendes skæbne til sig som symbol på kvindernes undertrykkelse, som et vartegn for familieværelsets kvindeundertrykkende karakter, og hendes død blev symbol for kvindekønnets vilkår. Børnenes far, Sylvia Plaths fraseparerede mand Ted Hughes, burde have forstået situationens alvor, og han burde have aflastet hende, have grebet ind og taget over.

At han tværtimod efterlod den psykisk ustabile Sylvia Plath alene med to små børn og flyttede sammen med en anden kvinde, har vakt udbredt vrede. Tre gange har man måttet udskifte hendes gravsten, fordi stenene er blevet ødelagt under forsøget på at fjerne hendes giftenavn, Hughes, fra inskriptionen Sylvia Plath Hughes.

Af mange blev det ligeledes opfattet som suspekt, at Ted Hughes havde deltaget i redaktionen af den oprindelige udgave af Sylvia Plaths dagbøger: *The Journals of Sylvia Plath*, og at han nægtede offentlig-

heden adgang til et udvalg af hendes efterladte papirer.²

Faderfiguren

Ted Hughes udgav i 1998 umiddelbart før sin død digtsamlingen *Birthday Letters*, digte, som han havde skrevet til Sylvia Plath gennem sit liv. Heller ikke her får man nogen solid forklaring på, hvorfor det skulle gå så galt. Digtene giver udtryk for, at Ted nærrede en stor kærlighed til Sylvia Plath, men at også han stod magtesløs over for hendes ustabile psyke.

Samtidig peger flere af digtene på, at Ted følte, at det ofte var mindet om den døde far, der kom i mellem ham og Sylvia, og at han i en vis forstand opfattede hendes selvmord som et ønske om at forenes med faderen i døden. Og der er meget, der tyder på, at Sylvia ikke mindst elskede Ted, fordi han mindede om hendes afdøde far, et ideal, som han selvfølgelig ikke havde en chance for at leve op til.

Det fremgår af alle kilder, at Sylvia forguede Ted. Han var den store romantiske kærlighed, den eneste ene, og han var den faderfigur, hun havde savnet. På den ene side beundrede Sylvia sin mand, fordi han havde succes. Samtidig plagede det hende, at han konstant klarede sig bedre.

Hun elskede ikke mindst hans evner, og ved siden af sit eget arbejde påtog hun sig at fungere som hans sekretær, hvorved hun bremsede sig selv i sit eget arbejde. Ikke mindst på den måde er også forholdet til Ted Hughes paradoksalt – hun netop elskede og hadede ham af samme grund.

The Unabridged Journals of Sylvia Plath, der udkom i foråret 2000 i England og om efteråret i USA, er den uforkortede og dermed så vidt muligt fuldstændige udgave af Sylvia Plaths private optegnelser, der fylder cirka dobbelt så meget som den første. Hver og en af de håndskrevne notater, som Smith College opbevarer efter den afdøde digter og underviser Sylvia Plath, er nu blevet renskrevet, og med begge udgaver af dagbøgerne foran sig kan man følge, hvorledes redaktøren Karen V. Kukil har fyldt den første udgaves talrige udeladelser ud – angiveligt mangler der nu kun seks linier to forskellige steder, og enkelte navne er stadig forkortet. Datoer er blevet korrigeret, og de fortløbende dagbøger er suppleret med 15 dagbogsfragmenter, som heller ikke var indeholdt i den første udgave af hendes Journals, hvoraf den seneste er dateret i 1962. Men trods den lovende titel er dagbøgerne stadig ikke fuldendte.

Ted Hughes forklarede i forordet til *The Journals of Sylvia Plath*, at de to sidste bind af Sylvia Plaths notater ikke kunne offentliggøres. Det ene bind, som indeholdt

optegnelserne fra de sidste dage af hendes liv i 1963, havde han destrueret – angiveligt af hensyn til børnene. Det anden var "forsvundet" – og er det stadig. Disse optegnelser kommer sandsynligvis aldrig for en dag, og uvisheden om hvad man kunne have fundet der, kan plage Plath-fans til evig tid.

Ramte hendes skarpe tunge de små børn – de børn som hun elskede, men som udmattede hende og forhindrede hende i at skrive? Blev kritikken af Hughes så voldsom, efter at han havde forladt familien, at han ikke ville dele det med nogen? Eller nåede hendes prosa samme kunstneriske højder som digtene i den sidste tid – var det den levende kunstner, der udslettede den dodes værk, fordi det kunne overskygge hans eget? Dette – og meget andet – får vi sikkert aldrig at vide.

Til gengæld løfter den nye dagbog sløret for de fleste af de passager, der var udeladt i den første version. I *The Unabridged Journals* har redaktøren Karen V. Kukil indarbejdet blandt andet de afsnit, der var censureret i forhold til, hvad Frances McCullough betegner som "Plath's eroticism, which was quite strong" (Plath 1982, "Editor's note" p. x) – en oplysning, der naturligvis har næret interessen for at se den fulde tekst. Disse forventninger kan kun i ringe grad være blevet indfriet. De erotiske passager kan næppe chokere årtusindskiftets litterære offentlighed. Men mange af ægteparret Hughes' angiveligt nærmere venner får en hård verbal medfart, som Ted Hughes forståeligt nok havde ønsket at skåne dem for.

