

Per Esben Svelstad

Frigjerande fragment:

Ei lesing av Sapfo og Louise Labé

Masteroppgåve i allmenn litteraturvitskap

Trondheim, november 2011



Det humanistiske fakultetet
Institutt for nordistikk
og litteraturvitskap

*... le plaisir que l'étude des lettres ha acoutumé donner
nous y doit chacune inciter ...*

Føreord

Namnet mitt tronar øvst på tittelsida, men i ei oppgåve som handlar om korleis forfattarar aldri er eineherskarar over verka sine, er det på sin plass å takka dei som har bidrege. Fyrst og fremst skal rettleiaren min, professor Britt Andersen, ha stor takk for å ha hjelpt meg med å avgrensa prosjektet, kome med særskilte konstruktive råd og attendemeldingar på utkasta mine, og synt meg korleis feministisk litteraturforskning kan gå føre seg. Eg vil òg takka postdoktor Thea Selliaas Thorsen for boktips om Sapfo og gode råd om avhandlinga generelt, og professor Sissel Lie for å ha lese og kommentert kapitla om Louise Labé. Dei feila og manglane oppgåva framleis har, er sjølv sagt fullt og heilt mitt eige ansvar.

Studiemiljøet ved NTNU er ein viktig grunn til at denne oppgåva ser dagens ljus. Ein stor takk til alle dei fantastiske medstudentane mine på fransk og allmenn litteraturvitskap, ikkje minst dei eg har vore nabo med på lesesalen, og delt tallause kaffipausar med. Heilt spesielt vil eg takka dei som er med i FINAL, Gengangere og *Riss* for at dei gjer Institutt for nordistikk og litteraturvitskap så morosamt å studera ved. Det same gjeld alle som jobbar ved INL, som skal ha takk for å ta godt vare på oss studentar og alltid tilby utfordrande fag vi kan bryna oss på. Ein særskilt takk til instituttet for å ha hjelpt meg med å reisa på utveksling til Université de Toulouse Le Mirail haustsemesteret 2010.

Til sist takkar eg alle som har mint meg på at der finst viktigare ting i livet enn alvorleg litteraturvitskap. Mellom dei er to kvinner som har lært meg meir om kjærleik og avund enn nokon andre kunne gjort.

Innhald

<i>Føreord</i>	v
<i>Innhald</i>	vii
<i>Innleiing</i>	1
Del I – Liv og tekst	5
<i>I.i. Resepsjon og lesemåtar – eit oversyn</i>	5
1. Biografiske strategiar	5
2. Sapfo pederast	7
3. Den moderne Sapfo veks fram	9
4. Louise Labé: lærd kurtisane?	14
5. Hore og muse: Oppsummering	19
<i>I.ii. Framlegg til ein ny lesemåte</i>	21
1. Om lesing og interaksjon	21
2. Lyrisk og historisk subjekt – litterært medvit	25
3. Så korleis kan dei lesast?	27
Del II – Analyse og samanlikning	29
<i>II.i. Sapfo og kjenslene som kvarv</i>	29
1. Lyrikken i det arkaiske Hellas	30
2. Den høgstemde kjærleiken – fragment 1	32
3. «... alt kan tolast» – fragment 31	39
4. Den distanserte kjærleiken	45
5. Anaktoria og Helena – fragment 16	46
6. Men ikkje no lenger – fragment 49	56
7. Nærleik og distanse: Oppsummering	59
<i>II.ii. Louise Labé og den lyriske tradisjonen</i>	61
1. Subjektivitet og refleksjon	61
2. Mimotekst og peritekst: nokre definisjonar	64
3. Føreordet som poetikk og manifest	65
4. Den «nye Sapfo» kjem til	69
5. Den bittersøte kjærleiken – sonett I	75
6. Bøna til Afrodite – sonett V	79
7. Liv og død – sonett VIII	84
8. Diktaren og instrumentet – sonett XII	91
9. Kvinnefellesskapen – sonett XXIV	95
10. Individualitet og imitasjon: Oppsummering	99
<i>II.iii Sluttord</i>	103
<i>Litteraturliste</i>	105
<i>Samandrag</i>	111

Innleiing

«Cependant, si l'on accorde généralement à reconnaître en la 'Belle Cordière' la 'Sappho de la Renaissance française,' on se demande rarement s'il faut donner à cette appellation autre chose qu'une valeur vaguement métaphorique.»¹

(Rigolot 1997: 32)

Oppfatninga av at Louise Labé skal vera «den nye Sapfo», går att som ein konstant i resepsjonen hennar. Denne allmenne oppfatninga er opphav til problemfeltet i denne masteroppgåva. Sapfo (ca. 650–ca. 550 f.Kr.) og Louise Labé (1523(?)–1566) er i utgangspunktet to av dei viktigaste kjærleiksdiktaranane i kvar sin epoke. Som kvinnelege forfattarar har dei særst spesielle resepsjonshistorier. Det er akkurat som om kvinneleg forfattarverksemd i seg sjølv vekker ekstra interesse, berre fordi det historisk sett er så uvanleg. Når dei i tillegg blir plasserte i same båsen, er det grunn til å undersøkje kor tett sambandet mellom dei eigentleg er. Difor vil eg i denne oppgåva utforska korleis tilhøvet mellom dei kan skildrast. Er det tale om inspirasjon, imitasjon, eller kan Sapfo på annan måte seiast å vera ein essensiell del av diktverket til Louise Labé? I denne drøftinga kjem ein ikkje utanom at den greske diktarkvinna ser ut til å vera ein viktig topos i mykje litteratur, særskilt om det står kvinner bak. Kva er det med diktverket hennar som gjer at ho lét seg bruka på dette viset, og kva gjer Labé spesiell i denne samanhengen?

Når ein forskar på to forfattarar som levde for høvesvis 2500 og 500 år sidan, seier det seg sjølv at det allereie er kasta ljøs over mange sider ved forfattarskapen deira. Det metodiske spørsmålet blir såleis: Korleis kan ein ta mål av seg til å seia noko nytt om verket til to poetar med ei så lang resepsjons- og verknadshistorie – og kva kan ein seia om dei, som ikkje allereie er sagt? Eg går audmjukt til verks i tilnærminga, utrusta med ei nyfiken for korleis dei sirkulerer og blir utnytta i kulturhistoria. Det er særskilt interessant å merkja seg at dei bøkene som er skrivne om livet til forfattarane, faktisk i veldig stor grad baserer seg på lesingar av dei lyriske tekstene deira. Denne framgangsmåten kan ha fleire årsaker. For det fyrste kan ein tala om ei *revalorisering* av begge forfattarskapa i det førre hundreåret. Sapfo gjekk frå å bli oppfatta som pervertert til å bli eit slags emblem for den feministiske, lesbiske rørsla i vesten i det tjuande hundreåret (Most 1996: 12). Labé var lenge gløymd og mislikt på grunn av ryktet om at ho hadde vore kurtisane, men diktverket fekk ein solid renessanse på

¹ «Likevel, om det er allmenn semje når det gjeld å kjenna att i den 'vakre reipslagarkvinna' den 'franske renessansens Sapfo', spør ein seg sjeldan om denne nemninga fortener noko anna enn ein vagt metaforisk verdi.» (Alle omsetjingar er mine egne, der ikkje anna er sagt.)

1800- og 1900-talet (Lazard 2004: 246). Ny merksemd kring diktverket går gjerne hand i hand med merksemd kring forfattaren, og Labé vart til og med ein feministisk faneberar uti førre hundreåret (sst.: 247ff). Det er altså på mange vis den skakkøyrde resepsjonen andre har stått for, som har gjort det viktig å konstruera meir positive bilete av dei to forfattarane.

Eit anna moment er problemet med den vanskelege tilgangen på andre, og sikrare, kjelder til forfattarbiografiane enn nettopp dei litterære tekstene. Sapfo er det vanskeleg å vita noko som helst sikkert om, og det vi trur vi veit, er stort sett henta frå dokument som stammar frå periodar mange hundreår etter ho levde. I og med at eget i sonettane hennar og Labé som verkeleg menneske er åt å bli samanblanda allereie i hennar eiga samtid, er det ikkje anna enn ventande at det har vorte skapt varierende bilete av henne. Endeleg kan vi nemna at ein del av det biografiske konjekturarbeidet er grunnlagd i nokså sikre indisium: Når den fyrste sonetten i Labés *Euvres* er på italiensk, må forskarane gå ut frå at forfattaren kunne språket – og at ho må ha lært det ein stad.

Særskilt når det gjeld kvinnelege forfattarar – i alle fall dei to denne oppgåva handlar om – har altså historisk-biografiske lesingar ein viktig funksjon i å lyfta oversedde eller miskjende diktarar fram i ljuset. Skal ein formidla ukjende skribentar til eit publikum som ikkje er litterært skolert, lyt ein ha noko å seia om dei som personar – og skal ein seia noko om Sapfo eller Labé, lyt ein gå til tekstene deira, for å prøva å mjølka dei for biografiske opplysningar. Ein lyt spørja seg om ikkje vitskaplege nærlesingar er endå meir egna til å revalorisera skjønnlitterære forfattarar. For å problematisera resepsjonen av diktarane tek eg difor utgangspunkt i *forfattarfunksjonen*, eit omgrep kjend frå Michel Foucaults tekst «Qu'est-ce qu'un auteur ?» (2001 [1969]). Her kritiserer han den poststrukturalistiske vendinga i litteraturforskinga som har fjerna forfattarsubjektet heilt frå teksta (2001: 817). Foucault peiker på det svært interessante fenomenet at vi metonymisk nyttar termen «forfattar», sjølv når det er ein diskursiv praksis vi diskuterer (sst.: 819), noko som skulle tyda på at vi likevel freistar å forstå tekster gjennom den som har skrive dei. Eit teikn på at dette er slik, er at det er alminneleg å studera *forfattarskap* – jamfør tittelen på denne masteroppgåva. Når vi talar om forfattarar, er det altså ei slags hjelperåd for å avgrensa kva verket er – sjølv om dette i røynda er meir problematisk enn som så. Som Foucault seier det: «Le mot 'œuvre' et l'unité qu'il désigne sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur» (sst.: 823).²

² «Ordet 'verk' og eininga det står for, er sannsynlegvis like problematiske som individualiteten til forfattaren.»

Eg lyt altså vedgå at eg òg nyttar *forfattaren* som utgangspunkt for det feltet eg skal undersøkje. Ein del av utforskinga går ut på å finna ut kva for ulike funksjonar forfattarane kan seiast å ha hatt i resepsjonen. Oppgåva får såleis eit todelt mål: For det fyrste vil eg freista å *opna* tekstene deira på ny, og utforska kva for lesingar dei gjev rom for. Dinest nyttar eg dette perspektivet for å samanlikna dei to poetane. Slik vil eg undersøkje om det sambandet som er mellom dei, dreier seg om *litterære* likskapar, eller, til dømes, berre liknande *forfattarbilete*. Sjølv sagt må ein kvar moderne lesar vedgå at ein alltid les med ein forståingshorisont som set grenser for kva ein greier å få ut av tekstene, men i staden for å sjå dette som eit problem, meiner eg det er ein heilt naudsynt premiss å vera klår over dette for å gjennomføra ei respektfylt lesing av dei to lyrikarane.

Oppgåva er strukturert i to hovuddelar, der fyrste del tek føre seg teoretiske og metodiske refleksjonar, medan andre del inneheld sjølve tekstanalysen. I del I startar eg med eit resepsjonshistorisk oversyn, der føremålet er å presentera tidlegare forskning og tolking. Der finst ein del klåre likskapar i dei førestillingsbileta som blir danna om Sapfo og Labé, som mellom anna er nyttig å sjå i ljøs av Sandra Gilbert og Susan Gubars (2000) analysar av førestillingsbilete *av* og *om* kvinner i litteraturen. I kapittel I.ii drøftar eg tilhøvet mellom liv og tekst meir allment, ved å skildra nokre teoretiske retningar som har ulike innfallsvinklar til spørsmål om lesing, tolking og kva rolle forfattaren har. Eg argumenterer for at desse ulike perspektiva kjem saman i Hélène Cixous' (1977) tankar om «écriture féminine». I framstillinga hennar representerer nemleg skrivning noko *avgrensande* og *frigjerande* på same tid. Eg ser ein klår skyldskap mellom denne tilnærminga og Gilbert og Gubars teoriar om den kvinnelitterære subtradisjonen og ein kvinneleg «angst for forfattarskap». Dimed nyttar eg den feministiske litteraturteorien som rammeverk for nærlesingane.

Desse nærlesingane gjennomfører eg i andre del, med tittelen *Analyse og samanlikning*. I kapittel II.i går eg gjennom dei tekstene av Sapfo som er relevante i denne komparative studien. Spesielt fragment 1 og 31 er viktige, med di dei var dei einaste som var kjende i den franske renessansen. Sameleis gjer eg i det siste kapitlet ei nærlesing av Labé, der eg fyrst tek føre meg *parateksta* til diktsamlinga hennar. Eg viser korleis «inngangane» til verket heng saman med sonettane, og korleis dei bidreg til å skapa eit bilete av Labé som arvtakaren til Sapfo, samstundes som ho demonstrerer at ho sjølv er ein nyskapande forfattar. Samanlikninga mellom dei avdekkjer at det er klåre likskapar mellom dei, trass den store fråstanden i tid og stad. Hypotesen min er at tilhøvet mellom dei to forfattarane botnar i at Labé ved å knyta seg til den lesbiske diktaren overvinn angsten for forfattarskap og kan kanalisera sine eigne røynsler inn i ei strukturert, lyrisk form.

Del I – Liv og tekst

I.i. Resepsjon og lese måtar – eit oversyn

Lite er så forvitneleg som å granska korleis andre har lese desse to diktarane. Her er føremålet meir å *presentera* enn å *kritisera* måten dei har vorte lesne på, sjølv om variasjonen i førestillingsbilete opnar for ein del kritiske merknader. Resepsjonen av to såpass gamle poetar er særst omfattande, og denne oppgåva gjev ikkje rom for *Quellenforschung*. Derimot vil eg syna fram nokre hovudliner i resepsjonshistoriene, for å kommentera interessante likskapar. Eitt viktig perspektiv å ha med i eit slikt oversyn er, som den greske klassiskfilologen Dimitrios Yatromanolakis påpeiker, at det å skriva litteratur- og resepsjonshistorie er ein prosess som *skaper* nye, kulturelle diskursar (2007: 241). Særskilt tydeleg er dette i tilfellet Sapfo, fordi ho i lange tider har fungert som ein kulturell og litterær topos.

Eit anna moment er at resepsjonen av Sapfo og Labé med stort utbyte kan lesast i ljøs av dei hermeneutiske omgrepa Wolfgang Iser er kjend for. Der det finst *Leerstelle* – altså «tomrom» – i ei tekst, vil lesaren freista å leggja si eiga forståing og fylla «hola» med si eiga tolking.³ Når det gjeld Louise Labé, er ikkje tekstene i seg sjølve naudsynleg fylt med slike tomrom, men det som gjer at dei ulike forfattarbileta blir konstruerte, er heller tomrommet mellom den *lyriske produksjonen* hennar – som er overlevert i full stand og har ein klår, estetisk kontekst – og *livet* hennar, som vi veit svært lite om. Sapfo, på den andre sida, er ikkje berre gøymd i ein dunkel epoke; også verka hennar finst i dag einast som fragment. I edisjonsfilologien, som er ein av dei disiplinane Foucault seier er med på å utforma ein forfattarfunksjon, freistar ein såleis å rekonstruera det som er gått tapt i overleveringa. På denne måten kan ein tala om heilt *konkrete* tomrom, altså *lakunar*, i tekstene. Alle desse tomromma påverkar lesinga av både forfattarane og tekstene deira.

