

Per Esben Svelstad  
pesvelstad@gmail.com

## **Louise Labé: «Nouvelle Sappho» eller «créature de papier»?**

### Louise Labé: “Nouvelle Sappho” or “créature de papier”?

In 2006, Sorbonne professor Mireille Huchon incited a large discussion by claiming that the poet Louise Labé from Lyon (1523?–1566) was merely a courtesan, and that her poems were in fact written by a group of male poets. In this article, the recent debates surrounding Labé serves as a background for a general discussion of the relationship between an author and her texts. Moreover, I argue that Labé’s only book, *Euvres*, attempts to justify female artistry by defining its author as the heiress of the Greek poet Sappho and by conceiving a female literary tradition. Thus, it is in keeping with Renaissance ideals of imitation that Labé seems to have found the creative and social support necessary to work and publish as a female writer.

### Key words: Labé, Sappho, female authors

Den lyonske poeten Louise Labé (1523?–1566) gav i 1555 ut diktsamlinga *Euvres*, som inneheldt eit føreord, ein allegorisk prosadialog, tri elegiar og tjuetjue sonettar. Til slutt i samlinga stod tjuetjue hyllingsdikt frå andre poetar, under tittelen «Escriz de divers poètes a la louenge de Louize Labé Lionnoize» (frå no av: «Escriz»). Sjølv sagt var det eigna til å skapa skandale at ei ven, ung jente frå borgarskapen gav seg til å ikkje berre *skrive*, men endå til *geve ut* dikt som handla om kjærleik, attrå og svimlande kjensler, og ho har ikkje alltid vore på pensum for litteraturstudentar. Sakte men sikkert har Labé likevel vorte gjenoppdaga i løpet av dei siste to hundreåra og Labé vert i dag rekna for å vera på line med dei andre – manlege – franske renessansepoetane: «... verket hennar [...] måtte venta fleire hundreår for å få den statusen det fortener»<sup>1</sup> (Lauvergnat-Gagnière m.fl. 2009: 84).

Likevel er Labé framleis ein kontroversiell figur. Eit tydeleg utslag av dette er analysen til den velkjende renessanseforskararen Mireille Huchon i boka *Louise Labé. Une créature de papier* (2006), der ho påstår at den kjende diktaren frå Lyon i røynda er ein konstruksjon, skapt av manlege forfattarar. Eg skal i denne artikkelen ta utgangspunkt i påstandane til Huchon kring attribueringa av *Euvres*, for å drøfta tilhøvet mellom forfattar og tekst med bakgrunn i imitasjonspraksisen i renessansen. Dinest skal eg i hovuddelen av artikkelen argumentera for at dei liminære tekstene i *Euvres* tyder på at me i røynda har å

gjera med ei kvinne som freistar å rettferdiggjera si eiga diktarverksemd. Eg argumenterer for at sambandet mellom Labé frå Lyon og Sapfo frå Lesbos er så sentralt i *Euvres* at poeten må seiast å gjera bruk av førebiletet Sapfo på medvite vis, for å etablera seg som ei skapande kvinne i ein lengre tradisjon. Dimed gjer dette sambandet det meir sannsynleg at det er Labé sjølv som står bak verket som ber namnet hennar.

### *Skrivande kvinner – og menn*

Mireille Huchon meiner at Labé er eit mysterium (2006: 7). Ho peiker på at Labé forsvinn frå den litterære ålmenta like fort som ho dukkar opp – noko som er endå meir merkeleg med tanke på at forfattarane i renessansen er kjende for å samarbeida i litterære krinsar (sst.: 9). Huchon føreset nett ein slik litterær krins, med Maurice Scève i spissen, som dei verkelege bakmennene til den konstruerte diktarkvinna frå Lyon. Påstanden til Huchon er dimed at desse poetane leikte med ein fransk parallell til det petrarkiske motivet *laudare Laura: louer Louise* (sst.: 176f). Å konstruera ein kvinneleg poet som dei både kunne tillegga eigne dikt og skriva hyllingsdikt til, skal ha vore ein del av det Huchon kallar den lyonske «esprit de fête»: Boka *Euvres* «er berre ein strålende svindel, som ikkje ville narra ein lyonsk lesar i 1555, van med masker, forkledningar og med maskespela og dei allegoriske og mytologiske figurane som heimsøkjjer Fourvière [Lyon]»<sup>ii</sup> (sst.: 271). Eg skal ikkje gjeva eit detaljert oversyn over problemstillingar analysen hennar skaper, men heller nemna nokre problematiske punkt der min eigen analyse kolliderer med Huchon.<sup>iii</sup>

No er Louise Labé heller ikkje det einaste dømet i litteraturhistoria på at forfattarar vert fråkjende opphavsretten til verka sine. Eit nærskyld tilfelle er Madame de Lafayette og romanen *La Princesse de Clèves*. Det er velkjend at Madame de Lafayette heldt populære salongar i Paris, og at La Rouchefoucauld var ein av dei som tilhøyre desse litterære krinsane. Såleis har romanverket hennar vorte tillagd andre: «Hun innrømmer aldri at hun hadde skrevet romanen, og det har vært forsøkt også i de senere år å føre bevis for at det ikke var hun som skrev den» (Lie 1988: 22). Dei stadige diskusjonane kring Shakespeare er eit liknande fenomen, der Petter Amundsens film *Shakespeares skjulte sannhet* er eit fersk, norsk døme på eit omdiskutert bidrag til ordskiftet. I dei tilfella der ein forfattar høyrer til ei gruppe med presumptivt låke føresetnader for å driva med åndeleg arbeid, – altså kvinner (Madame de Lafayette) og/eller lågt utdanna (Labé, Shakespeare) – er det freistande å tenkja seg at nokon andre kan ha stått bak.

I utgangspunktet skulle ein tru at dette ikkje hadde særleg stor akademisk interesse. I og med den nykritiske og poststrukturalistiske vendinga har forfattaren gradvis vorte oversett,

slik at det litteraturvitskaplege idealet har vorte analysar som baserer seg på teksta som autonomt, estetisk objekt. Kvifor vert spørsmål om kreativ opphavsrett då debattert så kraftig, både i og utanfor akademia? Me kan finna spor til eit svar hjå Michel Foucault, som i «Qu'est-ce qu'un auteur» poengterer at sjølv om me i moderne humaniora i prinsippet har lagt forfattaren «død» til fordel for å sjå teksta som ein isolert struktur, grip me framleis til forfattarnamnet som ein metode for å katalogisera og ordna ei rad tekster under rubrikken «forfattarskap». Foucault hevdar at dette er den einaste måten å nytta omgrepa «forfattar» og «verk» på; eit verk er definert som det ein forfattar har skriva, medan ein forfattar er definert som den som står bak eit litterært verk (2001: 822f). I tilfellet med *La Princesse de Clèves*, har me såleis eit godt døme på korleis eit verk kan tilleggjast andre forfattarar, når den verkelege forfattaren ikkje vil vedkjenna seg verket. Med Foucault kan me i tillegg forstå kvifor det oppstår ein trong til å attribuera tekster til andre forfattarar; det er rett og slett vanskeleg å tenkja seg eit verk utan ein skapande person bak. Foucault set òg fingeren på eit sårt punkt ved å implisera at kven forfattaren er ofte legg føringar for korleis me les eit verk. Kunnskap om kven som står bak ei tekst, gjev oss fleire tolkingsnyklar, og gjev teksta autoritet med di ho får tala på vegner av nokon (sst.).