Efter et besøg hos vennerne Clarissa og Paul Roche skriver hun fx om deres børn:

I came to the conclusion that both Pandora and the fat dolt-headed Poter are idiots: Pandora is cute, like Clarissa, but dull as a blond doll: "Brown doggie bite", she vouchsafed. Poter ran about, fat-headed, goggle-blue-eyed & drooling: all extroverted – no inner, self contained play – futile, purposeless flinging about [...] Too much salt in fruitsalad. We ate, grumpily, & left. (Thursday morning: March 20. 1958)

Dette afsnit var helt taget ud af den første udgave. Og ikke mindst sin kritik af moderen har Sylvia Plath i høj grad reserveret til dagbøgernes private rum. Den var i vid udstrækning mildnet og censureret bort i den første udgave af bøgerne, og beslutningen om at offentliggøre passagerne har formentlig stået i sammenhæng med at Aurelia Plath døde i 1994. Det viser sig fx at spørgsmålet "What is the mature thing to do with [hostility] to mother?" dækker over formuleringen "What is the mature thing to do with hate to mother?" (27.12.1958).

Det er i forbindelse med et af Sylvia Plaths terapiforløb, at hun især beskæftiger sig med forholdet til sin mor. Samme dag findes formuleringen:

What do I feel guilty about? Having a man, being happy.... [Omission]

hvor udeladelsen viser sig at være:

What do I feel guilty about? Having a man, being happy: she has lost both man and happiness and had to make do with

² Idet Ted og Sylvia var separeret, men ikke formelt skilt, da Sylvia døde, var det Ted Hughes, der arvede rettighederne til Plaths upublicerede papirer. Siden Smith College overtog de håndskrevne manuskripter i 1981, har Ted Hughes gradvist sluppet sit solide tag omkring, hvad der måtte publiceres. Nu er det de voksne børn, Frieda og Nicolas, der har copyright til papirerne, og i 1998 frigav Ted Hughes to bind dagbøger, som han oprindeligt havde forseglet i 50 år, altså frem til 11. februar 2013.

Warren and me substituted for the man, and our happiness substituted for her own.

Den nye version af Plaths dagbøger giver ikke tilnærmelsesvis alle svarene, men vi får en dybere forståelse for, hvor sammensat et menneske Sylvia Plath var.

De ucensurerede dagbøger viser det had, hun nærmede til sin mor – og det er et had, som eksisterede side om side med den hengivenhed, som hendes breve giver udtryk for. Hun elskede sin mor og hadede hende samtidig. Da Ted forlod hende og børnene, stod Sylvia alene med en lille pige og en endnu mindre dreng – i en nøjagtig gentagelse af den situation, hendes mor stod i, da Sylvias far døde. Måske har hun følt sig afmægtig i forhold til, hvor stor en indflydelse moderen havde på hendes liv. Måske var det derfor, hun flyttede til England. Måske var det derfor, hun nægtede at se sin mor i den periode, hvor hun havde allermest brug for hendes hjælp.

The Unabridged Journals hidtil ikke-offentliggjorte optegnelser understreger, at Sylvia Plaths tilværelse i høj grad var gennemsyret af ambivalente følelser over for familien: i forhold til sin mor, til ægtemanden Ted Hughes og ikke mindst i forhold sin egen rolle som mor. Udgivelsen viser, hvorledes Plath ikke først og fremmest skal ses som en undertrykt kvinde, men snarere som et offer for sin egen ambivalens. En teoretisk tilgang til præcis denne form for ambivalens finder man hos Julia Kristeva. Hendes betragtninger om forholdet mellem køn og skrift, moderskab og forfatter-skab synes på flere punkter skræddersyet til at forklare de på mange måder ekstreme omstændigheder omkring Sylvia Plaths liv og død.

Det symbolske og det melankolske

Ifølge Julia Kristeva er sammenhængen mellem det ambivalente forhold til moderen og subjektets selvmord et logisk forhold, der hænger snævert sammen med den psykologiske identifikations-mekanisme. Hun henviser til den klassiske psykoanalyse og fremhæver, at sorgen over et tabt objekt rummer en ambivalent aggressivitet, der inderliggøres:

'Jeg elsker ham' (kan den depressive sige om en person eller et objekt), 'men jeg hader ham mere; fordi jeg elsker ham og for ikke at miste ham placerer jeg ham i mig; men fordi jeg hader ham er denne anden inde i mig en ond mig, jeg er ond, jeg er ikke noget værd, jeg tager livet af mig.' Anklagen mod sig selv er altså en anklage mod en anden, og selvmordet er en tragisk forklædning af drabet på en anden. (Kristeva 1994, 27)

Det mistede objekt kan i Sylvia Plaths tilfælde være Ted Hughes, manden som hun tydeligvis stod i et ambivalent forhold til. Hughes kunne vise sig at være repræsentant for hendes far, som døde, før hun blev voksen. Og samtidig kunne objektet være moderen, hvor forholdet kompliceres af, at den voksne datter, der selv skal være mor, er nødt til at selvstændiggøre sig og identificere sig med moderen på samme tid.

Ifølge Kristevas lacaniansk inspirerede teori står kvinden i et mere skrøbeligt forhold til den symbolske

orden på grund af sit forhold til moderen. Både mand og kvinde "mister" moderen for at opnå selvstændighed, men for den lille pige har dette "modermord" langt større konsekvenser end for drengen, idet hun må løsrive sig fra sin mor uden at have udsigt til at genfinde en tilsvarende relation i voksenlivet, hvorimod den voksne mand har mulighed for at finde erstatning i et kærlighedsforhold til en kvinde.