1. Biografiske strategiar

Den amerikanske romanisten Joan DeJean, som har forska på resepsjonen av Sapfo i Frankrike, er mellom dei som har lagt vekt på kor freistande det er å leggja inn egne fordomar når ein driv med konjekturarbeid for å rekonstruera dei overleverte fragmenta. Ho seier at *narrativet* om Sapfo kunne skiljast frå den historiske *personen* ved å setja namnet til det fyrste i hermeteikn (1989: 8). I føreordet til DeJeans mest kjende verk, *Fictions of Sappho*,

³ Sjå til dømes Harland 1999: 206.

skriv Catharine R. Stimpson at «‘Sappho’ is a magnificent text in fragments» – der den tilsynelatande einskapen er skapt av moderne omsetjarar (1989: xv). DeJean markerer likeins eit skilje mellom den historiske personen og dei mange variantane *namnet* hennar finst i – Sapho, Sapphô, Psapfa, for å nemna nokon – som såleis blir metonymiske nemningar på «Sapfo-fiksjonen» i kvar epoke. Eg skal ikkje basera den fylgjande utgreiinga på eit liknande skilje, av di eg ikkje utan vidare vil skilja personen frå narrativet, men berre vera medviten om at det er ein vekselverknad mellom måten dei to fenomen a ovrar seg på. Når ein tek litteraturhistorieskrivinga Sapfo har vore utsett for, med i rekninga, er det i tillegg vanskeleg å skilja ut kven den historiske personen *eigntleg* var.

Derimot vil eg freista å para DeJeans skilje med dei tri biografiske strategiane den amerikanske klassiskfilologen Glenn W. Most analyserer i sin eigen resepsjonshistoriske gjennomgang. Den fyrste eg vil nemna av desse strategiane, er *duplisering*, der leksikonet *Suda* står som eit klårt døme. I dette bysantinske oppslagsverket frå 900-talet er det to oppføringar under «Sapfo». Den fyrste er nokså grundig og nemner at Sapfo anten «blomstra» eller vart fødd mellom 612 og 608 (omsett og sitert i Jarvoll 2003: 9). Ikkje alle opplysningane her er like pålitande, men leksikonet fortel at Sapfo fekk eit «dårlig ord på seg» for tilhøvet til veninnene sine, og at ho skreiv ni bøker med lyrisk poesi (sst.) – eit tal mellom andre Denys Page (1970: 112) har stadfesta. Den andre oppføringa er kortare, men ikkje mindre interessant: «Sapfo, fra Lesbos, Mytilene, lyrespiller. Denne Sapfo kastet seg fra den levkadiske klippe og druknet seg på grunn av sin kjærlighet til mytileneren Phaon. Det hevdes at også hun skrev lyrikk» (omsett og sitert i Jarvoll 2003: 9). Frå mellomalderen av finst altså ei førestilling om éi Sapfo som, i tillegg til å vera poet, har eit «skammelig forhold» til andre kvinner, og ei anna som har eit ulukkeleg kjærleiksliv retta mot ein *mann*.

Dette er ein biografisk strategi som ser ut til å stamma nettopp frå edisjonsfilologien, nærare bestemt Homer-utgjevingar. For dei alexandrinske filologane som freista å finna plausible forklåringar på inkonsistente karakterar i til dømes *Iliaden*, vart det ein utbreidd metode å analysa karakterane som *to* personar med same namn (Most 1996: 15). For å takla det problematiske i dei motstridande forteljingane som må ha sirkulert om Sapfo i tidleg mellomalder, valde ein altså i *Suda* å *duplisera* henne. Her vil eg med det same nemna at dette leksikonet var ei velbrukt kjelde for dei lærde i den franske renessansen, og dimed verka inn på korleis Sapfo-figuren vart forstått då Louise Labé levde (Rigolot 1997: 34).

Den andre strategien Most nemner, er *kondensering*, som er særskilt utbreidd i romantikken (Most 1996: 20). Ein må sjå denne måten å konstruera Sapfo på i samanheng med *narrativiseringa* som eg skal koma inn på, og dupliseringsstrategien. Seint på 1700-talet

hadde det kome såpass mange versjonar av Sapfo at ho hadde vorte ein problematisk, heterogen og usamanhengande figur. Den arkaisk greske poeten vart dimed «*kondensert*» til ein romantisk, motsetnadsfylt poet, noko Alphonse de Lamartine kan tena som døme på. Hjø han er det at Sapfo tek livet sitt ved å hoppa frå klippa ved Leukas, løysinga på alle dei motstridande sidene ved henne, det som *kondenserer* dei ulike Sapfo-personane til éin, relativt heilskapleg, figur (sst.: 21). Ho blir såleis ikkje berre ein anakronistisk, romantisk poet, men òg eit urbilete på det kvinnelege og det poetiske (sst.: 24). Med bakgrunn i dette aspektet vil eg ta til orde for å kalla denne strategien *redusering*, i og med at Sapfo blir redusert både som *menneske* og som *narrativ*. Den reduserande strategien illustrerer samstundes korleis kvar epoke så å seia skaper seg si eiga Sapfo, noko eg skal greia ut om nedanfor.

Den tredje, og kanskje viktigaste, strategien er *narrativisering*. Som nemnt ovanfor, er det her DeJean meiner ein kan tala om «Sapfo» til skilnad frå Sapfo. Etter mitt syn kan det vera tenleg å dela det DeJean kallar «narrative» inn i dei tri strategiane Most reknar opp. Såleis vil eg gjera det tydeleg at det finst ymsande biografiske *strategiar* i Sapfo-resepsjonen, samstundes som det faktum at Sapfo-figurane blir formidla gjennom narrativ viser at *narrativisering* kan haldast for «meister-tropen» i resepsjonshistoria. I vid meining må ein kunna rekna *narrativisering* som alle dei tilfella der Sapfo blir del av ein *diegese* – anten det er i ein leksikonartikkel eller i de Lamartines «Sapho: Élégie antique». I litt strengare meining kunne ein fylgja Most og definera *narrativisering* som ein strategi for å sameina alle dei motstridande sidene ved Sapfo i eit samanhengande narrativ (Most 1996: 17). I tråd med det eg nettopp har sagt, vil eg ta ein mellomposisjon og rekna for *narrativisering* dei tilfella der Sapfo blir del av ein *kunstnarleg* diskurs, jamvel om denne diskursen ikkje skulle ha til føremål å løysa opp i biografiske flokar. Det blir elles vanskeleg å rekna med til dømes dei attiske komediane som eit døme på *narrativisering*, dersom ein skal fylgja skjemaet til Most.

2. Sapfo pederast

Just den klassiske komediediktinga er ein logisk plass å starta for å få eit overblikk over resepsjonshistoria til Sapfo. Most hevdar den tradisjonelle oppfatninga av at i gamalgresk komedie er Sapfo ein promiskuøs, komisk figur som ein lett kan gjera narr av (Most 1996: 14). Yatromanolakis, derimot, meiner at vi i dag rett og slett ikkje har tilgang på eit antikt tekstkorpus som gjev sikkert prov på korleis Sapfo vart framstilt i komediane: «The theory [...] is interesting, but can hardly be substantiated» (2007: 299). For min del vil eg her for det fyrste påstå at komiske figurar ikkje naudsynleg gjev eit heilt bilete av kven «Sapfo» var dei fyrste hundreåra etter den historiske personen levde, men heller illustrerer ein del av det

komiske potensialet athenarane såg i diktaren. For det andre vil eg poengtera at Sapfo-figuren er særskild kompleks, allereie frå antikken. Eg har nemnt den doble oppføringa i *Suda* frå mellomalderen, og det ser ut til at denne dupliseringa har opphav i *den komiske Sapfo* og problema ho skapte. Korleis kunne Sapfo *både* vera ein lyrisk poet og, ifylgje komediane, ei simpel kurtisane som hadde seksuelle relasjonar til vidgjetne, mannlege poetar? Most viser til at allereie i hellenistisk tid, med Nymphodoros (om lag 200-talet f.Kr.), vart Sapfo delt inn i to historiske personar: diktar og prostituert (1996: 15). Det at den mindre ærbare av dei hadde vore assosiert med mannlege poetar, forklårar kvifor *Suda* seier at ho òg skreiv lyrikk.

Samstundes illustrerer det bysantinske leksikonet korleis den ulukkelege kjærleiksrelasjonen til Phaon med tida vart det mest kjende motivet knytt til den promiskuøse Sapfo-figuren. Denne forteljinga er nemleg slåande lik diktet «Kalyke», som skal ha vore eit gamalt dikt av Stesikhoros (ca. 640–555 f.Kr.). Diktet handla om ungjenta Kalyke som, ulukkeleg forelska i ynglingen Euathlos, kasta seg frå ei klippe ved Leukas – ei forteljing med nett dei same elementa ein finn att i ein del førestillingsbilete om Sapfo (Yatromanolakis 2007: 212). Stesikhoros har dessutan fleire band til den klassiske Sapfo-resepsjonen. På 300-talet e.Kr. skriv den romerske historikaren Ammianus Marcellinus ei historie om den dødsdømde Sokrates som bad ein dyktig songar om å læra han ein song av «lyrici Stesichori» – slik at den store filosofen skulle kunna læra noko meir før han laut ofra livet (sst.: 87).

Dette er ikkje berre interessant som retoriske *exempla*. Hjå ein annan romersk historikar, Aelian, som skreiv på 200-talet *før Kristus*, finn vi historia om Solon, som trygla nevøen sin om å læra han ein song av Sapfo «for å kunna læra songen og så døy» (sst.: 86). Eitt viktig moment å merka seg, som Yatromanolakis òg poengterer fleire gonger, er at bae romarane skriv om hendingar som er mykje eldre enn dei, og difor ikkje er pålitande historiske prov. Men det poenget eg vil fram til, er dette: Historiene som har sirkulert om Sapfo ber i seg element frå andre overleverte forteljingar, og Sapfo ser såleis ut til å ha sirkulert med ein *litterær byteverdi*, som ein del av desse historiene med element som kunne substituerast. Såleis blir ho eit døme på det renessanseforskaren Stephen Greenblatt kallar «sosial energi»: kulturelle fenomen som litterære diskursar kan ta opp i seg for å oppnå ein spesiell verknad (Greenblatt 1988: 6). Den komplekse Sapfo-figuren er ikkje berre ei gåte som må løysast, slik Most impliserer. Ho er òg eit litterært element som kan narrativerast med *andre* føremål, og kan tilføra litteraturen det som i Greenblatts terminologi gjerne blir kalla «compelling force».

Eg vil underbyggja dette med å presentera Yatromanolakis sin analyse av den sympotiske Sapfo. Dei kjeldene som tyder på at Sapfo sirkulerte i attiske symposia,⁴ er både visuelle og tekstlege. Når det gjeld den siste typen, er dei fleste frå etter Kristus (så nær som Aelian, jf. ovanfor), og dei kan såleis heller ikkje nyttast til å seia noko sikkert om symposion-tradisjonar i Athen i klassisk tid (Yatromanolakis 2007: 86f). Hundreår kan ikkje reknast som år, og kjeldemateriale som Plutark kan høgst vera *indikasjonar* på tidlegare praksis (sst.: 81). På den andre sida kan vitnemål frå seine informantar underbyggjast med det vi veit om kulturelle stereotypar i antikken. Austgreske poetar var kjende som velklede og luksuriøse, og passa dimed godt inn i den athenske tidsånda som *type*. Såleis kan Sapfo godt ha vorte assimilert inn i den kulturelle diskursen som symposiet representerte (sst.: 140).

På dette grunnlaget er det dei visuelle representasjonane av Sapfo på vasemåleri som blir dei mest tydelege informantane. Yatromanolakis analyserer eit *kalyx-krater* (ein slags vase til å blanda vin i) frå mellom 480 og 470 f.Kr., der Sapfo er måla på eine sida, og ei anna kvinne på hi (sst.: 88–89). Som Yatromanolakis poengterer, er ein slik visuell representasjon òg ein *type narrativ* (sst.: 90). Motivet kan tolkast som at Sapfo *fylgjer etter* den andre kvinna, som er utstyrt med inskripsjonen HE ΠΑΙΣ (*hē pais* – «(jente)barnet»). Alt dette tyder på at Sapfo blir sett inn i eit pederastisk tolkingsskjema, som vidare kan implisera at songane hennar om intimitet mellom kvinner vart tolka på eit spesielt vis i athenske symposia (sst.: 109). Ein må altså kunna gå ut frå at Sapfo i klassisk tid var assosiert med kvinneleg *homoerotikk*, og kan henda òg promiskuøs åtferd. Av di dette ser ut til å ha vorte eit problem fyrst i hellenistisk tid, vil eg påstå at Sapfo må ha sirkulert i mangfelte versjonar før den tid, noko indisia på at ho var ein del av symposion-kulturen, tyder på.

3. Den moderne Sapfo veks fram

Når eg no har greidd ut om korleis Sapfo figurerte i antikken og i det mellomalderske *Suda*-leksikonet, vil eg dvela ved korleis ho vart lesen og sett i omløp i renessansen og fram mot moderne tid. Her blir Labé viktig, av di den moderne, franske Sapfo-resepsjonen på mange vis startar i og med verket hennar (DeJean 1989: 39). Det fyrste eg lyt presisera, er at Sapfo likevel ikkje er ein altfor framstående figur i det fyrste hundreåret av den franske renessansen. Det fyrste diktet som vart omsett, var det vi i dag kjenner som fragment 1 – «Hymna åt Afrodite» –, men dette vart snøgt oversett til fordel for fragment 31 (sst.: 30). Når Sapfo blir gjenoppdaga, er dei ni bokrullane frå biblioteket i Alexandria borte, og diktverket finst berre i

⁴ Eg transkriberer frå gresk i staden for å nytta den latiniserte forma *symposium*, for å understreka at det ikkje er prat om akademiske konferansar, men klassiske *drikkelag*.

fragment, der nummer 31 er ein del av «Longinos»⁵ sitt poetikkverk *Περί ὑψους* (*Om det opphøgde*), som òg var ein inspirasjon for Louise Labé (Rigolot 1997: 66). Om Sapfo korkje vart lesen med særskilt vekt på innhaldet, eller narrativisert på ny i stor grad (DeJean 1989: 30), er dette likevel fyrste gong ho blir kjend i *omsetjing*. Her vil eg dimed innføra omgrepet *transponering* som ein presiserande term, det vil seia ei undergruppe til strategien «narrativisering». Eg forstår dette fenomenet som det som skjer når eit narrativt element blir *omskrive*, det vil seia når Sapfo i denne samanhengen ikkje opptre direkte, men blir utnytta for å skape ein ny diskurs.

Korleis kom den sosiale energien ved Sapfo til uttrykk i renessansen? Den litterære byteverdien til fragment 31 må kunne seiast å ha vorte forsterka ved at diktet hadde, og har, eit mannleg «motsvar», eller nærast omsetjing, i Catulls Ode 51. Det er fyrst når dei bruker denne tidlege transponeringa av Sapfo sin eigen diskurs, at fragment 31 verkeleg blir populært mellom dei mannlege poetane i den franske renessansen. Både Antoine de Baïf og Pierre de Ronsard skriv sine eigne versjonar, som vidarefører omskrivinga til Catull: Der eg-personen i Sappos original *lid* under dei sterke kjenslene ho har som fylgje av å vera i ein isolert posisjon i kjærleikstriangelet ho skildrar, blir dei maskuline subjekta i den mannlege, poetiske tradisjonen snarare *opphøgde* av blikket frå den som elsker dei (sst.: 35f). Transponeringa av den sappfiske attråa til eit mannleg blikk gjer det råd å nytta henne i ei poetisk utveksling som tener til å stogga det Harold Bloom har kalla «the anxiety of influence». Den reduserte Sapfo gjer det rett og slett *mogleg å skriva* (sst.: 31).