Denne sosiologiske dimensjonen gjer seg gjeldande på fleire vis; det er nok ikkje tilfelleleg at nokre av dei mest kjende døma med kontroversiell attribuering av litterære verk dreier seg om kvinnelege forfattarar. Når Labé dei siste åra har vorte eit diskusjonstema i fransk akademia, ser det ut til å botna i ei undring over at ei kvinne frå den lyonske borgarskapen i 1555 hadde høve til å få trykt dikta sine i det heile.<sup>iv</sup> Sjølv om dette kan sjå ut som grunn nok til å stilla spørsmål ved poeten Labé, hevdar litteraturforskarer Michèle Clément at skrivande kvinner i Lyon på 1500-talet er eit scenario som korkje er vanskeleg å forstå eller å forklåra. Påverknaden frå Italia (med forfattarar som Gaspara Stampa) og den relativt høge prentefridomen i Lyon (som låg lenger frå det statlege kontrollapparatet enn prenteverka i Paris) innebar gunstige vilkår for kvinnelege skribentar (2008: 19). Det er ingen tvil om at der var ein sirkel av poetar, med medlemar som Clément Marot og Maurice Scève, som var opptekne av å få fram individuelle, kvinnelege røyster, og ikkje berre skriva om dei. Om me føreset at Louise Labé er den verkelege forfattaren bak *Euvres*, må ho ha hatt støtte hjå dette miljøet, og dessutan hjå prentaren Jean de Tournes (sst.: 25). Noko av det mest påfallande i diskusjonen kring Labé er såleis at dei 24 hyllingsdikta plassert til slutt i *Euvres*, som nok er eit utslag av denne støtta, er eit av hovudprova til Huchon, som meiner dei stort sett er ironiske (Huchon 2006: 207). Huchon framstiller desse dikta som løynde tilståingar av

den litterære svindelen; dei mannlege poetane som egentleg har konstruert poeten Louise Labé, skal her vedgå det dei har gjort, i gåtefulle dikt.

Det er audsynt at samarbeid mellom skrivande kan vera med på å gjeva endeleg form åt litterære storverk. Ingen forfattarar skriv i isolasjon; dei er alltid i større eller mindre grad påverka av fleire litterære tradisjonar eller kreative vener. Som sagt må dette ha gjeldt i stor grad for Louise Labé som kvinneleg poet i Lyon på 1550-talet. Difor vil eg i dei fylgjande avsnitta drøfta tilhøvet mellom forfattar og tekst med Labé som døme, og argumentera for at bruken hennar av den litterære tradisjonen gjer diktverket hennar til eit dels feministisk, frigjerande prosjekt – men utan at den felleslitterære inspirasjonen tek frå henne «opphavsretten» til tekstene i *Euvres* til fordel for dei mennene som stod saman med henne.

### *Kreativ opphavsrett i renessansen*

François Rigolot skriv at imitasjon er ein «prøvestein for renessansepoetikken»<sup>v</sup> (2002: 19). Idealet om å nytta dei greske, romerske og italienske poetane som modellar handlar i dette tilfellet i stor grad om ei språkleg og kulturell fornying gjennom utvikling av litteraturen. I *Défense et Illustration de la Langue française (Forsvar og lovord for det franske målet, 1549)* freistar Joachim Du Bellay å argumentera for at det franske folkemålet har like stort litterært potensiale som dei klassiske språka og italiensken. Det gjeld berre om å *dyrka* det: «Men kven ville ha sagt at gresk og romersk alltid hadde vore så framifrå som ein såg dei i samtida til Homer og Demosthenes, til Vergil og Cicero?»<sup>vi</sup> (Du Bellay 2002: 228). Grunnleggjaren av Pléiade-gruppa går såleis i rette med den samtidige misoppfatninga at stor litteratur berre kan skapast ved å skriva på latin – eit språk franskmenn uansett ikkje meistrar like godt som morsmålet sitt – eller ved å omsetja romersk litteratur til fransk.

Rigolot peiker på at det ofte vert sett på som eit paradoks at renessansediktarane fremja *både* imitasjon og originalitet (Rigolot 2002: 173). Men denne tenkemåten ser ut til å ha djupe røter i kristen og humanistisk lære. I *Friends Hold All Things in Common* gjer Kathy Eden ei lesing av Erasmus' *Adagia* som ein type *felleseigedom*. Tanken om å fylgja den klassiske tradisjonen inneber å «reinsa» heidenske rikdomar slik at dei er brukande og verdfulle for kristne humanistar, noko Erasmus gjev eksplisitt uttrykk for (Eden 2001: 20). Eden sporar denne læra om bruken av den heidenske litteraturen attende til kyrkjelæraren Augustin, som i *De doctrina christiana* hevdar at det er ei god kristen gjerning å gjera betre bruk av rikdomane til heidningane – slik Israelsfolket, då dei drog ut av Egypt, gjorde krav på «kjerald og pryding av gull og sølv og kostesame klede» (Augustin 1998: 155). Dimed vert det ikkje berre akseptabelt, men jamvel *tilrådeleg* innanfor ein kristen kontekst å ta det som er

godt frå den heidenske fortida, for å gjera *betre* bruk av desse elementa enn det dei ikkje-kristne sjølv hadde åndeleg moglegheit til.

Denne kreative teknikken er òg skildra hjå Du Bellay, som finn det beste dømet på fordelane ved imitasjon hjå romarane. Ifylgje han var dette metoden deira for å dyrka fram rikdomen i morsmålet:

Ved å imitera dei beste greske forfattarane, omforma seg til dei, sluka dei, og, etter å ha melta dei godt, gjort dei om til blod og næring, såg kvar og ein av dei [romerske poetane] seg ut – etter naturlege føresetnader og emnet han ville velja – den beste forfattaren og røkta gransamt etter dei mest sjeldne og utsøkte dygdene hjå honom, poda dei inn, som eg har sagt før, og la såleis til sitt eige språk<sup>vii</sup> (Du Bellay 2002: 236).

Det å imitera klassikarane går såleis ut på å fyrst imitera *framgangsmåten* deira, fordi det franske språket har like gode voner som latinen opphavleg hadde, til å utvikla seg til eit rikt kulturspråk. Den normative poetikken til Du Bellay legg ansvaret på kvar einskildforfattar, som lyt velja kva han vil transformera i tråd med «naturlege føresetnader og emnet han [vil] velja». Ved hjelp av denne framgangsmåten, og med grekarane og romarane som førebilete, skal poetane kunna skapa stor litteratur på fransk: «Fyrst og fremst gjeld det at han [poeten] har dømekraft til å kjenna styrkane sine, og prøva ut kor mykje akslene hans kan bera, at han skil nøye ut dei naturlege føresetnadene sine, og samlar dei i ein imitasjon av den han føler at han kan nærma seg aller mest»<sup>viii</sup> (sst.: 262). Imitasjon, slik Du Bellay skildrar fenomenet, føreset lærdom og kunnskap om eldre litteratur. Likevel er kanskje den aller viktigaste delen av denne poetikken oppmodinga om å *kjenna seg sjølv*: For å skapa verdfull litteratur lyt poetane både ha reflektert over kven av dei klassiske forfattarane dei er mest nærskylde med, og dei lyt overføra dei elementa dei vel seg ut, til sitt *eige* språk.

Dimed føreset litterær skaping aktiv medskaping frå forfattaren si side og dessutan ein type «forhandling» med andre diskursar, både samtidige og eldre. Dette er eit syn som heller ikkje er heilt framandt i moderne litteraturvitskap. Som innleiing til verket *Shakespearean Negotiations* skriv renessanseforskaren Stephen Greenblatt at «my own voice was the voice of the dead, for the dead had contrived to leave textual traces of themselves, and those traces make themselves heard in the voices of the living» (1988: 1) – som eit ekko av Du Bellays poetikk. Det er likevel ikkje til å stikka under ein stol at Greenblatt peiker på eit anna aspekt ved den transtekstuelle renessanselitteraturen. Som ein av dei viktigaste «nyhistoristiske» teoretikarane polemiserer han mot tanken om at forfattaren representerer ein kreativ einskap, ein «monark» som har full kontroll over si eiga tekst (1988: 4). Sjølv om Greenblatt fyrst og fremst forskar på det elizabethanske teatret, har han eit perspektiv som er nyttig å ha med seg

når me drøfter tilhøvet mellom forfattar og tekst: Ein forfattar er aldri lausriven frå ein sosiokulturell kontekst, og me er tvungne til å gå ut frå at diskursar frå denne konteksten kjem til uttrykk i tekstene, anten forfattaren er merksam på det, eller ikkje. Det er ved sirkuleringa av såvorne «spor» av røynda *utanfor* teksta at ho får «compelling force» – det Greenblatt vel å kalla «sosial energi» (sst.: 6). Sjølv om dei uttrykkjer seg særst ulikt, må Greenblatt og Du Bellay seiast å vera samstemde i erkjenninga av at forfattarar hentar ut og gjenbruker element frå andre diskursar. «[A]s a rule, there is very little pure invention in culture», skriv Greenblatt (sst.: 13) – noko som ikkje tykkjest fjernt frå imitasjonspoetikken renessansepoetane fremja.