Dette er ifølge Kristeva årsagen til, at kvinder i nogle tilfælde reagerer overraskende aggressivt over for, hvad der opfattes som samfundsmæssige krænkelse, fx at overraskende mange kvinder findes i efterkrigstidens terrorbevægelser (fx Baader-Meinhof i BRD). Kvinden er mere sårbar i forhold til samfundet og derfor tilsvarende mere aggressiv og voldelig, når hun reagerer imod den (jf. Kristeva 1991, 289-91).

Den symbolske orden, som i Lacans terminologi er faderen og sprogets orden, er ethvert lille barn nødt til at træde ind i. Tilegnelsen af sproget kræver identifikation med faderen og i den forstand en løsrivelse fra det symbiotiske forhold til moderen. Kreativiteten er for Kristeva en splittet størrelse, der netop næres af forholdet mellem begæret efter faderen og savnet af moderen. "Der findes ingen skrift som ikke er forelsket, og der findes ingen imagination som ikke åbent eller i hemmelighed er melankolsk" (Kristeva 1994, 23).

Kærligheden har metaforens karakter og søger lighed. Begær derimod er metonymisk og lever af forskellene. At 'sproget er forelsket' betyder således, at det er drevet af begær (efter faderen eller dennes repræsentant), men samtidig af kærlighed: den melankolske længsel efter den tabte 'mor'. Fantasien bygger erstatningsverdner op og nægter at acceptere tabet – skriften formidler drømmene. "Kunsten er at få skriftens idealisering og fantasiens sørgmodige reparationsforsøg til at arbejde sammen. [...] For Kristeva er æstetisk kreativitet altid en imaginær repræsentation af subjektets kamp mod det symbolskes sammenbrud." (Kristeva 1994, 16 – indledning ved Toril Moi).

Det er påfaldende, at opgøret med moderen umiddelbart synes at foregå i Plaths private papirer, i dagbøger og breve, hvorimod det ser ud til, at hun bearbejder forholdet til far og mand i sit symbolske univers, det vil sige i digtene. Ifølge Kristevas teorier er Plath nødt til at afvise moderen for at kunne fastholde spændingen i det kreative og symbolske – for at kunne skrive sine digte. Samtidig har hun mistet sin far både i konkret forstand, idet faderen døde, da hun stadig var barn, og da Ted forlod hende, mistede hun ligeledes den fadererstatning, som hun havde fundet i sit voksne liv.

Oven i købet er hun blevet forladt på netop det tidspunkt i sit liv, da hun er i gang med en gentagelse af "modermordet" og sorgen over tabet af sin egen mor, idet hun selv skal etablere en identitet som mor og samtidig ønsker at bevare sin egen litterære skaben. Kampen mellem far og ægtemand er tydelig i de sene digte i *Ariel*, og jeg vil i det følgende vise, at splittelsen mellem forfatter-skab og moderskab er ligeså central for forståelsen af blandt andet det vanskelige, allegoriske titeldigt "Ariel". Jeg argumenterer for, at det konkrete

fundament for digtet er fødslen af Plaths andet barn, hvor konteksten er den ambivalens i forhold til rollerne som forfatter og mor, som fulgte med ansvaret for familien.

Plath og det symbolske: Ariel-samlingen

Hvor Sylvias mor som sagt spiller en hovedrolle i dagbøgerne, er faderen i centrum i adskillige af digtene i *Ariel*. Mange af digtene kredser om forholdet mellem Sylvia, hendes afdøde far og den ægtemand, der nu havde forladt hende. "Now he is gone" afrunder sidste vers den ottende strofe i digtet "Stings" der er skrevet den 6. oktober 1962 (Plath 1981, 214-215), og den niende strofe: "a great scapegoat. / Here is his slipper, here is another, [...] He was sweet..."

Digtet handler om et bistade, som Sylvia og Ted anskaffede sig, efter de var flyttet på landet i 1961. Hun skriver i et brev til sin mor, at da de satte bistadet op, blev hun selv overhovedet ikke stukket, mens Ted "flew off with half-a-dozen stings" (Plath 1975, 457 - 15. juni, 1962). Den "sødme" bierne fandt ved Ted om sommeren, bliver i oktoberdigtet, hvor Sylvia er blevet klar over hans forhold til en anden kvinde, til biernes "afsløring af hans løgne": "The bees found him out, / Moulding onto his lips like lies, / Complicating his features."

Sylvias far, Otto Plath, som døde i 1940, var biolog af profession. Han var frem for alt interesseret i bier og var blandt andet forfatter til værket *Bumblebees and their ways*, så Sylvia Plaths fascination af bier er givetvis også forbundet med erindringen om faderen. I begyndelsen af digtet "Stings" beskrives en relation mellem digterjeget og "The man in white", som smilende ordner det, der viser sig at være et bistade, med de bare hænder. "He and I" slutter den første strofe og beskriver dermed en harmonisk tosømhed, der kommer til at stå i modsætning til den løgnagtige "third person", som kommer til i digtets strofe 8.