Kvifor var det akkurat fragment 31 som laut bli nytta i den maskuline diskursen? I tillegg til at diktet allereie var overlevert i versjonen til Catull, vart Sapfo-diktet stilt direkte saman med den meir kjende mannlege poeten i 1500-talsutgåvene av dikta hennar (sst.: 33). Denne poetiske utvekslinga innebar òg ei poetisk *rivalisering* mellom diktarar som kjempa om å bli «den nye Catull» (sst.: 37). Den romerske poeten må såleis kunne sjåast som del av den «pakka» Sapfo blir overlevert i ved inngangen til moderne tid. Ei fylgje av denne transponeringa er at det vi i dag gjerne les som homoerotiske sider ved lyrikken til Sapfo, vart oversett i renessansen. Sapfo var snarare eit symbol på ulukkeleg, *heterofil* kjærleik.

Louise Labé representerer eit unnatak frå denne maskuline sirkulasjonen, om ikkje frå det rådande «heteronormative»⁶ synet. Ein kan tenkja seg at dersom Labé, som kvinne, skulle

⁵ Sume kallar forfattaren «Pseudo-Longinos», men eg vel å markera at ein ikkje kjenner til den eigentlege forfattaren ved å berre nytta hermeteikn.

⁶ Eg set «heteronormativ» i hermeteikn, med tanke på at det kan vera ein anakronisme å nytta ordet om fenomen på 1500-talet.

skapa sin versjon av fragment 31, ville ho måtta ta utgangspunkt i originaldiktet til Sapfo og dimed løyst «problemet» med dei homoerotiske tolkingane som diktet byr på, annleis enn det Ronsard og Baïf gjorde, sidan dei tok utgangspunkt i Catull. Ifylgje DeJean blir ein slik tanke likevel ikkje anna enn kontrafaktisk spekulasjon, for Labé var den einaste til å nytta fragment 1 til inspirasjon, i staden for fragment 31 (sst.: 38). Ein prosaisk måte å forklåra dette på er at ho kan henda ikkje hadde tilgang på omsetjingar av dette diktet, sjølv om det kan vera vanskeleg å seia noko sikkert om kva for tekster som kan ha sirkulert i det litterære miljøet i Lyon – eller, for den del, kva for språk Labé kunne lesa. Verket til Labé utgjer i alle høve eit unntak frå den regelen dei mannlege poetane representerer.

Det er på 1600-talet at *narrativiseringa* – altså bruken av Sapfo som topos i ein kunstnarleg diskurs – blir den verkeleg dominerande strategien, sjølv om han har røter attende til Ovid (Most 1996: 17f). Av di det femtande brevet i *Heroides* var den store inspirasjonskjelda til biografiske spekulasjonar frå renessansen av, har dette verket, som framstiller éi heilskapleg Sapfo som går frå å ha relasjonar til jentene på Lesbos til altså å bli ulukkeleg forelska i ynglingen Phaon, ei verknadshistorie ein ikkje bør ta for lett på. Dei biografiske forteljingane om Sapfo på 1600- og 1700-talet baserte seg faktisk på eit plot der Sapfo gjekk frå å ha «umoralske», homoseksuelle relasjonar til andre kvinner, til å bli styrt i «riktig», det vil seia «heteronormativ», leid (sst.: 19). Dei italienske og franske narrativa som florerte i denne perioden, tenderte altså ikkje berre til å bortforklåra det vi i dag vil kalla den seksuelle orienteringa til Sapfo, men òg til å framstilla henne som eit moralsk *førebilete* (sst.). Det forklaringsproblemet ein då fekk i samband med at Phaon skulle ha *avvist* Sapfo, løyste ein ved å presentera henne som både lita, stygg og gamal då ho forelska seg i ein av motsett kjønn (sst.: 18). Problemet med å redda moralen til «den tiande muse» har dimed resultert i motstandsføre forteljingar. Eg vil avslutta gjennomgangen av Sapfo-resepsjonen, ved å analysera fylgjene av éi førestilling om Sapfo som har dominert dei siste hundreåra, og som illustrerer nokre problematiske sider ved resepsjonen: Sapfo som lærarinne.

Jacqueline de Romilly var, som medlem av *Académie Française* og *Collège de France*, ein av nestorane innanfor fransk antikkforskning då ho gjekk bort i 2010. I 1985 kom boka *Précis de littérature grecque* ut i engelsk omsetjing. I dette verket, som altså burde vore pålitande som eit oversyn over gresk litteratur, skriv de Romilly utan vidare at Sapfo levde mellom unge jenter som ho underviste i kunsten å komponera lyrikk (de Romilly 1985: 32).⁷ Problemet er at dette ikkje kan provast. Oppfatninga om at Sapfo skal ha hatt ein slags skule

⁷ «[...] she lived among women (young girls to whom she taught her art) and it was women that she loved.»

rundt seg, byggjer for det fyrste på *anakronismar*: Det er fyrst i seine vitnemål og i *Suda* det blir nemnt at ho skal ha *undervist* jentene rundt seg (Parker 1996: 155f). Ho blir då samanlikna med Alkman, som levde hundre år tidlegare (sst.: 162f). For det andre har ein ei *generisk* misoppfatning. Forskarar har samanlikna bryllaupssongane til Sapfo med korlyrikken til Pindar, som er ein annan genre – i tillegg til at heller ikkje Pindar var «lærer» i den moderne tydinga av ordet (sst.: 168f).

Dette heng i hop med den tredje, *teoretiske* feilslutninga som gjer Sapfo til skulelærer: Eit samtidig forståingsparadigme blir lagd oppå det vesle vi veit om den antikke og arkaiske kulturen. Føremålet for dette Sapfo-biletet er å ufarleggjera det «umoralske» hjå henne, medan metoden altså er å forstå henne i ljøs av kostskuletradisjonen i Tyskland og England i dei to førre hundreåra (sst.: 150). Av di dei hadde like få biografiske opplysningar om Sapfo i viktorsk tid som vi har i dag, var det igjen diktfragmenta som måtte illustrera kva som gjekk føre seg på «skulen» til Sapfo – i dei tilfella filologane ikkje berre har dikta opp eit «pensum». Klassiskprofessoren Holt Parker, som på svært underhaldande vis går gjennom nokre moderne resirkuleringar av denne viktorske feilslutninga, konstaterer lakonisk om Anne Pippin Burnetts *Three Archaic Poets*, utgjeven på *Harvard University Press* i 1983, at «a love poem is reduced to a report card» (sst.: 153).

Biletet av Sapfo som «frøken» for ein kostskule etter nordeuropeisk modell er altså både anakronistisk og komisk. For denne oppgåva sin del vil eg at dømet *skulelærerparadigmet* tener som, skal kasta ljøs over tri fenomen ved den sapske resepsjonshistoria. For det fyrste illustrerer dette at resepsjonshistoria som nemnt skaper *nye* diskursar: Det er forvitneleg å leggja merke til at det er eit tydeleg mistilhøve mellom storleiken på *diktverket* vi har etter Sapfo, og mengda av *biografiske spekulasjonar* om henne (Most 1996: 13). Same fenomenet er tydeleg i resepsjonen av Labé, og eg meiner båe tilfella kan forklarast med den hermeneutiske teorien om *Leerstelle*. Eitt aspekt av Sapfo-resepsjonen kjem, som Most peiker på, av at ein har freista å finna *logisk samanheng* i dei ymsande figurasjonane av Sapfo. Men desse figurasjonane må ha *kome frå* ein plass, så vi kan sjå føre oss at Sapfo, slik mellom andre Yatromanolakis hevdar, kan ha vorte assimilert inn i både ein maskulin symposion-diskurs og i den komiske tradisjonen etter Aristofanes. Det er òg «hola» i den fragmenterte teksta som det historiske narrativet om Sapfo er, som har tillate kvinnelege forfattarar i moderniteten å nytta Sapfo som førelegg og skriva *som* eller *for* henne. Dette har såleis vorte ein metode for å overvinna *angsten for forfattarskap* (Gubar 1996: 202), ein hypotese eg i del II skal argumentera for at er relevant for Labé. Dette er ikkje berre eit tilfelle av *horror vacui*, som Holt Parker reduserer narrativiseringa av Sapfo til (1996: 149). Eg vil

heller påstå at hola i den biografiske teksta står for ein appellstruktur ikkje berre til *lesaren*, men òg til etterfylgjande *forfattarar*, som ei forklåring på den varierende resepsjonshistoria. Sjølv om dette i sin tur skaper nye tekster med litterær verdi, frå Ovid, via Louise Labé til Renée Vivien, fører det òg til ein type *sirkellesingar* som gjer lesingane av Sapfo veikare enn dei kunne ha vore. Som klassisisten Mary Lefkowitz seier det: «Thus biography, itself derived from interpretation of her poems, is in turn reapplied to the poems and affects our interpretation of them» (sitert sst.: 173).

For det andre er «Sapfo skulelærer» eit eklatant døme på korleis dei kontekstuelle fordommane *lesaren* er utstyrd med, også er med på å styra lesinga. Parker demonstrerer korleis dette fører til ein del anakronismar. Mellom anna var ikkje Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, ein autoritet i klassiskfilologien på det tidlege 1900-talet, snauare enn at han kalla den oppdikta skulen til Sapfo for *Mädchenpensionat* (Parker 1996: 151n). Ikkje berre finst det *ingen prov* på at Sapfo dreiv noko slag «skule»; det arkaiske Lesbos var sjølv sagt heller ikkje bygd opp som det industrialiserte Tyskland eller England. Det er dessutan vanskeleg å sjå føre seg at ein «lærer» har hatt nett dei same funksjonane i både arkaisk og moderne tid.

Det tredje momentet kan sjåast som *grunnlaget* for dei to fyrste. Om ein ser bort frå seinantikken og mellomalderen, då den dupliserte Sapfo vart løysinga på det biografiske problemet, har det frå og med 1600-talet, då dei homoerotiske motiva i lyrikken hennar vart kjende, vore om å gjera å *bortforklára* dei «skammelege» lidenskapane i tekstene for at Sapfo skulle bli *moralsk ufarleggjord*. Eg har nemnt korleis narrativiseringa på 1600-talet – basert på den lyriske utvekslinga i renessansen – gav høve til å styra den historiske Sapfo-figuren i «heteronormativ» retning, men vil til slutt peika på ein premiss som ligg implisitt i det meste av resepsjonen hennar, og som heller ikkje blir særleg problematisert i moderne forskning. Denne premissen er at det *lyriske subjektet* er likt det *historiske subjektet*. Kan henda er det den opplesne og vedtekne «nærleiken mellom den som seier og det som blir sagt» som eit av særtrekka ved lyrikkgenren⁸ som fører til denne typen lesingar. Den biografiske lesinga heng nemleg tett saman med dei moralske problema: Fordi ein bruker dikta for å seia noko om *livet* til Sapfo, har ein valet mellom å gå ut frå at ho er den tekstene gjev uttrykk for, eller å *konstruera* ei eller anna forteljing, basert på dei.

Eg skal ikkje gå nærare inn på seinare epokar enn dei eg har skildra her, men berre presisera at Sapfo dei siste hundre åra eller så har vore meir seriøst handsama i akademia,

⁸ Sjå til dømes Janss og Refsum 2005: 18f.

noko forskarar som DeJean og Yatromanolakis sjølve er døme på. Ein del av dei gamle fordomane sirkulerer framleis, og har sett preg på sume filologiske arbeid frå moderne tid, men eg skal nytta meir plass på å drøfta det eg meiner er urettvise lesingar av Sapfo i neste del av oppgåva. Med dette har eg greidd ut om nokre av forfattarbileta – med ein foucaldiansk term, «eksistensmodalitetane» – ho har sirkulert i og synt kva for røter desse bileta har.

4. Louise Labé: lærd kurtisane?

Når det gjeld den franske renessansens «nouvelle Sappho», er resepsjonshistoria kortare, men framleis særst interessant. Sjølv om vi veit meir om samfunnet ho levde i, kan ein merkja seg at det ikkje finst meir enn seks til åtte dokument der Labé er nemnd (Lazard 2004: 29). Faktisk er ein ikkje eingong heilt sikker på når ho vart fødd – sjølv om det verkar rimeleg å gå ut frå at ho levde mellom ca. 1523 og ca. 1566.⁹ Faren var reipslagar, og Louise vart difor kalla «La Belle Cordière» (Lazard 2004: 32). Korleis ho fekk utdanning, veit ein heller ikkje, med di ho voks opp i ein epoke der skulegang for kvinner ikkje var vanleg i ein borgarleg familie som Labé sin (sst.: 42f). Det ein kan gå ut frå, er at ho tok del i den blomstrande litterære kulturen i Lyon på 1500-talet, slik at det er likt til at ho fekk impulsar til skrivearbeidet sitt der. Dette impliserer ho òg i føreordet til det eine diktverket sitt, *Euvres (Verk)*, frå 1555. Ho påstår at ho aldri hadde tenkt å publisera ungdomsverka sine:

Mais depuis que quelcuns de mes amis ont trouvé moyen de les lire sans que j'en susse rien, et que (ainsi comme aisément nous croyons ceus qui nous louent) ils m'ont fait à croire que les devois mettre en lumiere : je ne les ay osé esconduire, les menassant ce pendant de leur faire boire la moitié de la honte qui en proviendrait (Labé 2004: 43).¹⁰

Måten Labé nedvurderer sitt eige diktverk på, blir gjerne kalla *captatio benevolentiae*, og var ein topos i renessanselitteraturen (Lazard 2004: 122). Eg skal i del II koma attende til kva for retorisk funksjon føreordet har, men førebels kan ein konstatera at *venene* til Labé ikkje var gode nok retorikarar, av di ho ser ut til å forsvinna frå den litterære ålmenta like brått som ho dukkar opp (Huchon 2006: 8). Sjølv om verket til Labé altså er overlevert til oss, dreier det seg om ein liten produksjon, med ein obskur forfattarfunksjon: Kven Labé var, og korleis ho lærte å dikta på ei tid då kvinner flest var analfabetar, er framleis eit diskusjonstema.

⁹ Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni og Vannier gjev opp 1524 som fødeåret (2009: 83), men Lazard peiker på at Labé blir omtala som mindreårig allereie det året (2004: 31).

¹⁰ «Men sidan nokre av venene mine fekk råd med å lesa dei utan at eg visste noko, og sidan (av di vi har lett for å tru på dei som rosar oss sterkt) dei fekk meg til å tru at eg burde få dei fram i ljuset, har eg ikkje våga å seia mot dei, sjølv om eg åtvvara om at dei laut ta på seg halvdelen av skamma som måtte koma av det.»

Korleis har så resepsjonen av Labé ovra seg i hundreåra etter *Euvres* kom ut hjå prentaren Jean de Tournes i 1555? Skal ein døma etter dikta som er plasserte etter Labés eigne i *Euvres*, var ho lovsungen og prisa for både venleik og talent. Desse 24 dikta, som femnar om både sonettar, odar og madrigalar, er innleidde av ein ode på *gresk*, som samanliknar Labé direkte med Sapfo. Likevel er det verd å merkja seg at på same vis som Sapfo har vore ein ustabil figur i litteraturhistoria, var det heller ikkje noko eintydig bilete av Labé i det hundreåret ho levde. Nokre kjelder ymtar om at ho var ei umoralsk kurtisane (Lazard 2004: 223), medan Calvin kalla henne *plebeia meretrix* – «hore frå bermen» – i ein polemikk mot antireformistar (sst.: 226). Eg skal ikkje her døma om i kva grad det er hald i desse skuldingane, med tanke på at i alle fall Calvin her nyttar ein særskilt polemisk diskurs. Derimot meiner eg det er viktig å gjera merksam på at Labé etter kvart faktisk representerer dei same arketypane som Sapfo har gjort: umoralsk kurtisane og talentfull forfattar (sst.: 229).