### *Sapfo som sosial energi og tradisjonsskapar*

Eg skal i det fylgjande drøfta korleis me kan forstå bruken av Sapfo i den litterære produksjonen til Louise Labé. Ved å nytta hermeneutikken etter Paul Ricœur og feministiske analysemodellar, hevdar eg det vert det klårt korleis Labé nettopp må ha følt ein skyldskap med den lesbiske diktaren, slik Du Bellay oppmodar dei samtidige poetane om å leita etter. Dinest skal eg argumentera for at Labé ser ut til å vera klår over denne skyldskapen, og nytta han som eit frigjerande grep i si eiga skriveverksemd. Påstanden min er såleis at dette gjer det meir nærliggjande å lesa *Euvres* med utgangspunkt i at tekstene er forfatta av ei kvinne, og ikkje av ei gruppe mannlege poetar.

Joachim Du Bellay oppmodar, som eg har vist, poetane om å røkta etter dei mest høvande elementa hjå dei klassiske førebileta dei kjenner seg nærast. Men korleis kan me seia at me kjenner, eller er nære, menneske som for lengst er borte? Både Wolfgang Iser og Paul Ricœur har understreka at fortoltingsprosessen på mange måtar liknar *sosiale* prosessar. Ricœur meiner at det å lesa og fortolka ei tekst er å gjenoppretta det referensielle tilhøvet mellom teksta og verda, fordi når me les, freistar me å gjera kjent og tileigna oss noko som eigentleg er *framandt* (2001: 74). Dersom me tek utgangspunkt i at dette tilhøvet mellom lesar og tekst verkar likeins i tilhøvet klassisk tekst – forfattar – ny tekst, får me, etter mi meining, betre høve til å forstå korleis ein forfattar med imitasjon som poetisk imperativ kan henta inspirasjon frå eldre litteratur. Med innsikter frå den feministiske litteraturforskinga frå dei siste tiåra, verkar dette å vera særleg aktuelt i sambandet mellom Sapfo og Louise Labé. Romanisten Joan DeJean har vist at Sapfo i den franske renessansen var ein ynda forfattar å dra inspirasjon frå. Faktisk hevdar DeJean å visa at ingen annan nasjonallitteratur har nytta Sapfo så mykje som den franske – ein nasjonallitteratur der den lesbiske diktaren «continues to accumulate exchange value [...] for reasons that vary from period to period» (1989: 29).

Som me ser, nyttar DeJean same økonomiske metaforikk som den nyhistoristiske teoriretninga. Der Greenblatt talar om «negotiations», forklårar DeJean likeins bruken av Sapfo i den franske litterære tradisjonen som eit resultat av litterære «forhandlingar». Sapfo hadde såleis ein *sosial energi* i den sosiokulturelle konteksten som imitasjonspoetikken utgjorde, som gjorde henne verdifull å nytta i den poetiske diskursen.

Joan DeJean analyserer i *Fictions of Sappho* korleis Sapfo sirkulerer og vert transformert i ulike epokar i den franske litteraturhistoria. Av di Louise Labé ikkje skaper ein eigentleg *fiksjon* om forløparen sin, gjer DeJean ingen grundig analyse av diktverket hennar. Derimot kjem ho med ein observasjon som det er verd å merkja seg: Labé er den einaste diktaren i den franske renessansen som hentar inspirasjon *direkte* frå verket til Sapfo, og ikkje går via den latinske versjonen i Catull 51, «Ille mi par esse deo videtur» (DeJean 1989: 39). Labé ser ut til å ha fylgt Du Bellays imperativ om å henta element frå den diktaren ho kjenner seg mest nærskyld med, men *kvifor* har Sapfo ein verdi for, og ein «skyldskap» med, Labé?

Påstanden min er at me må ta utgangspunkt i det som i feministisk litteraturforskning kallast den kvinnelitterære *subtradisjonen*. Dette omgrepet går attende til Elaine Showalter, men er nok mest kjend frå analysen Sandra Gilbert og Susan Gubar gjer av kvinnelege forfattarar i viktariatida i *The Madwoman in the Attic*. Fellestrekka ved desse forfattarane, hevdar dei, tyder på at dei skriv seg inn i ein subtradisjon som skil seg frå den rådande, mannlege litterære tradisjonen (2000: 50). Fordi kvinner vanlegvis har vore nekta å ovra seg på samfunnsområde som inneber skaping og autoritet, fungerer dette som ein strategi for å finna samhald med kvinnelege forløparar – eit samhald som er naudsynt for at kvinner skal gjera seg gjeldande. I ein seinare artikkel har Susan Gubar dessutan peikt på at det fragmentariske i Sapfo-tekstene har gjort det freistande for seinare, engelske kvinnelege forfattarar å skriva vidare *som* eller *for* Sapfo (1996: 202). Fragmenta etter den lesbiske diktaren kan seiast å byda på ein spesiell, isersk appellstruktur, der den usikre overleveringa, manifestert som hol i papyrusane, gjev kvinner større rom for å skriva, sjølv om der står både sosiale og litterære hinder i vegen for dei. Eg skal ikkje gå inn på korleis Labé utnyttar det fragmentariske hjå Sapfo i sonettane sine, men konsentrera argumentasjonen om føreordet og eit av hyllingsdikta i *Euvres* som etter mitt syn er med på å plassera Labé i denne litterære subtradisjonen.

Med Sapfo hadde Labé altså eit klassisk førelegg å imitera, og ho kunne såleis ta del i den samtidige, litterære utviklinga og utvekslinga. Du Bellay la òg vekt på at poetane må fylgja sine naturlege føresetnader. For Labé kunne det ikkje vera «naturleg» å objektifisera kvinner slik dei mannlege poetane gjorde når dei omforma Sapfo-dikta.<sup>ix</sup> I staden valde ho å

gå direkte *ad fontem* og nytta det tolkingsrommet som dei fragmentariske dikta gav, til å skapa sine eigne dikt. Dette at Labé skriv seg inn i den kvinnelitterære subtradisjonen, vil eg hevda at me finn klåre teikn på i dei liminære tekstene til *Euvres*: Labés eige føreord og hyllingsdikta forfatta av andre poetar under tittelen «Escriz». I eit av desse dikta vert ho eksplisitt plassert som ein arvtakar etter Sapfo, medan ho i føreordet manar til samhald mellom kvinner. Det lyriske subjektet gjer rett nok det same. Til dømes vert «l'amour lesbienne» nemnd i Elegi I, samhald mellom kvinner er tema i sonett XXIV, og den klåraste imitasjonen av Sapfo finn me i sonett V og VIII (Svelstad 2011: 79ff). Poenget med å trekkja fram paratekstene er at *Euvres* med dei gjev inntrykk av å vera eit profotofeministisk prosjekt, ei samling tekster som tydeleg tala på *vegner av* ei kvinne. Her må me såleis sjå føreordet som ei tekst med privilegert status, som uttrykkjer intensjonane til forfattaren (jf. Rigolot 1997: 22). Likeins vel eg å lesa den greske hyllingsoden som eit uttrykk for offentleg støtte til forfattaren Labé (jf. Clément 2008: 25). Eg tek difor ikkje opp sonettane eller elegiane til Labé, av di eg vil påstå at det framfor alt er desse to liminære tekstene som syner fram ein forfattar som er medviten om kva for litterær tradisjon ho er del av – og vert plassert i.