Igennem analogien til bistadets kultur distancerer Sylvia Plath sig fra sin samtids kvindeideal og den kvinderolle, som er sat i relief af at være blevet forladt til fordel for en anden. "Will they hate me, / These women who only scurry, / Whose news is the open cherry, the open clover?" Som arbejderbierne forventes det af kvinden, at hun forbliver i reproduktionens univers, hvor det eneste, man interesserer sig for, er hvornår blomsterne springer ud – et spørgsmål, der nok er vitalt for biernes tilværelse, men som overført på den menneskelige eksistens tegner et billede af en tom og meningsløs eksistens, isoleret i privatsfæren.

Konstellationen mellem far, datter og ægtemand bliver endnu mere eksplicit i digtet "Daddy", skrevet knap en uge senere, den 12. oktober 1962 (Plath 1981, 222-24). Ved en oplæsning af digtet på BBC præsenterede hun digtet som

spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyse each other – she has to act out the awful little

allegory once over before she is free of it. (Plath 1981, 293 – Ted Hughes: "Notes 1962").

Det er denne indre splittelse, der bliver bearbejdet i det meget klangfyldte og rytmsk stærke digt:

I was ten when they buried you. / At twenty I tried to die / And get back, back, back to you. / I thought even the bones would do. / But they pulled me out of the sack, / And they stuck me together with glue / And then I knew what to do. / I made a model of you, / A man in black with a Mein Kampf look / And a love of the rack and the screw. / I said I do, I do.

Præsentationen og digtet bliver ofte sammenstillet, fordi det er et typisk eksempel på Sylvia Plaths måde at væve privat og offentlig, det indre og det ydre, fantasi og virkelighed sammen på. Hun mistede selv sin far, ikke som tiårig, men da hun var otte år gammel. Denne far var delvist af tysk afstamning, men han var ikke nazist. Der er heller intet der tyder på, at hendes mor havde jødiske aner.

Men Sylvia Plath forsøgte jo flere gange at begå selvmord i løbet af sit korte liv, og når 'tyskeren', nazisten med torturinstrumenter, bliver koblet med ægtemanden, idet digtets indledende "You do not do, you do not do" bliver til "I said I do, I do", ægteskabsløftet, og far og mand sammenstilles direkte i linjerne "If I've killed one man, I've killed two- / the vampire who said he was you", er det nærliggende at associere til forholdet mellem Sylvia og Ted Hughes. Og desuden var den kvinde, som Hughes havde forladt Sylvia Plath og børnene til fordel for, jødisk, så der er mange realitetsniveauer at vælge imellem i en fortolkning af digtet, og det er på ingen måde entydigt, hvem de fiktive personer refererer til.

Digtet foretager konstante glidninger mellem virkelighedsniveauerne, og i slutningen af den sidste strofe er vi umiskendeligt tilbage hos digterjeget og forholdet til hendes far, hvor verset "Daddy, daddy, you bastard, I'm through.", giver en optimistisk udgang. Digtet er en proces, hvori jeget overvinder sine problemer og kan leve videre, og i den forstand forekommer sammenstillingen med jødernes skæbne fejlproportioneret og etisk set problematisk.³ "Daddy" er, som titlen også indikerer, et digt, der først og fremmest handler om familielivet – et af de gennemgående temaer i *Ariel*. Ligeledes er de psykiske problemer, som Sylvia Plath kæmpede med, døden og fascinationen af selvmordet, tilbagevendende temaer i *Ariel*-samlingen.

I "Lady Lazarus" hedder det "Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well." Parallelt med, at Jesus gav Lazarus livet tilbage for at give menneskeheden grundlag for den kristne tro, oplever

³ Symbolsk forbindes mændene med undertrykkerne, nazisterne, og kvinden med ofrene. Digterjegets private problemer identificeres på det symbolske plan med det jødiske folks lidelser i en forbindelse, hvis etiske berettigelse kan og bør diskuteres, især fordi "Daddy" er et næsten uimodståeligt melodisk og medrivende digt, der samtidig rummer en antydningssvis seksualisering af jødeforfølgelserne, en snert af masochistisk nydelse fx i "Every woman adores a fascist / The boot in the face, the brute".

jeget i digtet, at lægerne forhindrer hende i at begå selvmord. Det er ikke for hendes skyld, at lægerne bringer hende tilbage til livet, men for præstationens skyld, for at sikre deres professionelle omdømme.

Men også i "Lady Lazarus" er det et styrket jeg, der afslutter digtet: "Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air". Døden er knyttet til livet og genfødslen er et gennemgående motiv, der sammen med den røde farve er et tegn på kvindelig styrke og fornyet liv. Både "Lady Lazarus" og "Daddy" er skrevet i oktober 1962. Retrospektivt er det tydeligt at se, at de sidste digte i *Ariel*, fx "Words" og "Edge", skrevet i begyndelsen af 1963, varsler en endegyldig afslutning. Her mangler den røde farves kraft og håb, her er kun døden og ikke længere genopstandelse mulig.