På 16- og 1700-talet blir likevel Labé som diktar meir eller mindre gløymd. Med unntak av éin indirekte referanse hjå La Fontaine blir ho redusert til prostituert, og *berre* det (sst.: 233ff). Mellom 1556 og 1762 er det faktisk berre den allegoriske dialogen «Débat de Folie et d'Amour» (frå no av *Débat*), plassert mellom føreordet og elegiane i *Euvres* som får nokon som helst litterær prestisje på denne tida (Huchon 2006: 71f). Biletet av den libertinske Labé held seg òg gjennom opplysningstida, og når diktverket hennar blir trekt fram frå gløymsla, blir ho offer for den same typen historisk-biografisk lesing som den antikke forgjengaren sin – ei lesing som påstår at dei lidenskapelege dikta hennar indikerer at ho kjente litt for godt til den erotiske kjærleiken (Lazard 2004: 238). Ein morosam historisk detalj er at ho dessutan blir oppfatta som ein republikansk patriot og krigar under Revolusjonen. Den 28. bataljonen i Nasjonalgarden fekk nemleg namnet «Bataillon de La Belle Cordière», med tilvising til at Labé dikta om fridomen (sst.: 239). Såleis er det ikkje berre likskapar i måtane Sapfo og Labé har vorte mottekne på; den franske historia har òg ført til forfattarbilete som er særskilde for «den vakre reipslagarkvinna».

I romantikken og fram mot moderniteten har diktverket fått ein renessanse. Samstundes har den noko anakronistiske idéen om at Labé var libertinar vorte vist attende når ein har fått meir kunnskap om familien hennar (sst.: 240). Utover 1800-talet tek Charles Boy i ei utgåve av *Euvres*, som den fyrste i resepsjonshistoria, til orde for å lesa verket *litterært* og ikkje biografisk, men likevel skaper andre kritikarar eit bilete av henne som eit dydsmønster for kvinner på 1800-talet (sst.: 243f). Såleis sirkulerer Labé på same vis på *1800-talet* som Sapfo på det franske *1600-talet*: som eit moralsk førebilete, fri for ærekrenkjande skuldingar.

Ein studie som ofte blir trekt fram i oversyn over Labé-forskninga, er den amerikanske litteraturforskarer Dorothy O'Connors *Louise Labé. Sa vie et son œuvre* [1926], som vel må kallast eit skiljemerke i den moderne resepsjonen. Med denne boka, som er den fyrste til å gå grundig gjennom livet og verket til Labé, blir det meir merksemd kring originaliteten i sjølv diktverket til «La Belle Cordière» (Lazard 2004: 246). Dette fører òg til at ho blir framstilt som ein slags feministisk faneberar, som er meir individualistisk og mindre moralsk enn den samtidige Pernette Du Guillet (sst.: 247ff). Såleis ser det ut til at vi kan identifisera nokre forfattarbilete som går att hjå Labé – og som ho i tillegg i nokon mon har sams med Sapfo: Genial poet, umoralsk «kurtisane», moralsk førebilete og kvinnesaksforkjempar. Sjølv om det i aukande grad har vorte forska på *tekstene* til Labé frå og med 1950-talet, har dei tradisjonelle *forfattarbileta* knapt endra seg (sst.: 253). På eit vis er ringen no slutta ved at Labé i dag blir hylla som lyrikar, nett som i 1555.

Samstundes verkar det som at det er vanskeleg å lausriva seg fullstendig frå historisk-biografiske lesingar. Dette er eit moment som kan forklårast ved å peika på at *resepsjonen* av Labé i og for seg startar med sjølv det *skjønnlitterære verket*. Eg har allereie nemnt føreordet og *captatio benevolentiae*-figuren lesaren møter i det. I tillegg til å vera ein konvensjon frå renessanselitteraturen, innfører denne figuren ei tekst som uttrykkjer intensjonane til forfattaren, altså ei tekst med *privilegert status* i verket, og som dimed etablerer ei forståingsramme for lesinga av dei dikta som fylgjer (Rigolot 1997: 22). Føreordet – som tek form av ein «Épître dédicatoire» til adelskvinna Clémence de Bourges – er såleis freistande å lesa som ei tekst *utanfor* den *skjønnlitterære* diskursen, slik eg gjorde ovanfor med sitatet som insinuerer at Labé var del av ein «krins» av forfattarar. Dessutan er det vanskeleg å oversjå dei 24 hyllingsdikta i slutten av *Euvres*, under tittelen «Escriz de divers poètes à la louenge de Louise Labé Lionnoize» (frå no av *Escriz*). Sjølv om dette altså er lyriske tekster som har til føremål å *hylla* Labé, inneber dei to moment som er interessante i denne samanhengen. For det fyrste har ein del komparative lesingar gjort det mogleg å tilleggja dikta til nokre viktige poetar – til dømes meiner ein at Maurice Scève stod bak sonett III (Rigolot i Labé 2004: 146). For det andre lyt ein hugsa på at *Escriz* var ein *integrert del* av diktverket til Labé, og såleis lyt inngå i *forståingshorisonten* for verket, noko som er markert ved at talet på dikt er det same som sonettane i *Euvres*. Når ein legg til at hyllingsdikta i *Escriz* faktisk ser ut til å innehalda biografiske opplysningar, blir det klårt at *liv* og *tekst* er meir samanblanda hjå Labé enn at ein kan skilja dei tydeleg åt – og at denne samanblandinga til dels er gjort med vilje av Labé sjølv og venene som stødde skrivearbeidet hennar.

Her må det nemnast at det ikkje er heilt fritt for kontroversar i den moderne Labé-resepsjonen heller. Mireille Huchon, ein nestor i fransk litteraturforskning, påstår i boka *Louise Labé. Une créature de papier* at Labé heilt sikkert var kurtisane, om ein skal tru dei samtidige vitnesbyrda (2006: 139). Ho påstår at dikta som utgjer *Escriz*, tyder på at «diktaren Louise Labé» i røynda var eit samarbeidsprosjekt mellom dei mannlege diktarane i Lyon, altså at dei, med Maurice Scève i spissen, tok på seg ei kvinneleg forfattarpersona og gav ut *Euvres* under namnet til det kjende «offentlege fruentimmeret» Louise Labé, kjend som «La Belle Cordière». Eg tykkjer Huchon har ein heil del interessante poeng og observasjonar, og vil difor stø meg mykje til det ho skriv om Lyon og renessanselitteraturen. Derimot er eg ikkje heilt overtydd av argumentet hennar, av fleire grunnar. For det fyrste har litteraturforskaren Daniel Martin påvist ein del metodiske veikskapar: Huchon gjer ranglesingar av nokre av vitnesbyrda, slik at utsegner som kan diskuteras, blir til sikre prov for argumentet hennar (Martin 2006: 14). For det andre ser Huchon ut til å oversjå det sterke intertekstuelle preget ved renessanselitteraturen, når ho viser at tekstene til Labé har likskapar med tekstene til mannlege forfattarar (sst.: 24). Dessutan vil eg for min del innvenda at ei skrivande kvinne som tok imot menn heime, nok kunne få eit dårleg rykte på seg. I starten av renessansen vart utdanning sett på som ein måte å gjera kvinner til betre koner på, men mot slutten av 1500-talet vart den lærde kvinna eit trugsmål mot den påkravde underkastinga: «Om en kvinna lät publicera vad hon skrev, utsatte hon sig för kritik, skvaller og mistankar om att hon inte fyllde den roll hon hade fått sig anvisad» (Lie 1983: 110f). Eg skal gå nøyare inn på fleire feillesingar hjå Huchon i min eigen analyse av *Euvres* i andre delen av oppgåva.

No skulle det vera tydeleg at Labé òg har ei mangslungen resepsjonshistorie, der det altså eksplisitt blir vist til Sapfo. Som eg allereie har vore inne på, verkar samanlikninga mellom Labé og Sapfo som ein konstant gjennom resepsjonen av den fyrstnemnde (Huchon 2006: 81). Det er her tale om ein resepsjon som startar allereie i og med det eg førebels vil kalla «parateksta» til *Euvres: Escriz*, som altså blir innleidd med ein ode på gresk.¹¹ Denne oden syner fram korleis Labé vart presentert som ervingen til den lesbiske diktaren, og her er det ikkje prat om umoral i det heile; Sapfo er einast nemnd som eit poetisk førebilete. I tråd med renessanseversjonen av den «tiande muse», er ho her eit emblem på ulukkeleg kjærleik mellom mann og kvinne, og ho blir altså i og med diktverket til Labé etablert som ein fast forståingshorisont for den nye, kvinnelege kjærleiksdiktaren.

¹¹ Eg gjev ein analyse av denne oden på ss. 77ff.

Når dette er sagt, er det interessant å merkja seg at om «*Sapfo*» er konstant til stades i resepsjonen av Labé, er ikkje *tilhøvet* mellom dei konstant. Dette gjeld òg for oden som eksplisitt plasserer dei i same litterære tradisjon. François Rigolot peiker på at oden på *latin* som fylgjer den greske i *Escriz* inneheld fleire allusjonar til Høgsongen i Bibelen, slik at det blir opna for å lesa diktverket *allegorisk* (1997: 229). På dette viset kan Labé nytta Sapfo som førebilete, utan å bli assosiert med ei altfor fri omtale av kroppslege lidenskapar (sst.). Samspelet mellom dei to fyrste odane i «*Escriz*» må såleis kunna karakteriserast ved hjelp av omgrepet *temperering*, som ofte blir trekt fram som ei dygd typisk for renessansen,¹² og som eg her forstår som ein måte å takla kontrastar og tvil på ved ei retorisk tilnærming mellom to ytterpunkt. Denne tempereringa blir i konstallasjonen mellom Sapfo og Labé para med *dupliseringsstrategien*, som eg har presentert ovanfor. Ikkje berre var Suda-leksikonet eit viktig verk for dei lærde under den franske renessansen. Kosmografen André Thevet nytta det òg til artikkelen om «*Sapho*» i det biografiske oppslagsverket *Vrais Pourtraits et vies des hommes illustres*, som kom ut i 1584 (Rigolot 1997: 34). Sjølv om dette verket altså kom ut lenge etter Labés *Euvres*, fanst det på 1500-talet ein idé om den gode «*notre Sappho*» versus den umoralske «*l'autre Sappho*» (sst.: 38). Oppfatninga om at den Sapfo som var eit poetisk og intellektuelt førebilete, tok eit moralsk feilsteg fyrst då ho forelska seg i, og tok livet sitt for, ferjemannen Phaon, gjorde det råd for Labé å visa *eksplisitt* til henne i fleire av tekstene sine. Samstundes opna det for at ho kunne framstillast seg sjølv som endå meir moralsk, av di ho faktisk ikkje vart driven til like drastiske handlingar som Sapfo. Rigolot seier det slik: «Ei poetisk fornying var berre mogleg å gjennomføra ved å gå attende, lenger enn italienarane og latinarane, til sjølve kjelda for lyrisk poesi [lyrisme]» (sst.: 272). Ved å nytta terminologien til Susan Gubar, kan ein derimot seia at Labé er eit tidleg døme på korleis den fragmentariske overleveringa av Sapfo lækjer *angsten for forfattarskap*, jamfør side 12 ovanfor. *Sudaens* duplisering av Sapfo er korrumpert og den Sapfo som var forelska i Phaon, er no den same som den kjende lyriske poeten. Så langt er hypotesen at arven frå den greske diktaren gav Labé høve til å ta kjærleikslirykken eitt steg vidare, som del av ein kvinnelitterær subkultur.

Samstundes vil eg understreka, som eg har vore inne på tidlegare, at Sapfo ser ut til å ha sirkulert som ein slags *topos* i renessansen. Dette gjaldt ikkje berre den maskuline, poetiske utvekslinga, men òg andre lærde kvinner. Sær tydeleg er dette i samband med Clémence de Bourges, som føreordet hjå Labé er adressert til. Som Sapfo blir ho kalla «den tiande muse»,

¹² «The increasing presence of virtues of temperance and prudence attested to the turning away of cultural ideals from raw warrior qualities to the more ‘civilized’ ones which were essential to the courtier and servant of the state» (Langer 2005: 18).

og ho blir sett i samband med Sapfo i eit historieverk om Lyon, gjeve ut av Claude de Rubys i 1604 (Huchon 2006: 63f). Den opphøgde statusen Sapfo har som lærd – om enn ikkje heilt moralsk plettfri – kvinne, gjer som nemnt at ho kan nyttast i det vi må kunna kalla «parateksta» hjå Labé. Men denne sterke assosiasjonen med Sapfo er òg ein mogleg grunn til at Labé etter kvart blir sett ned på og mesta gløymd, av di det mot slutten av hundreåret er den dygdefulle *kristne* kvinna som skal vera førebiletet for intellektuelle kvinner (Lazard 2004: 233). Dette ber dessutan med seg ein spesiell sirkelverknad: Når Labé blir gjenoppdaga på 1800-talet, gjev Breghot du Lut ut ei utgåve av *Euvres* innleidd av ein dialog mellom Sapfo og Labé – som ein allusjon til Labé sin *Débat* – der kvinnelitteraturen blir opphøgd, og rykta om at Sapfo var homofil blir vist attende (sst.: 240). Samanlikninga mellom Sapfo og Labé tener dimed no til å hevda æra til den greske diktaren ved å visa til den lyonske moralen, *motsett* tilhøvet mellom dei to diktarane i renessansen, då ryet til Labé var basert på samanlikninga med klassikaren Sapfo. Dimed blir ho ein sentral figur gjennom *heile* resepsjonen til Labé, på grunn av at tilhøvet mellom dei to blir etablert allereie i og med diktverket til sistnemnde. Såleis fungerer *Euvres* som eit eige avsnitt i resepsjonen av Sapfo.

5. Hore og muse: Oppsummering

I dette kapitlet har eg vist ikkje fyrst og fremst korleis Sapfo har fått verka sine overlevert i fragmentariske tekster, men korleis ho sjølv er overlevert i ein resepsjonshistorisk diskurs som er like mangfaldig og open for tolking som det verka hennar er. Mange er dei som før meg har understreka korleis *Leerstelle* gjer at Sapfo er lett å transponera og assimilera inn i andre kulturuttrykk. Mellom andre Sapfo-forskaren Margaret Reynolds seier at ynsket menneska har om å leggja eigne tolkingar inn i tomrom er grunnen til at Sapfo kan sirkulera som figur i ulike epokar: «The details of Sappho's story make her various and adaptable» (2002: 7). Eg har lagt vekt på at dette fenomenet kan forklårast ved hjelp av hermeneutiske omgrep som nettopp *Leerstelle* og *appellstruktur*, og meiner at desse termene godt kan parast med Gilbert og Gubars vidgjetne analysar av den kvinnelitterære tradisjonen. Særskilt relevant for denne delen av oppgåva er Susan Gubars hypotese om korleis hola i Sapfo-teksta opnar eit kreativt rom for *seinare* kvinnelege forfattarar (Gubar 1996: 202). Ho blir ein metode for sjølvforståing, slik ho mellom anna har vore for den lesbiske rørsla (Reynolds 2002: 361). Desse skjønnlitterære transponeringane av Sapfo utgjer ein særskilt type av den *resepsjonshistoriske diskursiviteten*, som Yatromanolakis understrekar relevansen av. Eg meiner at den lyriske produksjonen til Labé er eit døme på det same fenomenet, og skal i del II underbyggja dette poenget med ein komparativ analyse av dei to poetane.