#### *Føreordet A.M.C.D.B.L – eit frigjerande manifest*

I *Seuils* definerer Gérard Genette ulike kategoriar for *paratekst*, altså tekster som fungerer som tersklar inn til ei hovudtekst. Den hovudtypen som me må rekna føreordet under, er *peritekst*, det vil seia ei tekst som er trykte i same fysiske verk som den skjønnlitterære boka dei står i, men som ikkje er del av den skjønnlitterære diskursen (Genette 1987: 11). Innleiinga til Labé under tittelen «A.M.C.D.B.L.» er det me kan kalla eit originalt, autorialt føreord som fortel *kvifor* og *korleis* boka skal lesast (sst.: 182f). Tittelen på denne trisiders epistelen er tradisjonelt tolka som «À Mademoiselle Clémence de Bourges, Lyonnaise». Denne epistelen, eller føreordet, er altså adressert til ein konkret, verkeleg person, og til og med ei anna *kvinne*. Han inneheld òg ei konvensjonell nedvurdering av verket som fylgjer, med ei bøn om støtte frå den adelege mademoiselle Clémence (Labé 2004: 43). Ved fyrste augnekast ser det ut til å vera eit prototypisk døme på det Genette kallar *dédicace d'œuvre*: ei høgtidleg tileigning av diktverket til ein hjelpar eller mesen (Genette 1987: 110).

Men det viser seg at der er meir ved denne *épître dédicatoire* enn som så. Typisk for den historiske refleksjonen som kjenneteiknar renessansen, markerer Labé heilt i starten av verket at ho og Clémence de Bourges er åt å oppleve ei epokegjerande samfunnsendring:



Når det no er kome ei tid, Mademoiselle, der dei strenge lovene til mennene ikkje lenger hindrar kvinner i å via seg til vitskap og studium, tykkjest det meg at dei som har høve til det, bør bruka denne ærlege fridomen som folk av vårt kjønn så gjerne ville ha før, til å danna seg i dette, og syna mennene kor urett dei har gjort oss ved å ta frå oss fordelane og æra me kunne fått av det.<sup>x</sup> (Labé 2004: 41)

Labé kjem med ei konstatering som inneheld argumentet for heile resten av teksta i ei einaste setning. *I og med* at kvinner no ikkje i like stor grad er hindra av menns lover, og har høve til å studera det same som dei, *bør* kvinnene gjera det. Ikkje berre fordi kvinner før har ynskt seg same fridomen, men òg fordi det vil gjeva mennene ein lærepenge. Det vert ikkje sagt at det er Labé eller de Bourges som skal syna mennene kva dei er gode til, men i dette føreordet ligg det likevel eit medvit om kva forfattaren av brevet kan vera kapabel til. Fem kvinner publiserte litterære verk i Lyon mellom 1533 og 1556 (Clément 2008: 22). Såleis hadde nok Labé rett i at «dei strenge lovene» ikkje hindra dei lenger.

Ho legg òg vekt på at kunnskapen kvinnene kan tileigna seg, er ein eigedom som ingen kan ta frå dei, til skilnad frå «kjede, ringar og gilde klede»<sup>xi</sup> (Labé 2004: 41). Argumentet om at intellekt er meir verd enn kledebunad, impliserer eit oppgjær med *objektifiseringa* av kvinner, slik dette fenomenet sidan er analysert av de Beauvoir (1949: 17). Konstateringa av kor viktig det er å satsa på åndsevne, fungerer samstundes som innleiing til den argumentasjonen som fylgjer. Neste del av føreordet er den figuren ein gjerne kallar *captatio benevolentiae*; forfattaren si nedvurdering av verket – eller av seg sjølv. Denne nedvurderinga har just til føremål å «fanga» velvilja til lesaren, og kan sjåast på som ein rest av den gudelege mellomalderkunsten. I epoken *før* Labé var det jo berre den Heilage Skrifta som kunne ha opphøgd status, og *captatio benevolentiae*-motivet vart såleis ein måte å presisera at det ein skriv, aldri kan verta så høgverdig som Guds eige ord (Rigolot 2002: 75). Labé utnyttar denne konvensjonen til å oppmoda andre kvinner om å nytta ånda til åndsarbeid og ta penna fatt sjølv. På det viset vil dei kunna få slutt på undertrykkinga som «dei strenge lovene» har ført til, og få status som individ og *subjekt*. Det er altså ikkje fyrst og fremst *Gud* ho samanliknar seg sjølv med, men *andre kvinner*, som ho meiner kan ha betre evner enn ho sjølv har. Dette at der lyt finnast andre som kan føra endå meir ære over kvinnekjønn, vert såleis det andre hovudargumentet for at kvinner *bør* skriva.

Den tredje delen av argumentet inneheld ein lur, retorisk vri. Dersom kvinner tek til å studera,<sup>xii</sup> vil det nemleg føra med seg fordelar for *mennene* òg. Dei vil måtta ta seg endå meir på tak i sine eigne studium, med mindre dei kan leva med å verta forbigått av den halvdelen av menneskeætta dei alltid har sett ned på. Det interessante med måten ho presenterer dette argumentet på, er at Labé ser ut til å sjå bort frå ei enkel todeling i mannleg og kvinneleg

åndsverksemd. I staden strekar ho under at kvinnene ved å driva med slikt vil tena «au publicq», altså *samfunnet* (Labé 2004: 42). Såleis tek føreordet til å likna på eit feministisk manifest i knopp, med ei intelligent, retorisk oppbygging, der det er *samfunnsnytta*, for både menn og kvinner, som vert vektlagd i midtpartiet i teksta. I det som altså er den mest sentrale delen av den innleiande epistelen, gjer Labé det same som seinare feministar. Ho argumenterer for at kvinner og menn både er *like* når det gjeld evner, og *ulike* når det gjeld høvet til å ovra seg som samfunnsmenneskje.

Frå dette midtpunktet går teksta vidare med å konsentrera seg om einskildmennesket, individet. «Gleda som studiet av litteratur har for vane å gjeva, bør få kvar einskild [*chacune*] av oss til å byrja med det»<sup>xiii</sup> (sst.), skriv Labé, og nyttar her eit pronomen i hokjønn for å understreka at det er *andre kvinner* ho vender seg til i dette skriftet. Føreordet har med dette gått frå å bringa fram eit generelt argument, basert på at det er oppstått ein ny tidsalder, via eit samfunnsorientert argument, til å enda opp i ein refleksjon over kvifor *individet*, og dimed det *kvinnelege* subjektet, bør setja seg ned og sysla med litteratur.

Nettopp *refleksjon* tykkjest vera det rette ordet å bruka i denne samanhengen. Her analyserer nemleg Labé skilnaden på *oppleving* og *minne*: «For fortida gleder oss og tener til meir enn notida, men gleda me har av kjenslene går vilkårslaust tapt og kjem aldri attende, og sume gonger er minnet om dei like brysamnt som sjølvve oplevingane var gledelege» (Labé 2004: 42). Det uheldige mistilhøvet mellom desse to handlingane, oppleving og minne, kan betrast ved å *skriva*:

«Men når me får festa tankane våre i skrift, [...] kjem me attende til same stad og same sinnsstemning som me var i. *Då opplever me ei dobbel glede*, for me finn att den som har kvorve, anten i det emnet me skriv om, eller ved å forstå det studiet me hadde vigd oss til den gong då. Og i tillegg til dette får me ein særskilt kveik av den dommen den nye [eig.: *andre*] oppfatninga vår feller over den fyrste.»<sup>xiv</sup> (sst.: 42–43, mine utheingar).