I sin præsentation af melankolien går Kristeva tilbage til Aristoteles' *Problemata* for at hente modsætningen mellem den "sorte galde" (melaina kole) og dens modsætning, "det hvide skum" (aphros): skummet på havet, på vinen og i mandens sæd (Kristeva 1994, 24). I Kristevas brug af melankolien i *Soleil Noir*, i titelmetaforens sorte sol, forekommer melankoliens modsætning netop snarere at kunne være rød end hvid, idet hun definerer melankolien som "en tilstand der øjeblikvis eller kronisk angriber et individ, oftest alternerende med den såkaldte eksaltationsfase" (Kristeva 1994, 26). Ligeledes forekommer Sylvia Plaths drøm om genfødsel at være eksalteret eller maniakalsk, og det er denne livskraft, der synes at blive brugt op lidt efter lidt i digtene i *Ariel*.

The child's cry: fødselns verden

Brugen af farverne er vigtige elementer i de fleste af samlingens digte. Den røde farve er også karakteristisk i titeldigtet *Ariel*, som er et af de oftest fortolkede digte i samlingen, sandsynligvis fordi der endnu ikke findes en analyse, der forekommer fuldt ud dækkende.

Ted Hughes har oplyst at 'Ariel' er navnet på en hest som Sylvia Plath red på på rideskolen i Dartmore, Devonshire. (Plath 1981, 294 - Ted Hughes: "Notes 1962"). Han fortæller desuden om en ubehagelig oplevelse, hun havde, mens hun var i Cambridge som udvekslingsstudent, idet hesten løb løbsk, stigbøjlerne faldt af, og hun måtte klynge sig om hestens hals, mens den styrtede tilbage til stalden i galop. Digtets bevægelse fra stilstand til bevægelse, igennem de mørke farver sort, brun og blå over hvid til rød er således baseret på en ridetur, der begynder før daggry og slutter ved solopgang. Tempoet stiger og balancen reduceres, idet kontrollen forsvinder, og hermed klinger også overførte betydninger med, som Thomas Breddorff peger på:

Bevægelsen er fuldført, fra sort til rød, fra dødelig stilstand – 'stase' er det teknisk-medicinske udtryk for 'stop', som af en prop i et blodkar – til omsmeltningen i morgenens, eller sørgeaktens, heksekedel; ind i den opadgående sols øje, eller det rødglødende jeg: fra stase til ekstase." (Breddorff 1987, 151)

At Godiva bliver nævnt, er et andet element, der peger i retningen af riddet som digtets tema.⁴ Men udover at være en hest, som Sylvia Plath holdt af, har navnet Ariel mange andre betydninger. I *The Tempest* er Ariel den ånd, som Prospero giver fri, og Ariel betyder Guds løve: God's lioness, / how one we grow, hedder det i vers 4 og 5. Ariel er altså i dette tilfælde en kvinde.

Digtet kan læses som en seksuel, erotisk proces, skriver Breddorff, hvor rytterens køn bliver opløst. Enten et samleje ("how one we grow [...] furrow [...] berries [...] I am the Arrow [...] that flies [...] into the red // Eye") - eller masturbation. Jeget er først rytteren, kvinden, der bliver taget og spaltet. Siden bliver jeget også manden, i form af The arrow [...] that flies, hvis udløsning beskrives som skummende hvede.

Pil-motivet kendes fra *Glasklokken*, hvor Esters kæreste Buddy tilbagevendende citerer sin mor for udsagnene: "En mand ønsker en ægtemage, og en kvinde ønsker uendelig sikkerhed", og "En mand er en pil på vej ud i fremtiden, og en kvinde er det sted, hvorfra pilen skydes" (Plath 1995, 71). Ester derimod kommer til den konklusion, at

Det sidste, jeg ønskede, var uendelig sikkerhed og at være det sted, hvorfra en pil blev skudt. Jeg ønskede forandring og spænding og selv at blive skudt af i alle retninger ligesom de farvede pile fra en 4.-juli-raket (Plath 1995, 83).

Kvinden opfattes som den base, hvorfra pilen skydes, og det er en statisk tilstand, som romanens Ester ikke kan acceptere. Der er altså meget, der tyder på, at *Ariel* ikke blot er et naturlyrisk digt om kærlighed til en hest, men at det snarere er "frigørelse", der er digtets egentlige tema. Men spørgsmålet er, hvad det er for en type frigørelse, der er på tale. Seksuel frigørelse? Kvindens frigørelse fra manden? Eller menneskets frigørelse fra livet?

Ligesom "Lady Lazarus" og "Daddy" slutter titeldigtet "Ariel" i den røde farve: "Into the red // Eye, the cauldron of morning". Ingrid Melander foreslår slutningen som triumferende dødsønske, idet den røde farve ses som knyttet til håbet om genfødslen som i "Lady Lazarus" (Melander 1972, 101-102).

Ifølge Elizabeth Bronfen forvandler jeget sig i de sidste linjer til "pure energy" – processen handler om at løsrive sig fra enhver realitet (Bronfen 1998, 92). Ifølge Christina Britzolakis bliver riddet i "Ariel" en metafor for den digteriske proces. Med åbenlys reference til Nietzsche genkender hun en apollinsk-dionysisk modsætning mellem på den ene side noget horisontalt: jord, blod, mørke, kvindekrop (furrow, splits) og race (nigger), dvs. det er identifikation med andetheden, der er på spil.