Samstundes er det på sin plass å kritisera ein del av dei forfattarbileta som syner seg. I og med gjennomgangen av dei biografiske strategiane og resepsjonen av Labé, er det tydeleg at nær alle metodane inneber ein reduksjon av dei to kvinnene. Eit sams forfattarbilete er todelinga i *poet* og *kurtisane*, som er vekslande motpolar i resepsjonen av dei båe. Igjen med inspirasjon frå Gilbert og Gubar og deira analyse av korleis kvinna blir framstilt som *engel* og *monster* (2000: 17), vil eg påstå at todelinga i resepsjonen av desse poetane representerer den same reduksjonen, ikkje berre av dei to forfatarane, men av kvinneframstillingar generelt. Det har tradisjonelt ikkje vore rom for skrivande kvinner, noko som mellom anna resulterer i ein konvensjon som den tvitydige *captatio benevolentiae*-figuren i føreordet til Labé. Problemet omverda har med kvinneleg forfattarskap, viser seg likeins i tilnamnet *mascula* som Sapfo er utstyrd med hjå Horats, og som Thevet forklåra med at den skrivande Sapfo inkarnerte mannlege dygder (Rigolot 1997: 37). Irigarays framstilling av plassen kvinna har i utvekslingane som organiserer patriarkalske samfunn er velkjend: «... dès qu'elle (se) parle, la femme est un homme. Dès qu'elle a rapport à une autre femme : *un* homosexuel»¹³ (Irigaray 1977: 190). Den kvinnelege poeten som òg blir skulda for å ha hatt likekjønna relasjonar, kan reknast som maskulin på to måtar. Sjølv om dette gjer henne til ei eksepsjonell kvinne, representerer ho samstundes på eit vis noko unaturleg og problematisk, som gjer at etterfyljarar lyt markera ein viss balansert fråstand, slik dikta i *Escriz* er døme på. Bidreg Labé i røynda til å *redusera* Sapfo på sin måte?

Den varierende resepsjonen av dei to poetane illustrerer òg på eksemplarisk vis det Foucault poengterer når det gjeld endringa i diskursive modalitetar. Forfattarfunksjonen endrar seg med epokane og er resultatet av ymse fortolkande prosessar, for det meste basert på tekstinterne element, noko som er kjennemerke ved denne funksjonen (Foucault 2001: 827ff). I tilfellet Sapfo og Labé er det tydeleg at den til dels *skjønnlitterære* diskursen spelar inn på korleis dei to diktande kvinnene blir forstått. Moderne lesarar møter altså resultatet av ein sirkelverknad, der tekstene er nytta for å skapa forfattarbilete, som igjen legg føringar for tolkinga av tekstene – *forståingshorisonten* er endra. Spesielt Sapfo er som nemnt eit krondøme på korleis ein fragmentarisk biografi kan nyttast, samstundes som det er verd å utforska korleis han endrar seg og korleis *tilhøvet* mellom Sapfo og Labé endrar seg i løpet av historia. Når dette oversynet no er teikna opp, vil eg i det fylgjande skissera eit teoretisk perspektiv for ein meir rettviss analyse av dei to diktarane.

¹³ «... frå den augneblinken ho talar (seg), er kvinna ein mann. Frå den augneblinken ho har eit tilhøve til ei anna kvinne: *ein* [dvs. *mannleg*] homoseksuell.»

I.ii. Framlegg til ein ny lese måte

I det førre kapitlet presenterte eg nokre av dei ulike måtane Sapfo og Labé har vorte lesne på i tidlegare forskning. Eg har argumentert for at eksistensmodalitetane til både to er farga av dei samtidige forforståingane og for-dommane. Sidan eg har tilnærma meg resepsjonshistoria kritisk, av di ho så tydeleg er styrd av historiske og kulturelle endringar, vil eg i det fylgjande nytta dette momentet til å understreka at ein forfattar alltid er «in the making», som Yatromanolakis seier det (2007: 25). Det er uråd å ikkje skapa seg nye bilete av tekstene og forfattarane etter som kulturen endrar seg, og det ville heller ikkje vore ynskjeleg å unngå det, i og med at det òg paradoksalt nok ville redusert tolkingsrommet. Føremålet mitt er altså å understreka at vi alle les med ei særskilt oppfatning på førehand, og at denne oppfatninga i sin tur ofte er styrd av den biografiske resepsjonen av dei to diktarane.

I dette kapitlet vil eg difor drøfta kva for perspektiv det kan vera tenleg å lesa Sapfo og Labé under, med utgangspunkt ikkje berre i det vi veit om forfattarane, men òg med eit medvit om korleis *forfattarfunksjonen* har endra seg. Fyrst tek eg opp nokre tankar om leseprosessen henta frå hermeneutikk og feminisme, for å drøfta korleis dette heng saman med den feministiske skrivemåten Héléne Cixous skildrar. Samanstillinga av desse teoretiske retningane vil eg så nytta til å greia ut om tilhøvet mellom det lyriske og det historiske subjektet, som eg òg så vidt var inne på i førre kapittel. Tanken er at dette skal munna ut i eit klårt formulert lesarperspektiv, der det blir råd å lesa dei to forfattarane i ljøs av kvarandre, utan å vera tvungen til å skapa eit *bilete* av dei – kanskje er det heller råd å koma fram til ein meir definert *funksjon*?

1. Om lesing og interaksjon

Lesing er på mange måtar ein erotisk prosess. Med terminologien til Wolfgang Iser kan leseprosessen karakteriserast som eit tilhøve mellom to polar: den *kunstnarlege* – teksta som forfattaren har skapt – og den *estetiske* – måten lesaren realiserer teksta på (Iser 2006: 391). Ved å nytta adjektivet «estetisk» som merkelapp på realiseringa av teksta, alluderer Iser til den greske tydinga av ordet, avleidd av verbet *aisthánomai* – «å sansa». Denne sansinga er eitt av dei elementa ved lesing som gjer at prosessen får ein likskap med sosial interaksjon, sjølv om den kommunikative konteksten manglar. For i sosiale kontekstar, meiner Iser, kan ein ikkje vita korleis ein blir røyna av den andre. Dette inneber eit «hol» i interaksjonen, og desse «hola» er det som gjer at menneske kjenner trong til å kommunisera (sst.: 392). Eg har i førre kapitlet nytta resepsjonestetikken etter Iser for å poengtera korleis «hola» i tekstene som representerer Sapfo og Labé, kan forklára den store variasjonen i forfattarbilete og diskursive

modalitetar. Samstundes gjer likskapen mellom *sosial* og *tekstleg* interaksjon at ein må kunna sjå på skapinga av forfattarbilete som eit døme på det dialogiske tilhøvet mellom tekst og lesar. Informasjonen vi manglar om forfatarane, gjer det mogleg å «fylla inn tomrommet» med ein eigen diskurs, bestemt av dei kulturelle strøymingane som rår til ei kvar tid. Slik får dialogen med tekstene eit konkret uttrykk i ei variert og motsetnadsfylt resepsjonshistorie.

Denne analysen av leseprosessen opnar for å sjå på både lese- og skrivehandlinga som intime handlingar. Både forfataren, når ho skriv ei tekst, og lesaren, når han fyller tomromma med meining, *skaper* noko nytt på grunnlag av noko som allereie eksisterer, og kan seiast å «trengja seg inn» i privatlivet til nokon andre (Gilbert og Gubar 2000: 20).¹⁴ Ein annan hermeneutikar, Paul Ricœur, poengterer likeins at lesing er ein *tileignande* prosess. Når vi les og fortolkar, freistar vi å gjera *kjent* noko som eigentleg er framandt (Ricœur 2001: 73f). Ricœur knyter dette til refleksiv filosofi og drøftar korleis den tolkande leseprosessen bidreg til den subjektive sjølvforståinga (sst.: 74). Fenomenet *refleksivitet* skal eg koma attende til seinare i dette kapitlet. Her vil eg fyrst og fremst understreka at det dialogiske tilhøvet mellom lesar og tekst impliserer at det godt kan vera kjensler involvert når den estetiske polen freistar å nærma seg den kunstnarlege, slik eg har freista å syna fram. «Skulelærarparadigmet» i Sapfo-resepsjonen står som eit klårt døme på ein fortolkande leseprosess og korleis denne prosessen i høgste grad kan gjera noko framandt til noko kjent.

Så langt har eg presentert nokre vanlege, litteraturteoretiske idéar når det gjeld tilhøvet lesaren har til teksta. Når det gjeld den erotiske sida ved *forfattargjerninga*, har Sandra Gilbert og Susan Gubar lagt føringar for mykje av den feministiske teorien med det vidgjetne retoriske spørsmålet «Is a pen a metaphorical penis?» (Gilbert og Gubar 2000: 3). Analysen dei to litteraturforskarane har av det ideologiske sambandet mellom *menn* og *skaparkraft* – dei viser mellom anna til at den tradisjonelle oppfatninga har vore at *skaping* er eit mannleg domene og at kvinner såleis ikkje har evna til å skriva litteratur –, er velkjend i moderne litteraturvitskap. Korleis er det så mogleg at kvinner, om enn i mykje mindre grad enn menn, har «attempted the pen»? Ein kan visa til det som etter Elaine Showalter blir kalla «den kvinnelitterære subkulturen», der den kvinnelege forfataren likevel berre risikerer å bli *forkrøpla* av ein tradisjon som ikkje tilbyr nokon sunne førebilete (sst.: 50ff). Hjø kvinner er det ikkje tale om ein «angst for forløparar», som Harold Bloom meiner mannlege forfatarar må baska med. I den kvinnelitterære subkulturen dreier det seg heller om ein «angst for forfattarskap». Skrivande kvinner *våga ikkje* forfatta, fordi dei *mangla* forløparar og aldri

¹⁴ Gilbert og Gubar siterer her Joan Didion: «‘writing is an aggression’ precisely because it is ‘an imposition ... an invasion of someone else’s most private space’».

kunne bli det, sidan skaparkraft kulturelt sett er eit maskulint privilegium (sst.: 48f). Eit litterært uttrykk for nett denne angsten finst hjå filosofen H el ene Cixous i teksta «La venue   l' criture». Formuleringa «  koma til skrift» er sidan vorte eit kjend omgrep i feministisk litteraturkritikk, og eg meiner at Cixous illustrerer poeng fr  både hermeneutikken og feminismen. Ho lagar, så   seia, ein slags sanseleg syntese av dei ulike teoretiske retningane.

Med «La venue   l'écriture» går Cixous i strupen på det som i den postmodernistiske, franskspr klege feminismen gjerne blir kalla *fallogosentrismen*, ved   skapa eit nytt evangelium: «Au commencement j'ai ador . Ce que j'adorais était humain. Pas des personnes ; pas des totalit s, des  tres d nomm s et d limit s. Mais des *signes*»¹⁵ (Cixous 1977: 9, mi utheving). Slik opnar ho for ein refleksjon kring tilhøvet mellom lesar og teikn, og korleis dette tilhøvet blir problematisk i det lesaren sjølv vil ta til   skriva. Innanfor den maskuline Logikken er det ikkje nokon plass for feminin skriveverksemd, mellom anna fordi kvinna ikkje har nokon modellar   skriva etter (sst.: 41f). Ei kvinne som skriv, blir innanfor desse rammene ein galning og eit misfoster, fordi det ho gjer kan liknast med   masturbera. Akkurat som at ei kvinne som gjev seg sjølv seksuell nyting, er eit trugsmål mot den maskuline kontrollen, er ei kvinne som *skaper* noko utan   ha vorte «fr eva», galen og umoralsk (sst.: 41). Cixous syner her tydelege fellestrekk med Gilbert og Gubar's terminologi, som nettopp understrekar det dobbelte i kvinnebiletta menn har skapt. På den eine sida er kvinna ein stille engel, veik og *utan røyst*, men på den andre sida gjer måten ho innordnar seg den mannlege kontrollen på, at det blir noko mistenkjeleg ved henne. Ei tyst og engleaktig kvinne er utanfor norma for eit normalt menneske, og kan både vera *over* norma, som ein engel, eller *under*, som eit monstr st vesen (Gilbert og Gubar 2000: 26).¹⁶

Sambandet mellom *skrift* og *det unaturlege* blir gjenteke fleire gonger i teksta til Cixous, som for   illustrera korleis kvinneleg skriveverksemd blir sett på som ustyrlig og ukontrollert. Hj  henne, som hjå dei to amerikanske kritikarane, er denne verksemda eit tveigga sverd: På den eine sida inneber ho at kvinna står *friare* til   skriva fordi ho har f erre forløparar   etterlikna i skrift. Subkulturen forfattande kvinner tilhøyrer, er alt  positiv. Samstundes er kvinna både fysisk og mentalt *isolert* (Cixous 1977: 11). På den eine sida kan alt  isolasjon føra med seg fridom til   skriva. Men når kulturen krev at ein i tillegg tek ein *posisjon* (sst.: 14), fører dette til at kvinna til sjuande og sist er ufri.

¹⁵ «I opphavet elska eg. Det eg elska var menneskeleg. Ikkje personar; ikkje totalitetar, vesen avgrensa med namn og tal. Men *teikn*.»

¹⁶ «[T]he power of an angel to save implies, even while it denies, the power of death» (Alexander Welsh, sitert sst.).

Som nemnt har det vore eit problem for kvinnelege forfattarar at dei mangla litterære modellar. Ei skrivande kvinne måtte såleis på mange vis vera sitt eige førebilete, og ved å ha eit slikt tilhøve til seg sjølv, laut ho utgjera eit slags skapande krinslaup. Mangelen på modellar gjer nemleg at skrivning blir både *fødsel* og *næring* for kvinna, altså noko som både *kjem ut* og *lyt takast inn*, der ho sjølv tek rolla som *formidlar* (sst.: 61). Problemet med kvinneleg forfattarskap, kjent frå analysen til Gilbert og Gubar, blir her illustrert med ei sterk, men råkande samanlikning: Kontroll på det seksuelle feltet inneber samstundes kontroll over *litterær* skaping (sst.: 62). Difor blir skrivande kvinner i framstillinga til Cixous oppfatta som ein type vanskapningar. Innanfor den maskuline logikken er det å *skapa* som kvinne det same som å *føda* utan å vera «frødd». I ei verd der skaparkrafta er knytt til pennen, og pennen er ein symbolsk fallos, er det berre monstrøse kvinner som kan våga seg til å skapa litteratur.

Kva har så dette med hermeneutikken etter Iser og Ricœur å gjera? Medan eg for det meste har nytta dei feministiske tekstene til å seia noko om forfattaraspektet, vil eg nytta hermeneutikken til å kasta ljøs over den «estetiske» polen, for å sjå korleis denne heng saman med forfattargjerninga. «Tomroma» i teksta blir òg levande skildra av Cixous. Det skulle vera tydeleg at kroppslege metaforar står sentralt i denne teksta, og på same måten som skrivning blir likna med *fødsel*, er *lesing* mesta ei form for erotikk: «Lire : écrire les dix mille pages de chaque page, les amener au jour, croissez et multipliez et la page se mutipliera [!]. Mais pour cela lire : faire l'amour au texte. C'est le même exercice spirituel»¹⁷ (sst.: 31). Hjå Cixous blir lesinga eit middel til å *skapa*, av di det Iser kallar «leseakta» blir ei *seksualakt*. Leseprosessen har kraft til å mangedobla ei einaste side, og det å «elska» med teksta blir ei åndeleg øving som undergrev den maskuline Logikken – her referert til ved bibelske allusjonar.