Ved å presentera *skrifta* som eit middel for å gjenoppleva det som var bra i fortida, lanserer altså Labé det siste og tyngste argumentet for at kvinner bør skriva: Dei har nytte av det *fordi det tener dei sjølvve*. Ikkje berre er dette eit særskilt individorientert argument som vert introdusert på ein viktig plass i føreordet. Labé nyttar i tillegg dette argumentet til å skildra ein ny, reflekterande måte å tenkja på. Ved å streka under at ein del av heile poenget med å skriva er å kunna fella ein *ny* dom over ei *gamal* oppfatning, opnar ho for å nytta den dobbelte refleksiviteten – refleksjonen over historia, og over måten ting er historiske på – på det reint individuelle planet. Såleis er Labés intellektuelle kvinner ikkje berre medvitne om at dei er på veg inn i ei ny, friare tid. Dei er òg på det reine med at den nye fridomen kan nyttast til å

reflektera over eigne kjensler og sinnsstemningar. Teoretikaren Paul Oppenheimer meiner at nettopp renessansesonetten er genren for dialektisk sjølvkonfrontering (1989: 183). Den harmoniske strukturen i ein sonett, der problema som er skildra i oktaven ideelt sett skal løysast i sekstetten, er *introspeksjonens* diktform. Det er sær påfallande at Labé sjølv ser ut til å ha tenkt over dei moglegheitene som ligg i skrivearbeidet, noko som igjen er eit tydeleg døme på at ho reflekterte over både si eiga samtid og fortidas kunst.

Såleis får lesaren òg eit særskilt inntrykk av kva slags litteratur Labé vil skriva, og korleis ho vil gå fram. Ifylgje henne opnar skriveverksemda for å minnast gamle sinnsstemningar og kjensler. Ei slik gjenoppleving kjem gjennom studium og tankeverksemd, og Labé knyter seg såleis til renessanseidealet om å røkta etter det som er interessant og verd å bruka av element frå andre forfattarar. Nettopp ein slik type «minnearbeid» kan seiast å særmerkja lyrikken etter Sapfo. Kjærleiksdikta hennar er prega av ein fråstand mellom det lyriske subjektet og det som vert sagt; særskilt gjeld dette fråstand i *tid* (Svelstad 2011: 46). Her er den kjende «Hymna åt Afrodite» eit openbert døme – eit dikt der fem av sju strofer er eit underordna narrativ som handlar om farne kjærleikssuter. Å nytta såvorne «forseinkingar» som lyrisk teknikk høver godt med det poetiske prosjektet til Labé. Særskilt tydeleg er dette i sonett V og VIII som er aller mest tydeleg inspirerte av det me i dag kjenner som Sappos fragment 1 og 31. I lag med den greske oden viser desse dikta korleis Sapfo er den viktigaste inspirasjonen. Ein av funksjonane til føreordet vert såleis i denne samanhengen å understreka korleis dei lyriske tekstene alltid ber med seg røyntene til forfattaren.

Fellesskapen med andre kvinner som Labé tek til orde for, gjeld dimed både på fortids- og notidsplanet. Ordet *épître*, som moderne utgjevarar gjerne nyttar om føreordet, tyder i utgangspunktet på at me har å gjera med eit brev, adressert til ein privatperson. Samstundes syner den argumenterande oppbygginga i føreordet at det dreier seg om langt meir enn ein enkel *dédicace d'œuvre*. Eg vil påstå at Labé faktisk snur om på den tradisjonelle tileigninga til ein mesen, i og med at ho eksplisitt vonar verket hennar skal verta til inspirasjon for *mottakaren*. Som feministisk, litterært manifest vender epistelen seg til eit mykje større publikum enn han fyrst gjev seg ut for, ved å argumentera for at intellektuell utvikling hjå kvinner er naudsynt for samfunnsutviklinga. Samstundes med at ho argumenterer for eit allment gode, annonserer ho ein ny epoke der *særskilt* kvinner får større fridom til å skapa litterære verk på eiga hand.

Denne doble argumentasjonen heng i sin tur tett saman med *captatio benevolentiae*-motivet, som avsluttar heile føreordet. Det verkar jo som Labé motseier seg sjølv når ho påstår at diktskrivinga berre er «eit ærleg tidsfordriv»<sup>xv</sup> (sst.: 43). Men her er det verdt å

nemna at *captatio benevolentiae* òg går under namnet *excusatio propter infirmitatem* – ei orsaking for forfattarens evneløyse (Genette 1987: 193). Denne orsakinga vert såleis eit *offentleg* føreord, retta til alle skrivande kvinner, i staden for til Gud. Denne *excusatio* viser seg å ha eit klårt føremål som høver bra til avslutning av epistelen: Når Mademoiselle Clémence les det tarvelege verket Labé sender frå seg, får ho kan henda sjølv lyst til å skriva eitkvart meir velkomponert. Ved å nytta *captatio*-figuren på denne måten, vert Labé eit omvend *exemplum* – andre kvinner bør gjera som ho, men vera endå betre. Ho understrekar samstundes at der òg finst eit sjølvvisk føremål i å dedisera verket til de Bourges. «Og fordi kvinner ugjerne viser seg fram åleine ute mellom folk, har eg valt Dykk til å vera vegvisaren min»<sup>xvi</sup> (sst.). Rett og slett fordi kvinner ikkje vil, eller *bør*, visa seg einslege i det offentlege, treng Labé ein fellesskap av kvinner som kan vera med og stø henne når ho no står fram som poet. Clémence er den konkrete kvinna som fyller funksjonen som representant for den symbolske storleiken «notidige, skrivande kvinner» – og dimed ein ideell person å adressera føreordet i *Euvres* til.

I artikkelen «Louise Labé and her scenario for a glorious future» poengterer Sissel Lie at denne innleiande epistelen ikkje berre tek føre seg fortid og notid, men òg i stor grad dreier seg om *framtida*. Epistelen er både ein appell til Clémence og andre kvinner om å stø henne i den utsette posisjonen ho står i som kvinneleg forfattar, eit *prov* på kva kvinner kan få til, og eit *føredøme* for andre kvinner som vil prøva å mæla intellektuelle krefter med menn (Lie 2008: 327). Denne periteksta frå Labé er altså meir enn berre ein dedikasjon til adelskvinna Clémence de Bourges. Føreordet inneber ei konstatering av at kvinner *før* har vore ufrie, men at dei *no* har moglegheita til å byggja opp ein eigen, litterær tradisjon. Denne subtradisjonen er såleis noko som vert skapt ved å byggja opp eit samhald, ein fellesskap mellom skrivande kvinner. Labé gjer nett det Simone de Beauvoir oppmodar om nesten fire hundre år seinare, ved å utvisa solidaritet med andre av same kjønn (1949: 19). Mannlege poetar ville ikkje hatt bruk for å kjempa for eit slikt samhald, men Labé skaper det ved å knyta seg til både fortid, notid og framtid. Endeleg er denne konstitueringa av den kvinnelitterære tradisjonen fylgd av ein lærd, logisk argumentasjon som i seg sjølv provar samfunnsnytta i at kvinner får arbeida med intellektet.

### *Hyllingsdikta og den nye Sapfo*

Det er forvitneleg å sjå korleis andre forfattarar òg plasserer Labé i ein kvinnelitterær tradisjon, og dimed stør opp under det manifestliknande og fellesskapsbyggjande føreordet. Det openberre verksinterne dømet på dette er samlinga hyllingsdikt plassert heilt til slutt i

diktsamlinga. Desse dikta er 24 i talet, likt talet på sonettar skrivne av Labé sjølv. Denne symmetrien i *tal* er temperert av ein asymmetri i *form*; dei lovprisande dikta femner om både sonettar og odar av ulik lengd. Den aller fyrste oden er på gresk, sannsynlegvis forfatta av filologen Henri Estienne.<sup>xvii</sup> Her vert Sapfo nytta og hylla som poetisk førebilete for den nye diktarkvinna frå Lyon. Som Genette påpeiker, har peritekster ein funksjon i å styra *resepsjonen* av eit diktverk (Genette 1987: 7). Såleis lyt denne oden reknast som kjelda til at Louise Labé vert etablert som «la nouvelle Sappho» i og med sine eigne *Euvres*. At samanlikninga mellom dei to poetane er på eit reint litterært nivå, vert òg underbygd av tittelen *Εἰς ὠδὰς Λοῖσῆς Λαβάριας* – «Til Louise Labés dikt». Versemålet her er tungt, med mange lange stavingar. Oden inneheld 12 versliner, fordelt på seks strofer, der oddetalslinene har 14 stavingar kvar, medan resten har åtte. Dette kan vera ein allusjon til den sapfiske strofa, der siste line i kvar strofe har fem stavingar og resten 11, altså ein skilnad på seks stavingar mellom partals- og oddetalsliner.