På den anden side den vertikale, falliske bevægelse i "flies", hvilket fortolkes som frigørelse af apollinsk, kreativ energi. Derfor er slutningen på digtet en kreativitet, der gives form: digtet selv (Britzolakis 1999). Der er ingen af disse analyser, der udelukker hinanden, de

⁴ Godiva er en kvinde fra en middelalderlig engelsk legende, som blev tvunget af sin mand til at ride nøgen gennem byen. Hun var indhyllet i sit hår, der var så langt, at kun benene kunne ses.

er plausible og oplysende på hver sit niveau, men ingen af dem har en udtømmende forklaring på vers 24 "The child's cry".⁵ The child's cry // Melts in the wall heder overgangen fra den 8. strofe til den 9. Er det de krav, som små børn stiller, kvinden i digtet drømmer om frigørelse fra?

Fødslen

I den nye dagbog er der medtaget en beskrivelse af Plaths anden fødsel. Appendix 15, som handler om mandag den 15. januar 1962, mener jeg har påfaldende referencer til "Ariel". I modsætning til Sylvia Plath's første fødsel starter Nicolas' fødsel langsomt. Allerede om morgenen kan hun mærke, at veerne er i gang – men hele dagen går, uden at der rigtig sker noget: "I sat on a stool in a blank limbo-mood, impatient for the real thing to begin.", skriver hun. (Plath 2000, 645)

Begyndelsen på "Ariel", den stase, "proppen", der indleder digtet, kunne udmærket være barnet, hvis fødsel lader vente på sig. Veerne tager først til om aftenen... "the moment Frieda was in bed, the cramps started in earnest. I waited for about 2 hours till the rhythm was established and the pains really strong enough for me to think I wanted gas & the nurse." (ibid)

Også i denne verden er farverne hvid, rød, sort og blå – de samme farver som går igen i digtene. Sygeplejersken ankommer i en lille blå bil, og vers 2's "Then the substanceless blue" henføres til den lindrende flaske med lattergas, som Nurse D. bragte med sig i sin bil.

Immediately she set up the gas cylinder on a chair by my bed --- a black suitcase-like box with a red cylinder of gas & air set in it, and a tube and a mask which she showed me how to use by pressing my index finger in a hole and breathing when the pains came. She put on a white apron and a white-headed scarf and sat on the right of the bed, and Ted on the left, and I held the mask, and we started to gossip. It was wonderfully pleasant." (ibid)

Fødsels rolige begyndelse går over i en fase med mere dramatik, idet presseveerne kommer, før vandet er gået – og forsyningen af lattergas slipper op. "My stomach mountained huge ahead of me, and, superstitiously, I shut my eyes, so I would feel and see from the inside." Barnet forestiller hun sig som noget 'sort':

a huge black circular weight [...] this black force blotting out my brain and utterly possessing me. A horrible fear it would split me and burst through me [...] The black force grew imperceptibly. I felt panic-stricken --- I had nothing to do with it, It controlled me". (Plath 2000, 646-47)

I fødsels verden er White Godiva således både den hvidklædte sygeplejerske, hvis hænder Sylvia Plath borer neglene ind i, men refererer også til den fødende selv, der ligger nøgen og blottet – som Godiva, kun indhyllet i sit hår. "...a glitter of seas. / The child's cry" er vandet, der går, og sønnen Nicolas, der omsider

⁵ "The child's cry" er en verslinie som i vid udstrækning ignoreres i analyserne af "Ariel". Overvejelser om mulige betydninger findes i Robyn Marsack; Sylvia Plath. Open Guide to Literature, Open University Press, 1992, side 80.

kommer til verden. Ligeledes oplevelsen af at være fri, pilen, der flyver, skildres i fødselsberetningen: "It was over. I felt the great weight gone in a moment. I felt thin, like air, as if I would float away, and perfectly awake." (Plath 2000, 647)

Hun fortæller, at hun i første omgang ikke bryder sig om drengens udseende og først om morgenen oplever følelsen af rigtig at holde af ham ("I wasn't sure I liked him", ibid). Det auditive sammenfald mellem morning og mourning (morgen/sorg) peger i denne sammenhæng på moderskabets ambivalens: På den ene side kærligheden til barnet, der opleves om morgenen, hvor morgenen former et billedligt udtryk for begyndelsen af det nye liv over for den tabte frihed, som forholdet til barnet også indebærer.

"Ariel" er således et allegorisk digt, der giver mening på flere forskellige planer. Ariel er en hest, som Sylvia Plath holdt af, men det er også den "luftige substans", som Sylvia Plath oplever sig selv forvandlet til efter barnets fødsel. På den ene side har fødslen gjort hende fri – fri som manden. På den anden side er hun netop i kraft af fødslen blevet bundet - gjort afhængig.

"Ariel" rummer en erkendelse af, at den livsindstilling, som hendes tilværelse med Ted byggede på – drømmen om, at arbejde, kærlighed, familie og børn kan gå op i en højere enhed – var problematisk. Den romantiske enhed mellem menneske og natur, som eksisterer i begyndelsen af digtet, bliver splittet. Hun ser ('Eye') en sandhed om sig selv ('I'). Forholdet mellem på den ene side 'morning' og 'red', den røde livsenergi, og på den anden side 'mourning' og 'suicidal' bliver stående åbent.

Spørgsmålet om 'mourning' (sorg) kan forfølges i Sigmund Freuds kendte artikel "Trauer und Melancholie".⁶ Ifølge Freud er sorgen den naturlige reaktion på et tab, som subjektet oplever som adskilt fra sig selv, hvorimod melankoli er den reaktion, der følger af en narcissistisk tabsoplevelse – det vil sige oplevelsen af at miste en del af sig selv. Det er denne oprindeligt freudianske modsætning, som Kristeva bearbejder og knytter til i første omgang modsætningen mellem begær og kærlighed og i anden omgang den kreative skabelsesproces.