Eg les dette som eit bilete på det som skjer når lesaren fyller inn «tomromma» i ei tekst og såleis «tileignar» seg det som står i henne. Leseprosessen til Iser er ikkje berre ei avansert form for kryssord. Han er ein prosess som kan *opna* tekster og til og med opna fleire tomrom som igjen inviterer til tolking. Hyperbolen «ti tusen sider» illustrerer dette poenget: Det finst ikkje noko tal på kor mange tolkingar ei tekst kan invitera til, slik resepsjonshistoriene eg skildra i førre kapittel, er ypparlege døme på. Av di det erotiske aspektet ved interaksjonen i leseprosessen opnar for nye, mangfelte tolkingar, kan desse tolkingane òg nyttast til å *skapa* noko nytt, slik den tidlegare nemnde resepsjonshistoria er eit døme på. Hjå Cixous kan såleis ikkje forfattargjerninga skiljast frå lesing og tolking, fordi det

¹⁷ «Å lesa: skriva dei ti tusen sidene til kvar side, føra dei fram i ljuset – veks og bli mange og den eine sida blir mange. Men for dette å *lesa*: elska med teksta. Det er den same åndelege øvinga.»

ho kallar å *elska* med teksta – for å synleggjera at det er eit maskulint privilegium – er det som til slutt gjev nye «avkom». Det er såleis ved å *lesa* at kvinner òg kan skapa, i og med at dei gjennom å formidla sine eigne lesingar kan «føda», altså setja nye tekster til verda.

2. Lyrisk og historisk subjekt – litterært medvit

Det er nettopp denne *formidlarrolla* eg vil argumentera for å ta utgangspunkt i, når eg i den andre delen av denne oppgåva skal gjera mine eigne lesingar av Sapfo og Labé. Som eg har vore inne på tidlegare, er det nærast uråd å definera noko klårt tilhøve mellom det eg har kalla det *lyriske* og det *historiske* subjektet, særskilt når det er prat om såpass gamle tekster, der vi veit så lite om nettopp det historiske subjektet. Den diskursive eksplosjonen kring dette temaet syner tydeleg fram noko av kompleksiteten i heile problematikken. Den nykritiske vinklinga der tekstene blir sett på som autonome, estetiske objekt, med nykkelomgrepet *organic unity*, er velkjend,¹⁸ medan Roland Barthes' vidgjetne tekst «La mort de l'auteur» nok representerer det mest radikale, poststrukturalistiske argumentet for eit skilje mellom *forfattar* og *forteljarrøyst*. Essayet til Barthes er likevel ikkje eit manifest mot forfattaren som person, men heller ei konstatering av at skriftfesting inneber at utgangspunktet for *røysta* ikkje lenger er til stades. Der skrifta byrjar, sluttar røysta, og forfattaren er «død» i eigenskap av å vera fråverande (Barthes 1984: 61). Dette er ein av premissane for analysen Iser gjer av leseprosessen som interaksjon. Forfattarinstansen er dimed noko som blir skapt av *lesaren*, og som gjev teksta autoritet (sst.: 64). På dette punktet er det ikkje mykje som skil Barthes og Foucault, men sistnemnde meiner at ymse trekk ved forfattarfunksjonen gjer at han er *viktig*, og ikkje kan oversjåast, medan Barthes på si side meiner at forfattaren representerer ei *grense* for teksttolkinga (sst.: 65f). Eg vil likevel påstå at den seine Barthes godt kan sjåast i samband med nyhistorisme, av di han ser forfattaren som ein slags *kanal* – eg nyttar ordet *formidlar* – for høgare sosiokulturelle krefter (Harland 1999: 234f).

Når det gjeld analysen av *lyrikk*, har Theodor Adorno formulert eit perspektiv som stemmer overeins med denne forfattarfunksjonen. I «Tale om lyrikk og samfunn» argumenterer han for at lyriske tekster ikkje kan vera lausrivne frå samfunnet, men at her tvert imot er eit sterkt samband mellom det individuelle og det allmenne (Adorno 2003: 374). Ifylgje Adorno er lyrikken kjenneteikna ved at genren uttrykkjer ei *subjektiv* kjensle, men denne kjensla er samstundes ein refleksjon av det *allmenne*, og noko som enno ikkje er fastlagd, subsumert, eller tingleggjort (sst.: 370). Adorno nemner faktisk Sapfo som eit av dei

¹⁸ Sjå til dømes Harland 1999: 190.

tidlegaste døma på den «moderne ånda» i lyrikken, der dikta blir eit *reint* subjektivt og umiddelbart uttrykk (sst.: 372), men oppfatninga hans utelukkar ikkje at Sapfo, og for den del Labé, òg kan lesast som kanalar for strøymingar som reflekterer noko av det allmenne. Her vil eg nok ein gong visa til omgrepet «sosial energi» og gjera framlegg om å nytta den analoge termen «personleg energi» for å karakterisera det som kjem til uttrykk i personleg lyrikk. Med dette omgrepet vil eg understreka at lyriske tekster, i større grad enn tekster frå andre genrar, gjev uttrykk for ein *psyke*, og at det er kjenslene – det Adorno kallar det individuelle – som har hovudvekta, og ikkje fyrst og fremst det *allmenne*, sjølv om desse to elementa heng tett saman. Sjølv om det kan synast uråd å påvisa at til dømes Sapfo speglar att det allmenne i samtid si – som vi veit veldig lite om – meiner eg altså at ho òg må kunne sjåast som ein *formidlar*.

Louise Labé vil eg hevda utgjer eit særtilfelle av denne formidlarrolla. I og med at Labé refererer til Sapfo i ei blanding av skjønnlitterære og paratekstlege diskursar, kan ein ikkje skilja strengt mellom det lyriske subjektet og resepsjonen av det, fordi det allereie *plasserer seg sjølv i ein resepsjonshistorisk kontekst*. Både hermeneutikk, poststrukturalisme og feministisk filosofi og kritikk peiker mot eit relevant poeng i ei komparativ lesing av Sapfo og Labé. Eg meiner at *Euvres* må lesast som eit heilskapleg verk, og vil undersøkje korleis både *parateksta* – fortala og *Escriz* – og *hovudteksta* etablerer eit tilhøve mellom Sapfo og Labé. Hypotesen min er at Sapfo blir *spegelen* som hjelper til med å etablere eit *lyrisk* subjekt for Labé, og på det viset lækjer den angsten for forfattarskap som eventuelt måtte finnast hjå det *historiske* subjektet, altså hjå forfattaren Louise Labé. Isers teoriar underbyggjer at det er det fragmentariske hjå Sapfo som tillèt ei så fri kopling mellom dei to forfattarane. Eg hevdar at dei uklåre fragmenta Sapfo er overlevert i, ikkje berre har negative konsekvensar for den kvinnelitterære tradisjonen. Louise Labé må seiast å vera ei av dei fyrste kvinnene til å nytta *Leerstelle* i «den store Sapfo-teksta» som eit frigjerande og grep – og det i ein periode då Sapfo stort sett sirkulerte i mannlege poetiske utvekslingar. Eg skal i neste kapittel utforska nærare korleis dette ovrar seg i den lyriske produksjonen til «La Belle Cordière», men vil her dvela litt lenger ved spegelmetaforen og renessansekulturen.

Renessansen er prega av eit stort litterært sjølvmedvit. På 1500-talet vart den latin- og greskspråklege kulturen igjen gjort tilgjengeleg, og forfattarane i denne epoken var som kjent opptekne av å *imitera* dei klassiske førelegga (sjå mellom andre Rigolot 2002: 19). Mellom dei gamle poetane som vart lesne og studerte, var Seneca, som mellom anna er kjend for idéen om litterær imitasjon. Hjå han er imitasjon av andre forfattarar noko positivt og *naudsynt* for å kunna skapa: «Forfattere kan [...] sammenlignes med bier som flyr fra blomst til blomst og

samler nektar. Så, i kuben, blandes alle nektarsmakene sammen til én» (Haarberg, Selboe og Aarset 2007: 78). Forfattarane i renessansen hadde då heller ingen suter med å nytta inspirasjon frå dei gamle til å skapa ny litteratur, noko Labé òg er eit godt døme på. Leseprosessen inneber altså ikkje berre eit erotisk aspekt. Denne prosessen fører i tillegg med seg ei form for *mimesis*. Når Labé, i tillegg til å skriva i ein periode der imitasjonspoetikken er rådande, nyttar Sapfo som førelegg, etablerer ho eit lyrisk subjekt som *mimar* det lyriske subjektet hjå Sapfo, slik Cixous hevdar at *lesinga* skal gjera. Dette historiske og språklege medvitet, som altså kjenneteiknar renessansekulturen, vil eg halda fram som sentralt i den komparative lesinga av Sapfo og Labé. Eg vil undersøkje korleis Labé nyttar dette medvitet, der ho sjølv underbyggjer presentasjonen av seg sjølv som «la nouvelle Sappho» og på det viset utnyttar det rommet for skriving som eit slikt medvit opnar, for å skapa sin eigen litteratur og skriva seg inn i tradisjonen etter Sapfo. Spegelrelasjonen mellom desse to kvinnelege forfattarane er for det fyrste eit spennande døme på den refleksive tenkinga i renessansen. For det andre er dette spegelbiletet interessant frå eit feministisk synspunkt, fordi det kan seiast å utfylla den dominerande mannlege, poetiske tradisjonen. Ifylgje Irigaray er kvinna nekta ein status som subjekt; ho må nøya seg med å bli objektivert av mannen (1976: 165), slik den spesielle resepsjonshistoria til Sapfo står som døme på. Det er berre mannen som eksisterer som spegel i vestleg kultur, nett som det berre er mannen som har talerett. Med utgangspunkt i denne påstanden vil eg undersøkje korleis Labé skaper eit *lyrisk eg* og samstundes eit nytt kvinneleg subjekt i tekstene sine.

3. Så korleis kan dei lesast?

Det ville vore like anakronistisk å leggja den moderne, feministiske litteraturkritikken som eit lok over tekstene til to forfattarar som skreiv for høvesvis 500 og 2500 år sidan, og lata som at ei slik lesing ville koma fram til noka «eigentleg» tolking, som å påstå at Sapfo var leiar for eit «Mädchenpensionat». Når eg har nytta plass på å greia ut om dei ulike teoretiske retningane ovanfor, er det derimot for å streka under at eg er *medviten* om kva for paradigme eg les tekstene under, og at dette ikkje naudsynleg kastar ljós over *alle* sidene ved diktverka til Labé og Sapfo. Samstundes meiner eg at kombinasjonen av hermeneutikk og feminisme kan hjelpa til med å både *opna* tekstene på ny og syna fram aspekt ved dei som har vore oversett tidlegare. I del II vil eg difor utforska korleis Sapfo og Labé kan vera «in the making» i dag, eller sjå korleis *formidlaren*, som er den forfattarfunksjonen eg vil nytta, kan opna tekstene deira for eit moderne blikk.

Både dei to poetane kan seiast å ha andre eksistensmodalitetar i dag enn dei som har dominert gjennom resepsjonshistoria. Med den gjenoppdaginga og oppvurderinga av kvinnelege forfattarar som har kome i kjølvatnet av den feministiske litteraturkritikken, er det i dag vanleg å lyfta fram både Labé, Sapfo og andre skrivande kvinner som fullt på høgde med dei *mannlege* forfattarane frå same epoke. Men dei «tomroma» vi som lesarar framleis slit med i møte med biografiane deira, illustrerer samstundes to andre moment. For det fyrste at vi, som Foucault og til dels Barthes peiker på, skaper oss eit forfattarbilete for til dømes å tillegga tekstene ein autoritet. For det andre viser lakunane i biografiane at desse kvinnene *har vore* gløynde, noko som fører til at biografien blir rekonstruert med bakgrunn i dei lyriske tekstene. Såleis kan ein framleis i dag redusera Sapfo til skulefrøken, eller Labé til kurtisane. Poenget med desse fyrste kapitla har ikkje fyrst og fremst vore å skapa eit nytt forfattarbilete. Eg veit ikkje noko meir om kven desse to personane var, enn det forskarar før meg har visst. Derimot har eg nytta litteraturteorien til å kasta ljøs over det komplekse tilhøvet mellom forfattar og lyrisk subjekt, og argumentert for at desse forfattarbileta inneber *reduseringar* når dei styrer måten vi les på – paradoksalt nok, når lesinga i røynda har potensiale til å «skriva ti tusen sider». Frå eit litterært synspunkt er det mindre viktig kven desse kvinnene var, enn kva tekstene deira formidlar, og korleis. Det viktige er såleis ikkje om Sapfo var lesbisk eller ei, men at det faktisk er begjær i dikta hennar, mellom personar av same kjønn. Parallelt er ikkje det viktige om Labé var kurtisane eller ei, men at dikta hennar inneheld eit kvinneleg subjekt som talar ope om kjensler og lidenskarar. Og sjølv om ein skulle meina at «forfattaren Louise Labé» er ein mannleg konstruksjon, er det framleis eit veritabelt feministisk manifest som er trykt som føreord til *Euvres*, som eg skal analysa i kapittel II.ii.3. Dette er den «personlege energien» i verket deira, eit aspekt ved innhaldet som ikkje føreset at ein spekulerer i kven forfattarane var.

Når eg no skal gå laus på eit utval av det lyriske korpuset etter Sapfo og Louise Labé ynskjer eg såleis å ta utgangspunkt i andre spørsmål enn dei som har vore stilt tidlegare. Kva for kjensler formidlar dei, og korleis? På kva måte skil dei to forfattarane seg frå kvarandre? Korleis skaper Labé si eiga lyriske røyst? Denne teoretiske refleksjonen dannar bakgrunnen for ein lese måte som kan *opna* tekstene eg skal ta føre meg, i staden for å stenga dei. I neste del skal eg difor utforska dei spørsmåla som det resepsjonshistoriske og teoretiske oversynet i denne delen har ført fram til.

Del II – Analyse og samanlikning

II.i. Sapfo og kjenslene som kvarv

Når ein no er medviten om kva for førestillingsbilete som har sirkulert i Sapfo-resepsjonen fram til i dag, lyt ein trø varsamt for ikkje å blamera seg på same vis som tidlegare forskarar. Det verkar tryggast å postulera nokre premissar som ein må gå ut frå, for at ei oppgåve som denne i det heile skal vera meiningsfylt. Eg tek utgangspunkt i at Sapfo levde på Lesbos, ein gong mellom 650 og 550 f.Kr. «Den lesbiske diktaren» skapte lyriske tekster i bunden form, så sjølv om det er vanskeleg å seia om ho skreiv dei ned, eller om dei einast var munnleg traderte ei tid, er det sannsynleg at desse dikta vart laga for å bli sungne, sannsynlegvis med akkompagnement av eit strengeinstrument. Sume av dikta hennar ser ut til å vera komponerte for spesielle høve som bryllaup og religiøse seremoniar. Forskarane diskuterer om dette gjeld for alle, men heller ikkje om det er så, vil eg automatisk gå ut frå at dei personane som er omtala i dikta, er identiske med ein «krins» av kvinner eller jenter som var til stades under framføringane hennar. Vidare ser det ut til at både dikta og biografien hennar var så originale at båe fenomena sirkulerte og vart utnytta som berarar av «sosial energi» i antikke kulturar.

Var det spesielt og uvanleg at ei kvinne arbeidde som utøvande kunstnar i det arkaiske Hellas? Vi veit at kvinner i Athen hundre år etter Sapfo ikkje hadde nokon høg status, medan menneske frå dei austlege delane av det hellenske området vart sedde på som velstående, og gjerne vart vist til i symposiastiske samanhengar (sjå s. 9). Sume litteraturhistoriske verk hevdar at Sapfo kan ha vore aristokrat, og dimed hatt «eit eige rom» for å skriva (des Bouvrie 1983: 34), medan andre meiner at kvinnene i det arkaiske Lesbos var så frie og lærde som kvinner elles ikkje har vore før i moderne tid (Burn 1960: 228f og Page 1970: 141). Denne typen påstandar kan sjå ut til å vera tydeleg påverka av ein moderne forståingshorisont, men i og med at det i Alexandria fanst så mykje som åtte eller ni bokrullar med songar etter Sapfo, er det nærliggjande å tru at ho stod ganske fritt til å dikta som ho lysta. Når dette er sagt, burde ein ideelt sett drøfta om Sapfo i det heile kan ha skrive ned dikta sine sjølv, og korleis dei kan ha vorte korrumperte gjennom munnleg overlevering. Diverre meiner eg at ei slik drøfting ville sprengja rammene for denne masteroppgåva, og vil difor, med dei merknadene eg har nemnt, heilt enkelt ta føre meg Sapfo-tekstene slik dei sirkulerer i moderne utgåver, altså den *teksttilstanden* dagens lesarar kjenner til (jf. Haugen 1990: 131). Nokon «opphavleg versjon» er det i alle høve ingen som har tilgang på.