I alle fall er det meir enn berre språket som kan reknast som imitasjonar av Sapfo i dette diktet. Oden utnyttar nemleg den greske syntaksen for å skapa den same typen retardasjonar og allusjonar som kjenneteiknar dikta til Sapfo (Svelstad 2011: 49). Fyrste strofa opnar med å stadfesta at odane til den greske diktarkvinna er øydelagde av «krafta til tida som et opp alt» (sitert i Labé 2004: 142) – her vert altså tida synekdokisk omtala. Andre strofa innfører Labé som arvtakaren til den greske diktarkvinna, og her, nett som i den kunstnarleg utforma greske syntaksen til Sapfo, har ordrekkjefylgja mykje å seia. Afrodite vert omtala per metonymi som *Παφίης* – «ho frå Pafos», medan Labé vert introdusert med partiklane *νῦν γέ* – «men no» – i tridje lina<sup>xviii</sup> (sitert sst.). Desse to kvinnefigurane, den typisk synekdokisk omtala Afrodite og den konkrete lyrikaren Labé, vert altså knytte saman, og me får vita at den sistnemnde har vokse opp i fanget til den fyrste. I tillegg til å trekkja heilt eksplisitte liner mellom diktaren frå Lyon og den greske litteraturen og mytologien, legg denne oden òg vekt på *kunnskap*. Det er nett kjennskapet til Afrodite som gjer at Labé er i stand til å gjenskapa den lesbiske lyrikken. Såleis er der ein klår samanheng mellom dei humanistiske lærdomsideala i renessansen og måten Labé vert framstilt på i den greske oden. Dersom me føreset at denne oden har til funksjon å stø den kvinnelege poeten Labé (jf. Clément 2008: 25), gjer han dette ved å poengtera at Labé i den føregåande diktsamlinga har imitert den ho føler at ho «kan nærma seg aller mest».

Dette diktet har sjølv sagt òg ei retorisk side. Forfattaren tek eventuelle innvendingar på forskot i tridje strofa. Funksjonen til den nye setninga denne strofa startar med, er faktisk å føregripa innvendingane frå dei som protesterer mot at kvinner vil via seg «til vitskap og

studium): «Og dersom nokon undrar seg og seier ‘Kvar kjem ho frå, denne nye diktarkvinna?’, skal han vita at den ulukkelege kvinna har ein slem og ubøyeleg Faon som ho elsker»<sup>xix</sup> (sitert sst.). Implikasjonen i det siterte spørsmålet er fylgjande: Korleis har det seg at ei kvinne i vår tid kan skriva kjærleiksdikt? Diktet skaper eit samband mellom liv og kunst: Den stakkars Labé har nemleg òg ein «slem og ubøyeleg» (*γοργόν, και άκαμπτον*) Faon til elsker. Det er såleis underforstått at det er den ulukkelege kjærleiken som gjer henne i stand til å skriva. Forfattaren gjer såleis bruk av førestillingsbiletet om Sapfo som *heteroseksuell* diktarkvinne. Gjennom dei fyrste franske omsetjingane vart nemleg Sapfo eit embleme på ei ulukkeleg forelska kvinne, med ein lidenskap retta mot menn (DeJean 1989: 31).

Sapfos mannlege kjærleiksobjekt er Ovid mellom dei fyrste til å dikta om, og dimed vender denne oden seg tydeleg til eit lærd publikum som ikkje berre kan lesa gresk, men som òg kjenner til Ovids historie om Sapfo og Faon. I Epistel 15 i *Heroides* set Ovid i scene ei Sapfo som i elegisk stil vender seg til den vakre ferjemannen Faon, var ein del av den litteraturhistoriske referanseramma for poetane i renessansen (Rigolot 1997: 117), og Ovid var dimed ei av kjeldene til den i stor grad oppdikta biografien om Sapfo. Også hjå Ovid er den kjærleiken som ikkje er gjensidig, kjelda til Sapfos diktning. Han legg desse orda i munnen på henne: «Skaff ham [Faon] tilbake, da får dere også skaldinnen igjen, for/han er min inspirasjon, han kan blokkere dens kraft»<sup>xx</sup> (Ovid 2001: 151). Ved at den greske hyllingsoden konstruerer ei tilsvarande historie om Labé, vert røymslene hennar framstilt som noko høgverdig, som ei eiga form for poetisk opplæring, og oden understrekar dimed *kunnskapen* ho sit inne med. Denne kunnskapen om kjærleik som ikkje er gjengjeld, er altså ifylgje den greske hyllingsoden eit fellesdrag mellom henne og Sapfo. Å vita kva det vil seia å verta svikta i kjærleik, gjer i og for seg Labé like kunnskapsrik som ein mann på det amorøse feltet. Samstundes er det vel så påfallande at det er *ein einaste* person som er skuld i ulukka til diktarkvinna; namnet Faon og adjektiva som høyrer til, står i eintal, så ingenting tyder på at det er tale om fleire elskarar. Fjerdestrofa legitimerer såleis det føregåande verket, både ved å poengtera at Labé har retta attråa si mot éin mann og ved å samanlikna kjærleikslivet hennar med Sapfo sitt, slik det er framstilt hjå Ovid. Dersom ei kvinne i det arkaiske Hellas kunne komponera lyrikk av ulukkeleg kjærleik, lyt vel ei samtidig fransk kvinne kunna gjera det same?

Dei siste to strofene forklarar meir grannsamnt kva motiv ho har for å skriva dikt. Det vert fortalt at ho no spelar ein så klår song på lyra si at det stikk i hjartet til og med hjå dei som er hovne og avvisande i kjærleik. Diktarverksemda vert dimed forklåra som ein slags *hemn*, ein måte å straffa den brutale elskaren på. Dersom ein har referansen til Sapfo friskt i

minne, lyt ein òg kunna tenkja seg at her finst ein meir underforstått allusjon til den ovidianske fiksjonen. I og med utgjevinga av diktverket er det jo tydeleg at Labé ikkje har valt å løysa problema sine som den forsmådde Sapfo. Labé treng ikkje å vera saman med den som sviktar henne for å få inspirasjon, og ho løyser ikkje kjærleikssutene ved å kasta seg frå ei klippe i havet, slik Ovid skildrar. I staden kanaliserer ho kjenslene i dikt som skal vera på høgde med det greske førebiletet. Såleis vert Labé mot slutten av denne fyrste, lovprisande oden framstilt som ein sterkare diktar, med full kontroll over skaparverksemda. Ikkje berre tek ho opp tråden frå dei tapte dikta til Sapfo; ho gjer det fordi ho har eit personleg motiv i å gjengjelda det hennar eigen Faon har gjort.

Sidan Ovids Sapfo-fiksjon vart rekna som pålitande i renessansen, opnar denne oden på mange vis for ei historisk-biografisk lesing, som eg vil gå ut frå var naturleg å gripa til for lesarar på 1500-talet. Samstundes vonar eg å ha gjort det tydeleg at det fyrst og fremst er Labé som *intellektuell diktar* denne oden handlar om, noko både det greske språket, emnet som krinsar om kvinneleg diktarverksemd og referansane til Sapfo er døme på. Mireille Huchon påstår derimot at ingen av tekstene i «Escriz» ærar Labé som *poet*, men berre som *kvinne* – så nær som ode XXI og sonett XXII (Huchon 2006: 212). Ho går ikkje detaljert inn på den greske oden, men argumenterer for at omtala av den «nye diktarkvinna», som rett nok poengterer kor uventa det er med ein kvinneleg diktar, fungerer som ei løynd tilståing av at poeten Louise Labé er oppdikta (sst.: 207).