I Plaths "Ariel" synes fødslen i denne sammenhæng netop at kunne ses som en ambivalent oplevelse på tværs af modsætningsparret sorg eller melankoli. Barnet er et selvstændigt væsen, som under fødslen frigøres fra moderkroppen. Samtidig mister den fødende en del af sig selv – et objekt, der i helt konkret forstand var internaliseret. "Morning" refererer til den skabende livskraft, som fødslen repræsenterer – farvet rød som livmoderens indre. Og "mourning" peger på

⁶ Sigmund Freud; Ges. Werke X, Frankfurt/M: Fischer Verlag 1946, side 428-446. I The Unabridged Journals of Sylvia Plath skriver Plath den 27.12.1958 bl.a.: "Read Freud's "Mourning and Melancholia" this morning after Ted left for the library. An almost exact description of my feelings and reasons for suicide: a transferred murderous impulse from my mother unto myself: the "vampire" metaphor Freud uses, "draining the ego": that is exactly the feeling I have getting in the way of my mother's clutch." (Plath 2000, 447)

den fødendes sorg over sin tabte frihed, som eksisterer side om side med oplevelsen af kreativitet – hvor den røde farve forvandler sig til et advarende signal.

Der er således to dobbeltheder på spil: "morning kontra mourning", dvs. morgen over for sorg, og sorg over for melankoli. I Plaths "Ariel" er de alle symbolsk indskrevet i den røde farve. I melankolien forbindes barnet, der frigør sig under fødslen, med fantasiens drift efter at skabe nye, imaginære helheder. Forfatteren og moderen er en symbolsk enhed, hvis antitese hos Plath desværre viser sig at være selvmord og død.

Moderskab og forfatterskab

Fødsler er et tidspunkt, da liv og død forekommer tæt sammenknyttet. For Sylvia Plath skete dette også i konkret forstand, idet hun døde, inden Nicolas blev et år gammel. Hendes forhold til børnene var gennemgående ambivalent. Selvom hun længtes efter at hengive sig fuldstændig til sit forfatterskab, ønskede hun sig brændende at få børn. I årene 1958-59 kredser hendes dagbogsnotater tilbagevendende om angsten for ikke at være i stand til at blive gravid, og det er med rædsel og medlidenhed, at hun følger en veninde, der må se sin skæbne som infertil i øjnene.

Efter børnene kom til verden, skildrer hun levende den kærlighed, glæde og beundring, hun føler for dem. Men samtidig er det jo først og fremmest børnene, der kommer i vejen for hendes karriere som forfatter – og der er intet, der tyder på, at det kom som en overraskelse for hende. Hun ville være mor, og hun ville være en anden slags mor, end hun selv havde. Samtidig vil hun være forfatter og ligestillet med sin ægtemand – og hvordan det på længere sigt kunne gå op i en højere enhed, fandt hun ikke ud af.

"Hvad er dette ønske om at være moder et svar på?" spørger Julia Kristeva i artiklen "Kvindetid" (Kristeva 1991, 292) og peger som muligt svar på oplevelsen af berøring med en "over-jordisk" temporalitet:

....en temporalitet, der er chokerende stereotyp, men dens regelmæssighed og sammensmeltningen med det, der opleves som en over-subjektiv tid, en kosmisk tid, giver samtidig mulighed for svimlende og uudsigelige nydelser." (Kristeva 1991, 275)

Kristeva undersøger forholdet mellem moderskabet og (post)-moderniteten og skriver, at den første generation af feminister afviste moderskabet som reaktionært og uforeneligt med kravet om ligestilling. Forholdet mellem mand og kvinde kan beskrives som forholdet mellem den (mandlige) lineært fremadskridende tid og den (kvindelige) cykliske tid, som formes af den kvindelige cyklus' gentagelse og forbinder sig med reproduktionens sfære. Kravet om ligestilling faldt sammen med kravet om en plads i den lineære tids orden, hvor reproduktion og børnefødsler selvsagt må vige.

En anden fase udgøres af de kvinder, der radikalt afviser den lineære struktur og tværtimod fremelsker og giver sprog til det særligt kvindelige, som har været undertrykt i tidligere tiders mandligt dominerede

kultur. Dertil kommer ifølge Kristeva en tredje fase, karakteriseret af en

blanding af disse to holdninger; både indsættelse i historien og den radikale afvisning af de subjektive begrænsninger, som denne histories tid sætter over for noget, der opleves som den irreduktible forskel. (Kristeva 1991, 279)