Det er, som nemnt ovanfor, naudsynt å lesa det meste som er skrive om Sapfo med eit særskilt kritisk blikk. Andre litteraturforskarar kan ha gode observasjonar og poeng med tanke på

tekstanalyse og historiske samanhengar, men kanskje ikkje vera klåre over at forståingshorisonten deira inneheld ein del topoi som har meir med fiksjon enn med det vesle som er av historisk kjeldemateriale å gjera. Til dømes refererer til og med det nyaste litteraturhistoriske referanseverket på norsk ukritisk førestillinga om at Sapfo var lærar.¹⁹ Eit metodisk dilemma tvingar seg såleis på: Eg må nytta denne typen verk for å seia noko generelt om diktarverksemda til Sapfo, men samstundes vera skeptisk til dei misoppfatningane og resirkulerte forfattarbileta som kjem til uttrykk i dei fleste av desse verka. Med desse vaksame premissane ser eg det som tryggare å gå laus på tekstene til forfattaren vi kjenner som Sapfo.

1. Lyrikken i det arkaiske Hellas

Den arkaiske perioden reknar ein frå Homer fram til slutten av persarkrigane i 479 f. Kr. (Haarberg m.fl.: 26). Særskilt 600-talet, det vil seia Sappos levetid, er ein turbulent epoke. Ein ting er at Sapfo levde og verka såpass på grensa av overgangen mellom munnleg og skriftleg kultur at det er vanskeleg å seia om ho skreiv ned songane sine sjølv. Eit anna element som gjer at ein kan karakterisera denne perioden som ein overgangsfase, er at Hellas var eit samfunn basert på *tyrannisk* styre (duBois 1996: 87). No hadde ikkje ordet *tyrannos* naudsynleg dei negative konnotasjonane det har i dag; ordet vart brukt om ein konge som ikkje hadde arva trona, men som hadde oppnådd uavgrensa makt på anna vis (jf. Liddell og Scott 1970: 824f). Sapfo levde altså i ein overgangsperiode mellom kongestyre og folkestyre, med dei politiske omveltingane det førte med seg (duBois 1996: 87). Det ser ut til at det kan vera likskapstrekk mellom periodane Sapfo og Labé levde i, med tanke på samfunnstilhøva. Sær tydeleg er dette i framstillinga til Jacqueline de Romilly, som fleire gonger kallar den arkaiske perioden i Hellas for ein «renessanse» (1985: 23ff). Ein kan seia at den greske litteraturen blir vekt opp att frå dei såkalla «mørke hundreåra», av dei fyrste arkaiske diktarane (sst.).

Sjølv om det er nettopp Homer som er Diktaren med stor D frå denne perioden, utgjer dei lyriske poetane òg ein viktig del av den greske bokheimen. Eit fyrste hovudskilje i arkaisk litteratur kan såleis rissast opp mellom *episk poesi* og *lyrikk*, der den siste kan definerast som ikkje-episk (Graziosi og Haubold 2009: 96). Dinest kan ein tala om eit skilje i den arkaiske, lyriske poesien mellom korlyrikk og individuell poesi, og innanfor den siste typen kan ein

¹⁹ «Sapfo [...] oppfattes i moderne forskning som en aristokratisk kvinne tilknyttet Afroditekulten på Lesbos, ikke som prest, men som en slags lærer eller veileder for unge, ugifte kvinner» (Haarberg m.fl. 2007: 56).

likeins skilja mellom elegisk og jambisk poesi, og *monodiar*, skrivne på lyrisk versemål og framførde med lyreakkompagnement (Campbell 2003: xiv). Sapfo er ein av berre fire kjende poetar vi kjenner namnet på, som skreiv denne sistnemnde typen poesi (sst.: xxiii). Som einaste kvinne mellom desse – og mellom dei ni kanoniserte poetane i biblioteket i Alexandria – er Sapfo ein av dei som gjev opphav til det lyriske «eg», i det ho etablerer seg som eit *skapande subjekt* (Prins 1996: 39). Det å skriva i fyrste person eintal er rett og slett eit nyskapande grep på Sappfos tid, eit grep som i same epoken skulle bli utbreidd over heile Hellas (de Romilly 1985: 27). Kanskje kjem det av at diktarane opplever det personlege subjektet som det einaste faste haldepunktet i ei turbulent verd. I alle fall er dette ei litteraturhistorisk hending som er tydeleg hjå både Sapfo og Alkaios, og Sapfo blir såleis den fyrste til å skildra *kjenslelivet* på den måten ho gjer, i ein type inderleg lyrikk.

Når eg no skal gjera eit utval mellom dikta – eller snarare *fragmenta* – etter Sapfo, er det nokre tekster som peiker seg ut, med tanke på å gjera ei komparativ lesing av Sapfo og Labé. Det var som nemnt fragment 1 og 31 som vart gjenoppdaga i renessansen, slik at ein kan gå ut frå at Labé kan ha vore inspirert av dei. Likevel vil eg òg gjera lesingar av fragment 16 og det vesle fragment 49, for å gjeva eit meir komplett bilete av motiv, tema og litterær teknikk i dei tekstene vi har fått overlevert til moderne tid. Sjølv om Labé altså ikkje kan ha vore direkte inspirert av andre dikt enn dei to fragmenta som sirkulerte i renessansen, er det eit føremål med denne masteroppgåva å analysera meir av tekstproduksjonen til Sapfo – igjen, for å sjå kva for lesingar tekstene *opnar* for, utan å *stenga* dei, og for å undersøkje kva som kan ha kjenneteikna diktverket hennar då det framleis var komplett.

I det fylgjande nyttar eg tekstutgåva til David A. Campbell i *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus* (1990), med éi endring: Eg nyttar *iota adscriptum* (ω) i staden for *subscriptum* (ω). Eg ser dette som mest historisk korrekt, med di den siste varianten ikkje kom i bruk før på 1200-talet (Liddell og Scott 1970: 373). Dette er dei versjonane som blir brukt i dei diktutgåvene som er gjevne ut på norsk. Desse «standardutgåvene» samsvarar i stor grad med utgåvene til Denys Page (1970), og dei fylgjande fragmenta fylgjer difor nummereringa til Lobel og Page frå 1955. Eg markerer sjeldan i dei greske tekstene eller omsetjingane kva som er konjekturar og kva som faktisk er overlevert. I staden drøftar eg ulike alternativ og lesemåtar der det kan vera relevant i tolkinga.

2. Den høgstemde kjærleiken – fragment 1

Fragment 1 – ofte kalla «Hymna åt Afrodite» – er sjølvsgatt grundig kommentert av andre gjennom hundreåra. Difor skal eg her analysere diktet ved hjelp av ei parafrasering av strukturen og *plottet* – for dette diktet fortel minst éi historie:

*ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Αφροδίτα,
παί Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μὴ μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,*

*ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα
τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρῦσιον ἦλθες*

*ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ῶκεες στρουθοὶ περὶ γὰς μελαινας
πύκνα δίννεντες πέρ' ἀπ' ὠρανῶϊθε-
ρος διὰ μέσσω,*

*αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσεις' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι
δηῦτε κάλημμι,*

*κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμῳ· τίνα δηῦτε πείθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς φὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάφ' ἀδικήει;*

*καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·
αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κῶν ἐθέλοισα.*

*ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θύμος ἰμέρρει, τέλεσον· σὺ δ' αὐτὰ
σύμμαχος ἔσσο.*

(Sapfo 1990: 52–54)

Udøyelege Afrodite på ei ovprydd trone, Zevs-dotter som vev sløgskap, eg bed deg, tem ikkje, Frue, hjartet mitt med smerte og angst, men kom hit, dersom du nokon gong før har høyrte røysta mi langt borte frå og kome, etter å ha reist frå det gylne huset til far din i ei forspent vogn: Vakre, snøgge sporvar drog deg med svirrande venger over den mørke jorda – brått var dei framme: Og du, velsigna, med eit smilande, udøyeleg andlet, spurte kva eg leid av no igjen, og kvifor eg kalla på deg no igjen, og kva eg helst ville skulle skje med mitt oppjaga hjarte: 'Kven skal eg no igjen overtala til å knyta kjærleiksband med deg? Kven, Psapfa, er lei med deg? For dersom ho flyktar, skal ho snart fylgja etter; dersom ho ikkje gjev gåver, kjem ho sanneleg til å gjeva; dersom ho ikkje elsker deg, kjem ho snart til å elska – òg om ho ikkje vil.' Kom til meg på ny, og løys meg frå det som er vanskeleg, fullgjer alt hjartet mitt vil skal fullgjerast: Ver så du sjølv min medkjempar i striden.

Dei to fyrste linene innleier ein staseleg invokasjon av gudinna Afrodite «udøyeleg, på ei ovprydd trone, Zevs-dotter, som vev sløgskap». Høgstilen i fyrste strofa blir underbygd ikkje berre av alle tiltaleformene, men òg av lengda på orda; ingen av desse formene er stuttare enn tri stavingar. Den tyske filologen Wilamowitz-Moellendorff meiner på grunn av dette at fyrste lina er det einaste fellesdraget mellom fragment 1 og rituell, hymnisk diktning (1913: 42). I denne strofa bed eg-personen audmjukt om at Afrodite ikkje må lata hjartet hennar lida, og Sapfo nyttar enjambement²⁰ for å gå over til det eg-et vil at gudinna skal gjera. Den negative imperativen (*μή ... δάμνα*, l. 3) blir avløyst av ei *positiv* oppmoding når andre strofa blir innleidd med ein konjunksjon: *ἀλλὰ τινίδ' ἔλθ'* (l. 5), «men kom hit». Høgstilen opnar altså for at eg-et kan vera audmjuk overfor gudinna ho bed til, slik at det blir etablert eit tilhøve mellom dei der det blir understreka at Afrodite er gudeleg og opphøgd, og eg-personen ein vanleg dødeleg.

Kvifor skal den som bed til Afrodite, bli høyrd, når det i utgangspunktet er slikt eit skeivt makttilhøve mellom dei? På eit varsamt vis som harmonerer med den retorisk sett audmjuke og samstundes insisterande tonen i diktet, blir det sagt at Zevs-dottera har kome til hjelp ved andre høve òg. Oppmodinga «kom hit» blir fylgd av ei leddsetning ein kan parafrasera som «dersom du har høyrd på meg nokon gong før, og reist hit til jorda» (ll. 5–7). Det retoriske spelet mellom det audmjuke og det insisterande blir særskilt tydeleg når Sapfo her nyttar ei underordna vilkårssetning innleidd med *αἰ* («dersom») for å innføra argumentet for at Afrodite skal koma på ny, i staden for, som ein kunne sjå føre seg, ei meir direkte oppmoding. Denne bedande tonen, saman med dei klagande vokalane *a*, *ai* og *oi* som stadig blir gjentekne i dei to fyrste strofene – ein kan nemna *ἀθανάτ'*, *ἄσαισι*, *αἰοῖσα* – gjer at desse strofene fokuserer på motsetnaden mellom *lidingane* til dikt-eget og *stordomen* til gudinna, alt som del av ein retorisk strategi for å vekka sympati hjå gudinna Afrodite.

Sapfo nyttar på ny enjambement for å skapa ein overgang til neste del av diktet, når andrestrofa sluttar med *ἦλθεσ* – «du kom» – og neste tek til med *ἄρμ' ὑπασδευξαῖσα* – «med ei forspent vogn». Denne samankoplinga av strofe to og tri fungerer samstundes som innleiing til eit underordna narrativ i diktet, som held fram til og med sjette strofa. Her blir det skildra kva som skjedde sist Afrodite bønheyrde stakkaren som lid i kjærleik. Vogna til Afrodite vart trekt av snøgge sporvar som kvarv ned gjennom lufta «over den myrke jorda», og dei svirrande rørlene deira blir mima av r-lydane i denne strofa. Desse fuglane skal

²⁰ Òg kalla *versbinding*: «metrisk betegnelse for det forhold at en setning eller en logisk sammenhengende språklig enhet ikke avsluttes innen en verslinje, men fortsetter på den neste» (Lothe, Refsum og Solberg 2007: 239).

visstnok ha erotiske konnotasjonar, ifylgje filologen David Campbell: «[A]ccording to Ath. 9.391f Sappho made sparrows draw Aphrodite's chariot since they are lubricious [slibrige] and prolific [fræve]» (Campbell 2003: 265). Her er det ikkje noko enjambement, men ein bråare overgang til fjerde strofa, som passar til dei fyrste orda: *αἴψα δ' ἐξίκοντο* – «brått var dei framme» (l. 13). Ein kan sjå det som eit framhald på den audmjuke tonen at eg-personen her omtalar nedstiginga til gudinna metonymisk, ved at det blir vist til sporvane som førte vogna, i staden for *direkte* til Afrodite; det verkar som ein type høfleg fråstand. Likevel vender dikt-eget seg ganske raskt personleg til henne. I line 14 kjem nok ein gong tri ord som skildrar gudinna ved å fylla ei heil versline, og såleis viser stilistisk attende til fyrste lina i diktet. Eg transkriberer: *meidiaisais' āthanatōi prosōpōi*. Den høgtidelege stiltonen blir her underbygd av assonansen mellom vokalane som går frå diftongane *ei/ai* via *a* til *o(i)*, og dei mange lange vokalane – fjerde stavinga som kan vera både lang og stutt, er her lang.

Diktet går endå lenger inn i det underordna narrativet ved å gjeva ordet til Afrodite, men replikkane hennar blir fyrst gjevne att i indirekte tale, i line 15 til 18. «Du spurte meg», seier dikt-eget, «kva som var gale no igjen, og kvifor eg kalla på deg no igjen, og kva eg helst ville skulle skje, i det oppjaga hjartet mitt». I og med at adverbet «no igjen» (*δηῦτε*) blir gjenteke, kan det fyrst verka som at Afrodite er irritert over å bli tilkalla kvar gong eg-personen er hjarteknust. Likevel har lesaren allereie fått vita at Afrodite *smiler* medan ho seier det, og dei neste replikkane tyder heller på at Afrodite har eit oppriktig ynske om å stå til teneste. I direkte tale stiller ho empatisk ein serie spørsmål som får ein viss retorisk valør, i og med at det blir klårt at ho faktisk kjem for å hjelpa: «Kven skal eg denne gongen (*δηῦτε*) overtala til å elska deg? Kven, Psapfa,²¹ er lei med deg?» Den fylgjande sjettestrofa er velkjend for gjentakningane og oppsettet med antitesar som ei skildring av den ambivalente kjærleiken. «For dersom ho flyktar, skal ho snart fylgja etter; dersom ho ikkje gjev gåver, kjem ho sanneleg til å gjeva; dersom ho ikkje elsker, kjem ho snart til å elska», seier Afrodite om objektet for den ulukkelege kjærleiken, som ein slår fast kjønnet til einast på bakgrunn av partisippet *ἐθέλοισα* i hokjøn i line 24.