Til skilnad frå lesinga til Huchon meiner eg denne greske oden nettopp *gjer greie for* korleis ei kvinne kan skriva dikt: For det fyrste viser han til *førebiletet* Sapfo som dimed vert den klassiske dikteren Labé «kjenner seg nærast» og kan utnytta den sosiale energien til. For det andre poengterer oden den *ressursen* for kreativt arbeid som ligg i sterke kjensler og ulukkeleg kjærleik. Som kvinneleg forfattar må Labé prova at ho *kan* skriva dikt, at ho *kan* nytta dei kreative og intellektuelle evnene sine. I ljøs av dette vil eg hevda det openberre med referansane til Sapfo: Dei gjer det tydeleg at diktet har til funksjon å skriva Labé inn i ein kvinnelitterær tradisjon som rettferdiggjjer diktarverksemda hennar, og oden ser såleis *bakover* i tid, der Labé i sitt eige føreord ser *framover*. Den kvinnelitterære tradisjonen Labé vil ta del i, vert såleis ein måte å avdekkja ein litterær ressurs som fram til Labés samtid har vore gøymd og gløymd – og Labé får hjelp til dette av ein *mannleg* filolog som plasserer henne i ein lærd, poetisk tradisjon som arvtakar og vidarefører av lyrikken til Sapfo. Her meiner eg Michèle Clément (2008) har ei betre tilnærming til oden, ved å lesa han som ei slags «støtteerklæring» til Labé. Ein kunne parafrasera hovudinnhaldet slik: «Du lurar kanskje på korleis det kan ha seg at ei kvinne skriv dikt – det er jo ikkje slik kvinner vanlegvis gjer. Men

kom i hug *Sapfo* som gjorde det same (kor uvanleg det enn var, òg på den tida). Denne nye diktaren er faktisk veldig lik Sapfo, sidan ho òg er ulukkeleg forelska i ein som ikkje gjengjelder kjenslene hennar ...». Louise Labé fekk legitimitet ved å verta framstilt som «den nye Sapfo» i ei tid då det å imitera dei klassiske diktarane var eit sentralt kulturelt imperativ.

### *Ei kvinne for si tid*

Det at Louise Labé no er ein omdiskutert forfattar, har skapt ny interesse for kven den såkalla «Belle Cordière» var. I ei tid der kvinner framleis ikkje hadde full fridom til å ovra seg i kunst, litteratur og vitenskap, formulerer Labé eit manifest som føregrip idéar frå feminismen 400 år seinare. Bokprosjektet til Labé vert legitimert ved lærde allusjonar til eit førebilete for både mannlege og kvinnelege forfattarar på 1500-talet, den lesbiske diktarkvinna Sapfo. Både føreordet og hyllingsdikta presenterer Labé som arvtakar til tidlegare tiders lærde kvinner, som er åt å verta gjenoppliva. Ved å konstituera ein kvinnelitterær tradisjon, i føreordet – der ho viser til moglege etterkomarar heller enn forløparar – tek Labé det fyrste steget for å rettferdiggjera si eiga skriveverksemd. Med referansane til Sapfo i sonettane og den greske, legitimerande oden, vert det klårt kven som er det klassiske idealet til Labé, kven ho «føler seg nærast». Ved å delvis imitera den originale, delvis vera presentert som «den nye» Sapfo, kunne ho skriva fritt om kjærleik og lidenskarar fordi det innebar å delta i den kulturelle utviklinga i renessansen.

Mireille Huchon meiner at assimileringa mellom Sapfo og Labé må reknast som eit marknadsføringsgrep, i og med at Sapfo fekk ei stadig stigande stjerne på midten av 1500-talet (Huchon 2006: 99f). Om Sapfo tilsynelatande har fleire andre funksjonar i diktverket, kan det faktisk også vera tenleg å sjå tilhøvet mellom henne og Louise Labé i ljøs av litterære motestrøymingar. Michèle Clément har vist at den litterære ålmenta i Lyon på fyrste halvdel av 1500-talet var svært positivt innstilt til kvinnelege forfattarar (2008: 18). Å hjelpa fram ein kvinneleg forfattar var ein metode for Lyon-skulen å profilera seg som meir avantgardistiske enn Pléiade-gruppa (sst.: 25f). Her kan me jo òg sjå bakgrunnen for iveren til «venene» til Labé, slik ho skildrar dei i føreordet. Likevel innebar det å hevda seg som kvinne samstundes eit brot med kjønnsnormene og undertrykkinga av kvinneleg individualitet. Som historikaren Carole Levin understrekar, var nett *kjønns*moral det viktigaste parameteret for å definera statusen til kvinner i perioden; jamvel Christine de Pizan meinte at om ei kvinne ikkje var kysk, ville alle andre gode karaktertrekk vera verdlause (Levin 1998: 168). Det var dimed vanleg at kvinnelege forfattarar vart utsett for usanne rykte, med di dei ikkje levde etter den rådande samfunnsordninga (Lie 1983: 110f). Det er ikkje vanskeleg å tenkja seg at rykta om



Louise Labé som «insigne courtisane» stammar frå det enkle faktum at ho *skreiv*, og tok imot menn i litterære salongar. Det verkar dessutan sannsynleg at førestillinga om at Labé hadde ein kritikkverdig kjønnsmoral, kan ha funne støtte i dei lyriske tekstene hennar. I sonett XXIV står det jo mellom anna at subjekte har «kjent tusen brennande faklar»,<sup>xxi</sup> og ho samanliknar elskaren sin med hanreien Vulkan. Identifikasjonen mellom henne sjølv og dikta hennar, som Labé legg opp til i føreordet, kan såleis ha bidrege til at ho etter kvart vart nedvurdert.

Eg har ovanfor freista å visa at det er nett denne identifikasjonen og dimed *autoriteten* som ligg i forfattarnamnet Louise Labé som gjer påstandane til Mireille Huchon så kontroversielle; dersom det eigentleg er menn som står bak, verkar dei profemunistiske idéane mesta parodiske. I ein antologi om kvinnelege forfattarar frå Lyon under renessansen minner både Michèle Clément og Daniel Martin om at der er fleire kvinner frå byen og perioden, som me veit endå mindre om enn Labé (Martin 2008: 98). Det kan sjå ut til at den epokegjera endringa som gjorde samfunnet venleg innstilt til kvinnelege forfattarar, ikkje skulle verta varig i fyrste omgang. Sjølv om salongkulturen var ein arena der kvinner kunne ovra seg, var det ikkje fullt ut akseptert at dei publiserte det dei skreiv (Lie 1983: 110). Eit kvinnenamn på bokomslaget inneber jo at det er ei kvinne som har opphavs- og eigedomsrett til verket, noko som kan tenkjast å truga samfunnsordninga. Om dette stemmer, har me ei forklaring på kvifor Louise Labé forsvinn så brått frå det litterære livet: Ho var akkurat tidsnok ute til å verta ståande som eit resultat av det tidsskiljet ho sjølv skildrar i sitt eige føreord.

## Litteratur

Augustin[us Aurelius] (1998): *Om kristen opplæring [De doctrina christiana]*, omsett av Hermund Slaattelid. Oslo: Det Norske Samlaget.

Beauvoir, Simone de (1949): *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*. Paris: Éditions Gallimard.

Buron, Emmanuel (2006): «Claude de Taillemont et les *Escriz de divers Poètes à la louenge de Louïze Labé Lionnoize*. Discussion critique de *Louise Labé, une créature de papier*, de Mireille Huchon» i *L'Information Littéraire*, 2006 (2), ss. 38–46.