Med påfaldende sammenfald i forhold til Sylvia Plaths livsforløb konstaterer Kristeva, at kvinder i denne 'nye kvindegeneration' ønsker sig børn, og at de samtidig søger selvbekræftelse "i kunstneriske og især litterære ambitioner." (Kristeva 1991, 293). Om graviditet og moderskab siger kvinderne ifølge Kristeva om deres erfaringer, at graviditeten synes at

være en radikal oplevelse af subjektets spaltning: kroppens fordobling, på én gang adskillelsen og sameksistensen mellem mig og en anden, mellem et stykke natur og en bevidsthed, en fysiologi og en tale. Denne fundamentale identitetskrise efterfølges af et fantasme om helhed – den narcissistiske fylde. Det er en slags stadfæstet, socialiseret, naturlig psykose. Barnets komme fører til gengæld dets moder ind i nogle oplevelseslabyrinter, som hun ellers kun sjældent oplever uden barnet: kærligheden til en anden. Ikke til sig selv, ikke til noget identisk væsen og endnu mindre til en anden, med hvem 'jeg' smelter sammen (som i forelskelsen eller den seksuelle lidenskab). Men en langsom, vanskelig og frydefuld proces, som lærer hende opmærksomhed, blidhed og selvfor-glemmelse. At fuldføre denne uden masochisme og uden at udslette den person hun også er, med følelsesmæssige, intellektuelle og faglige engagementer i øvrigt – dét synes at være, hvad man kan få ud af et moderskab, der ikke tynges af skyldfølelser. Da bliver det i ordets stærkeste betydning til en skaben. Som i øjeblikket er en utopi?" (Kristeva 1991, 292-93).

Hos Kristeva finder man således formuleret den ambivalens, som ligger implicit i Sylvia Plaths liv og værk: En modsætning mellem på den ene side ansvaret for børnene og ambitionerne om forfatterskabet, på den anden side en overensstemmelse mellem netop de samme to størrelser. Utopien er, at såvel forfatterskabet som fødsel og opfostring af børnene kan fungere som skabende kreative processer. Herved ophæves ambivalensen og den splittelse mellem arbejde og hjem, børn og karriere, ægteskab og individualitet, som Sylvia Plath gennemlevede og bearbejdede i sit forfatterskab.

Plaths efterladte skrifter formulerer en utopi om, at begge dele kan betragtes som skabende kræfter – ligeværdige aspekter, der ikke konkurrerer, og i den forstand er hendes forfatterskab meget visionært og utopisk. Der har været en voldsom kontrast mellem den virkelighed, hun oplevede, ikke mindst efter at være blevet alene med børnene, og disse indre og knap nok formulerede forventninger til tilværelsen.

Problemerne er ifølge Kristeva risikoen for identitetstab, skyldfølelser og masochisme. Følelser som Plath tydeligvis også har haft, og som har ført til hendes depressioner og i sidste ende selvmord. Hun var ikke en person, der var indstillet på at vælge eller på at give afkald. Og derfor kom hun til med stor styrke at gennemleve en række af de dilemmaer, som kvinder (og sikkert også nogle mænd) har kæmpet med i de moderne og postmoderne samfundsstrukturer.

Sylvia Plath søgte at komme overens med tilværelsens modsatrettede krav, og hvis hun havde været i besiddelse af en stærkere psyke, var det måske lykkedes for hende. Hun var en pige og en kvinde, som levede og følte meget stærkt. Derfor blev omkostningerne ved utopiens manglende opfyldelse også større for hende - og ikke mindst for hendes familie. For hende hed modsætningen i sidste instans valget mellem liv og død, og Sylvia Plath valgte at dø. Selvmordet er et ekstremt valg, men de livsomstændigheder, som Sylvia Plath kæmpede med og skrev om, var almindelige - og er det stadigvæk.

Karen Hvidtfeldt Madsen er cand.mag., ph.d. og adjunkt ved Syddansk Universitet.

Litteratur:

- Thomas Bredsdorff: *Den bratte forvandling*. Om digteren Sylvia Plath med digtene ved Uffe Harder, Gad, 1987.
- Britzolakis, Christina: *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford University Press, 1999.
- Bronfen, Elizabeth: *Sylvia Plath*, Northcote House, 1998.
- Freud, Sigmund: *Ges. Werke X*, Frankfurt/M: Fischer Verlag 1946, side 428-446.
- Hughes, Ted: *Birthday Letters*, London: Faber, 1998. Oversat til Fødselsdagsbreve, Gyldendal, 1999.
- Kristeva, Julia: "Kvindetid", *Køn og moderne tider*, Tania Ørum og Marie-Louise Svane (red): Tiderne skifter, 1991, side 271-298.
- Kristeva, Julia: *Sort sol. Depression og melankoli*, Det lille forlag, Frederiksberg, 1994.
- Marsack, Robyn: *Sylvia Plath. Open Guide to Literature*, Open University Press, 1992.
- Melander, Ingrid: *The Poetry of Sylvia Plath. A study of Themes*, Almqvist og Wiksell, Stockholm, 1972.
- Plath, Sylvia: *Letters Home: Correspondence 1950 - 63*, selected and edited with a commentary by Aurelia Schober Plath, London/New York, 1975.
- Plath, Sylvia : *Collected Poems*, Ted Hughes (Ed.), London: Faber, 1981.
- Plath, Sylvia: *The Journals of Sylvia Plath*, edited by Frances McCullough, New York: Dial Press, 1982. Oversat i uddrag af Anne og Bjarne Jespersen til Måske bliver jeg aldrig lykkelig, Vindrose, 1983.
- Plath, Sylvia : *Glasklokken*, Gyldendal, 1995.
- Plath, Sylvia: *The Unabridged Journals of Sylvia Plath 1950-1962*, Transcribed from the original Manuscripts at Smith College, edited by Karen V. Kukil, Faber and Faber/ First Anchor Books Edition, 2000.