- Clément, Michèle (2008): «Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon : ‘ En donnant lieu à la main féminine ’» i Michèle Clément og Janine Incardona (red.): *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520–1560*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, ss. 15–28.
- DeJean, Joan (1989): *Fictions of Sappho 1546–1937*. Chicago: University of Chicago Press.
- Du Bellay, Joachim (2002): «Défense et Illustration de la Langue française» i *Les Regrets*. [Opptrykk av 1965-utgåva.] Paris: Éditions Gallimard, ss. 217–295.
- Eden, Kathy (2001): *Friends Hold all Things in Common. Tradition, Intellectual Property and the Adages of Erasmus*. New Haven: Yale University Press.
- Foucault, Michel (2001): «Qu'est-ce qu'un auteur ?» [1969] i Daniel Defert, François Ewald og Jacques Lagrange (red.): *Dits et écrits. I. 1954-1975*. Paris: Éditions Gallimard, ss. 817–849.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar (2000): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Greenblatt, Stephen (1988): *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Gubar, Susan (1996): «Sapphistries» i Ellen Greene (red.): *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, ss. 199-217.
- Huchon, Mireille (2006): *Louise Labé. Une créature de papier*. Genève: Librairie Droz.
- Labé, Louise (2004): *Œuvres complètes. Édition, préface et notes par François Rigolot*. Paris: GF Flammarion.

Lauvergnat-Gagnière, Christiane, Anne Paupert, Yves Stalloni og Gilles Vannier (2009): *Précis de littérature française*. Paris: Armand Colin.

Lazard, Madeleine (2004): *Louise Labé Lyonnaise*. Paris: Librairie Arthème Fayard.

Levin, Carole (1998): «Women in the Renaissance» i Renate Bridenthal, Susan Mosher Stuard og Merry E. Wiesner (red.): *Becoming Visible. Women in European History*. Boston & New York: Houghton Mifflin Company, ss. 153–174.

Lie, Sissel (1983): «Kvinnliga författare från renässansen till och med 1700-talet», omsett av Eva Liljegren, i Susanna Roxman (red.): *Kvinnliga författare. Kvinnornas litteraturhistoria från antiken till våra dagar*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag, ss. 110–198.

↓□□(1988): *Sjelen har intet kjønn. Kvinner og kjærligheten i franske romaner på 1600-tallet og 1700-tallet*. Oslo: Aschehoug.

↓ (2008): «Louise Labé and her Scenario for a Glorious Future» i Clare Lapraik Guest (red.): *Rhetoric, Theatre and the Arts of Design. Essays presented to Roy Eriksen*. Oslo: Novus Press, ss. 319–335.

Martin, Daniel (2006): «Louise Labé est-elle ‘ une créature de papier ’ ?» i *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2006 (63), ss. 7-37.

↓ (2008): «Voix de femmes, livres d’hommes. Autour de trois poétesses : Jeanne Gaillarde, Jacqueline de Stuard, Claude de Bectoz» i Michèle Clément og Janine Incardona (red.): *L’émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520–1560*. Publications de l’Université de Saint-Étienne, ss. 89–106.

Oppenheimer, Paul (1989): *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Ovid[ius Naso, Publius] (2001): *Heroides – Heltinnebrev*, omsett av Thea Selliaas Thorsen. Oslo: Gyldendal.

Ricoeur, Paul (2001): «Hva er en tekst? Å forstå og forklare», omsett av Kari Elise Valen, i Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus forlag, ss. 59–79.

Rigolot, François (1997): *Louise Labé, ou la Renaissance au féminin*. Paris: Editions Champion.

↓□(2002): *Poésie et Renaissance*. Paris: Éditions du Seuil.

Svelstad, Per Esben (2011): *Frigjerande fragment. Ei lesing av Sapfo og Louise Labé*. Masteroppgåve. Trondheim: Noregs Teknisk-Naturvitskaplege Universitet, Institutt for nordistikk og litteraturvitskap, 119 s.

---

<sup>i</sup> «[S]on œuvre [...] devra attendre plusieurs siècles pour obtenir la considération qu'elle mérite.» (Alle omsetjingar er mine egne, der ikkje anna er sagt i litteraturlista.)

<sup>ii</sup> « Les *Euvres* [...] ne sont qu'une supercherie brillante, mais qui ne devait pas faire allusion au lecteur lyonnais de 1555, habitué aux masques et aux déguisements, aux momeries et aux figurs mythologiques qui hantent Fourvière [...]»

<sup>iii</sup> For detaljerte kritikkar av Huchon sjå t.d. Martin 2006 og Buron 2006.

<sup>iv</sup> Huchon er ikkje den fyrste som nemner dette; den same konstateringa av at Labé må ha vore ei av svært få kvinner frå si samfunnsklasse som hadde utdanning og høve til å gjeva ut dikt, finst hjå Rigolot 1997 og Lazard 2004.

<sup>v</sup> «[U]ne pierre de touche de la poétique de la Renaissance.»

<sup>vi</sup> «Mais qui voudrait dire que la grecque et romaine eussent toujours été en l'excellence qu'on les a vues du temps d'Homère et de Démosthène, de Virgile et de Cicéron?»

<sup>vii</sup> «Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture, se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il voulait élire, le meilleur auteur, dont ils observaient diligemment toutes les plus rares et exquis vertus, et icelles comme greffes, ainsi que j'ai dit devant, entaient et appliquaient à leur langue.»

<sup>viii</sup> «Avant toutes choses, faut qu'il ait ce jugement de connaître ses forces et tenter combien ses épaules peuvent porter ; qu'il sonde diligemment son naturel, et se compose à l'imitation de celui dont il se sentira approcher de plus près.»

<sup>ix</sup> «Sixteenth-century Sapphic poems display first and foremost a desire to replace the woman poet, to put a male in her place. This need to keep poetic authority under male control could have been inspired by the presence of a number of contemporary French women poets, of whom Labé is but the most visible. It also says that a female 'I' will not have the power to dictate the form of erotic poetry» (DeJean 1989: 38).

---

<sup>x</sup> «Estant le tems venu, Mademoiselle, que les severes lois des hommes n'empeschent plus les femmes de s'apliquer aus sciences et disciplines : il me semble que celles qui ont la commodité, doivent employer cette honneste liberté que notre sexe ha autre fois tant desirée, à icelles apprendre : et montrer aus hommes le tort qu'ils faisoient en nous privant du bien et de l'honneur qui nous en pouvoit venir [...]»

<sup>xi</sup> «... chaines, anneaus et somptueus habits ...»

<sup>xii</sup> Eg nyttar ordet «studera», sjølv om det nok er ei forenkling: Ordet «estudes» i den franske originalen kan her innebera både kreativt arbeid, å dyrka eigne interesser og å fordjupa seg i åndeleg verksemd.

<sup>xiii</sup> «... le plaisir que l'estude des lettres ha acoutumé donner nous y doit chacune inciter ...»

<sup>xiv</sup> «Mais quand il avient que mettons par escrit nos concepcions, [...] nous revenons au mesme point, et à la mesme dispoicion ou nous estions. Lors nous redouble notre aise : car nous retrouvons le plaisir passé qu'avons ù ou en la matière dont escrivions, ou en l'intelligence des sciences ou lors estions adonnez. Et outre ce, le jugement que font nos secondes concepcions des premieres, nous rend un singulier contentement.»

<sup>xv</sup> «... un honneste passetems ...»

<sup>xvi</sup> «Et pource que les femmes ne se montrent volontiers en publiq seules, je vous ay choisie pour me servir de guide [...]»

<sup>xvii</sup> Sjå kommentaren til François Rigolot i Labé 2004: 143.

<sup>xviii</sup> «Μειλιχίωι Παφίης καὶ ἐρωτων νῦν γέ Λαβάη/Κόλπωι τραφεῖς' ἀνήγαγε.» – «Etter å ha vorte næra i den milde barmen til ho frå Pafos og erotane, bringar no Labé [dikta til Sapfo] attende.»

<sup>xix</sup> «Εἰ δὲ τις ὡς καινὸν θαυμάζει, καὶ πόθεν ἐστὶ/Φησὶν, νέη ποιήτρια;/Γνοίη ὡς γοργόν καὶ ἄκαμπτον, δυστυχέουσα/Ἐχει Φάων' ἐρώμενον» (ll. 5–8)

<sup>xx</sup> «... effcite ut redeat. vates quoque vestra redibit./ingenio vires ille dat, ille rapit» (*Heroides* XV, ll. 205–206).

<sup>xxi</sup> «[...] j'ay senti mille torches ardentes ...»