Det underordna narrativet tek slutt med Afrodite-sitatet i denne verselina, og den sjuande og siste strofa plasserer lesaren på ny i «rammeforteljninga» og notida i diktet. No blir det tydeleg at det at Afrodite har hjelpt til *før*, er eit hovudargument for at ho skal hjelpa til *no igjen*. «Kom til meg att no» (*καὶ νῦν*), seier eg-personen, og peiker såleis attende til uttrykket «no igjen», som Afrodite gjentok. På det viset hermar den ulukkeleg elskande den

²¹ Mange omsetjarar nyttar standardforma «Sapfo» her, men eg held på den aioliske originalforma av namnet, for å gjera tydeleg skiljet mellom forfattaren og eg-personen.

insisterande tonen til den smilande Afrodite, men denne herminga opnar samstundes for å tiltala gudinna på ein meir direkte, mindre audmjuk måte. I sistestrofa er det nesten ingen flotte epitet, men derimot fire verb i imperativ. Sjølv om Afrodite framleis er på Olympen i rammeforteljinga til diktet, har den underordna forteljinga altså teke henne ned på jorda, slik at Sapfo kan tiltala henne som ein likeverdig i bønene sine. Dette inntrykket som imperativformene gjev, blir forsterka av den einaste epitetiske nemninga på gudinna i sjuande strofa, *σύμμαχος* – «medkjempar» –, heilt til slutt (l. 28). Kontrasten mellom Afrodite som «udøyeleg Zevsdotter på trona» (ll. 1–2) og «Psapfas medkjempar» er slåande. Den retoriske strategien Sapfo har nytta i diktet, har med dette lukkast i å skapa ein meir likeverdig relasjon mellom elskaren og kjærleiksgudinna med erotisk makt og kunnskap.

Vidare i analysen av fragment 1 skal eg drøfta dei tvitydige aspekta ved sjettestrofa, men eg vil fyrst kommentera noko av det som er skrive om dette meir eller mindre komplette fragmentet tidlegare. Eg har vore inne på at smilet til Afrodite gjer at gudinna kan verka lett irritert av dei stadige kjærleikssorgene til eg-personen, samstundes som det er noko omsatsfullt og mildt med smilet og lovnadene ho kjem med. I eit av standardverka om aiolisk lyrikk, *Sappho and Alcaeus*, argumenterer Denys Page for at Afrodite ser ut til å berre rista moderleg på hovudet av problema Sapfo har i kjærleiken. Page forklarar smilet til Afrodite med at gudinna *morar seg*, av di ho stadig må koma og hjelpa «Psapfa», og av di kjenslene til det stakkars mennesket openbert er ustabile og ikkje varer lenge. Om denne tolkinga seier han at «[t]here is no longer any doubt», og konklusjonen gjev seg sjølv: «This everlasting sequence of pursuit, triumph and ennui is not to be taken so very seriously» (Page 1970: 15f). Denne argumentasjonen er overtydande nok, men likevel problematisk, eintydig som konklusjonen er. Page gjer rett i å streka under at verbet *διώξει* («ho skal fylgja etter») i line 21 inneber å fylgja etter nokon som *flyktar* (sst.: 14). Slik kan ein parafrasera Afrodite på meir eksplisitt vis: «Om *ho* flyktar frå *deg* no, kjem ho snart til å fylgja etter deg medan *du* spring frå *henne*». Men å leggja fram som eit faktum at Afrodite berre skrattar smått hånleg av «Psapfa», dekkjer over nokre sentrale aspekt ved diktet. For korleis skal ein forstå den høgstemde stiltonen dersom det heile berre er tull frå eg-personen si side? Det er jo nettopp i line 14 at smilet til Afrodite blir nemnd, den same lina som knyter den underordna forteljinga rytmisk og stilistisk til dei høgtidelege epiteta i line 1. Og kvifor nyttar Sapfo ein så klår retorisk strategi for å få Afrodite ned på jorda, slik at ho kan tiltala gudinna med det likestillande omgrepet «*σύμμαχος*»? Eg meiner det er vel så nærliggjande å forklåra Afrodites smil som eit teikn på guddomleg autoritet og trøyst for «Psapfa»s «oppjaga hjarte».

Denne tolkinga meiner eg er meir sannsynleg, i og med at Afrodite talar til på empatisk vis, slik eg har argumentert for.

Likevel understrekar observasjonen til Page eit viktig tema i dei lyriske tekstene vi har etter Sapfo: den ustabile og vekslende kjærleiken. Eg har vore inne på gjentakinga av adverbet *δηῦτε*, som gjev replikkane til Afrodite ein *iterativ* valør. Det peiker mot at gudinna har vorte kalla på av akkurat same grunn fleire gonger tidlegare, og at Sapfo no på eit vis gjev eit samandrag av kva ho har sagt før. Men ikkje berre har «Psapfa» vore ulukkeleg forelska tidlegare. Ho har òg opplevd at hennar eigne kjensler har teke slutt, og at den ho elska før, har prøvd å sjarmera henne med gåver – sjølv om det no var fåfengd, slik det går fram av line 21–23. I fragment 1 er kjærleiken altså ikkje noko som varer evig, men heller eit flyktig fenomen som det gjeld å gripa medan det framleis er til stades; den høgtidlege invokasjonen av Afrodite nærmar seg eit *carpe diem*-motiv. Sjuande strofa underbyggjer òg inntrykket av at det ikkje er så enkelt som Page argumenterer for. I line 26–27 bed eg-personen om at Afrodite må «fullgjera alt det hjartet mitt vil skal fullgjerast». Dette må kunna lesast som ei bøn om at dei kjenslene som bur i det «oppjaga hjartet» i notida må få bli der i framtida òg, slik at den ulukkelege kjærleiken ikkje treng vera fåfengd.

Eg vil ikkje med dette konkludera med at tolkinga til Page er feil, men poengtera at ho berre er ei av *fleire moglege*. I forlenginga av mi eiga lesing er det freistande å lesa sjette strofa som om hokjønnspartisippet i line 24 står til Sapfo, slik at meininga til Afrodite blir «sjølv om ho ikkje elskar deg no, skal ho snart koma til å elska deg – og det mot *di* vilje». Ei slik lesing ville vore nokså søkt, med tanke på at partisippet lyt stå til subjektet for dei finitte verba i dei tri førre verselinene.²² Likevel kan mangelen på klåre indikasjonar på kjønnet til den elska invitera til eit tankeeksperiment for ein moderne forskar: Om ein ser føre seg dette diktet framført av Sapfo sjølv for tilhøyrarane hennar, resitert ved symposia i det klassiske Athen, eller for den saks skuld *lese* av filologar i tidlegmoderne tid, kan ein tenkja seg at vissa om at diktet er skriva av ei kvinne – og det at kvinnenamnet *Psapfa* er nemnd i line 20 – gjer at lesarforventningane med det same er innstilte på at objektet for kjærleiken er ein mann. Når partisippet i line 24 så er bøygd i hokjønn, ville det kunna skapa forvirring. Elskar «Psapfa» ei anna kvinne? Triksar forfattaren med syntaksen slik at *ἐθέλοισα* i røynda står til det siste eigennamnet som er nemnd, altså *Ψάπφα*? Er kjønnet til den elska framleis ukjend? Eller kan ein ha mishøyr, blingsa eller fått overlevert ei korrumpert tekst, slik at Sapfo i røynda formulerte seg annleis? Når ein set seg til å analysa ein nedskriven versjon av diktet, blir

²² «Konjunkta particip har till huvudord ett ord som utgör en satsdel i den överordnade satsen» (Blomqvist og Jastrup 1998: 230).

den mest sannsynlege tolkinga at Afrodite blir påkalla for å ordna opp i eit ulukkeleg kjærleikstilhøve mellom to kvinner. Det er ikkje noko eintydig indisium i teksta på at denne skildringa av kjærleiksrelasjonen vantar noko som helst alvor, og at Afrodite berre tykkjer det er komisk. Men om det er lov å implisera at Sapfo kan ha hatt ein intensjon med måten ho har komponert diktet på, vil eg hevda at ho, ved å halda attende informasjon om kjønnet til elskaren (l. 20) og den elska (l. 24), overraskar tilhøyrarane eller lesarane, og tvingar dei til å tolka og finna meiningsstrukturen i teksta, utan at dei treng å bli heilt sikre. Å redusera denne skildringa av den vekslande og mangfelte kjærleiken til å hevda at han «is not to be taken so very seriously», er å nedvurdera effekten av ein meisterleg litterær teknikk.

Den amerikanske poeten og greskprofessoren Anne Carson har ei anna tilnærming til diktet og det problematiske «smilet til Afrodite». Ho poengterer at verba i sjettestrofa ikkje har noko direkte objekt, og at det såleis ikkje står eksplisitt at det er «Psapfa» som skal fylgjast etter, gjevast gåver eller elskast (1996: 227). Det lyt seiast at Carson omtalar eg-personen i diktet som «Sappho» utan å problematisera tilhøvet mellom forfattar og lyrisk eg, og at ho konsekvent kallar den andre kvinna «the girl». Dette ser ut som det pederastiske paradigmet Sapfo har vorte tolka inn i heilt frå antikken (sjå s. 9), men ifylgje Carson høyrer det å *elska* og det å *bli elska* til i ulike stadium av livet, noko ho underbyggjer mellom anna ved å visa til Platons *Symposion* (Carson 1996: 227). Sjølv vil eg ikkje utan vidare setja likskapsteikn mellom tenkinga kring kjærleik og attrå hjå Platon på 400-/300-talet f. Kr. og hjå Sapfo hundre år tidlegare. *Eros* innebar i framstillinga til Platon ei form for rettvis respekt mellom menn (Dover 1980: 46). I *Symposion* argumenterer Sokrates – interessant nok gjennom filosofen Diotima, altså ei kvinne i eit underordna narrativ – for at kjærleik i røynda er ei trå etter *το καλόν κάγαθόν*, det ideelt vakre og gode (Platon 1939: 65). Elskhugen er ein metode for å avla noko nytt og nærma seg det vakre, ikkje berre i det lekamlege, men i det sjelelege (sst.: 69–72). Eg er skeptisk til å nytta denne dialektiske tenkinga basert på athenske samfunnstilhøve for å analysera lesbisk 500-talslyrikk. I og for seg verkar det som om dei analytiske metodane til Carson fyrst og fremst illustrerer Luce Irigaray sitt velkjende poeng om at kvinneleg seksualitet tradisjonelt blir forstått på grunnlag av den *mannlege*, og ikkje som eit sjølvstendig fenomen (Irigaray 1976: 120ff).

Likevel fungerer sjølve *tolkinga* til Carson. Ho meiner at «Psapfa» ikkje vil ha eit reversert kjærleikstilhøve, men at ho heller drøymmer om *hemn*, på det viset at den elska *i sin tur* kjem til å vera ulukkeleg forelska: «To find oneself doing things against one's will is the perennial condition of the lover. It is an axiom of Greek love poetry that Eros is ἀνάγκη (necessity) for the lover but not for the beloved» (Carson 1996: 229). Kjærleik er ikkje noko

som er gjensidig, men rollene til ein *erastes* og ein *eromenos* er ulike og blir ikkje fullgjorde i ein romantisk kjærleiksrelasjon. I og med at den ulukkelege kjærleiken er ei naudsynleg byrde for vaksne elskarar, kjem den elska til å handla «mot eiga vilje», slik det blir konstatert til slutt i sjette strofa. Afrodites smil er såleis korkje ironisk eller direkte omsutsfullt: «Aphrodite's tone, then, is one of brisk and reassuring dismissal, as the goddess of love disclaims the possibility that Sappho's beloved, no matter who she is, will remain an object of desire forever» (sst.: 230). Carson identifiserer ein *tidsdimensjon* som har mykje å seia for måten Sapfo tenkjer om erotisk rettferd på, og knyter denne dimensjonen til adverba *δηῦτε* og *ταχέως* («raskt») som blir gjentekne. Sjølv om eg som sagt er kritisk til å tolka diktet til Sapfo inn i ein pederastisk kontekst frå hundreåret etter, meiner eg Carson presenterer ei plausibel tolking, som tek utgangspunkt i kva som står i teksta og korleis ho er strukturert.

Ein anna kommentator som har hatt stor autoritet, er Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, som mellom anna gav ut verket *Sappho und Simonides* (1913). Ovanfor har eg kritisert han som mannen bak biletet av Sapfo som forstandar ved eit «Mädchenpensionat», men von Wilamowitz-Moellendorff er generelt meir varsam og mindre kategorisk enn den engelske kollegaen sin. Likevel er det interessant å merka seg korleis han les fragment 1, som ei bøn frå nettopp ei lærarinne om at eleven må fara pent åt med henne: «Scharf und klar mit den deutlichsten Worten steht hier, was der Inhalt von Sapphos leidenschaftlicher, sehnsüchtiger Begierde ist: das Mädchen soll ihr gut sein, der Lehrerin zutulich werden, ihr ihre Seele erschließen: *φιλία* soll zwischen ihnen sein»²³ (1913: 47). Den hektiske, parataktiske stilen i dette utdraget frå den tyske forskaren gjev inntrykk av at han har det travelt med å hamra inn alle poenga sine for å overtyda lesaren om at det verkeleg dreier seg om *venskap* og ikkje *erotisk kjærleik*. No verkar dette som ei vanskeleg oppgåve: Dette diktet er så høgstemd og inderleg at det å nytta ordet *φιλία* – som ein i diktet berre finn att rota av i substantivet *φιλότητα* («venskap», «kjærleik», l. 19) og verbformene *φιλεί/φιλήσει* («elskar/skal elska», l. 23) – som eit «tydeleg» prov på at Sapfo lengtar etter respekt og venskap, blir ein søkt påstand. Von Wilamowitz-Moellendorff motseier dessutan seg sjølv når han påstår at namnet til den elska ikkje blir nemnd fordi songen skulle framførast for fleire: «Denn die ungenannte Geliebte befindet sich ja unter den Zuhörerinnen»²⁴ (sst.: 48). Sapfo vågar ikkje å nemna namnet hennar, for at ho ikkje skal få hugsott av å vita at ho er skuld i

²³ «Klårt og endeframt, med så tydelege ord som råd er, står det kva innhaldet i Sappfos lidenskaplege, lengtande attrå er: Jenta skal vera god med henne, bli føyeleg mot lærarinna, opna sjela si for henne: Det skal vera *φιλία* [kjærleg venskap] mellom dei.»

²⁴ «For den namnlause elska er jo mellom dei jentene som høyrer på.»

«angsten og smerta» (l. 3). Den tyske filologen ser ikkje sjølv at det er eit mistilhøve mellom «venskapen» han meiner Sapfo etterlyser, og intensiteten i kjenslene, som ifylgje han sjølv gjer det vanskeleg å uttala namnet til den elska. Om kjenslene ikkje er erotiske, men venskaplege, kvifor vera så blyg? Tolkingstrategien ser ut til å handla om å leita med ljøs og lykte etter indisium på at diktet ikkje handlar om erotisk kjærleik – for så likevel å måtta kommentera dei indisia som peiker i ei anna retning. No skal det seiast at det er uråd å vita akkurat kva *kjærleik* og *venskap* tydde for kvinner på Lesbos i arkaisk tid. Men det ein uansett må vedkjenna seg når ein les fragment 1, er at dei kjenslene som er skildra, er intense og sterke, med erotiske konnotasjonar.

Eg vil med denne analysen hevda at i alle fall fragment 1 ikkje berre er ope for ymsande lesingar, men at teksta endåtil er komponert med det føremål å få publikum, i vid forstand, til å gjera medvitne tolkingar. Eg har difor lagt vekt på måten informasjon om kjønna til dei elskande blir halden attende på, før han kjem som eit overraskande element mot slutten av diktet. Dette grepet med å overrumple publikum og invitera til ymsande tolkingar, understrekar det labile ved kjærleiken – venskaplege kjensler tek ikkje slutt på det viset verbet *διώξει* impliserer – og gjer at Afrodite må gjenta uttrykket «no igjen» i spørsmålet sitt. Altså er det heller ikkje for henne klårt kva som feilar «Psapfa» denne gongen. Såleis fungerer den opphøgde gudinna som eit talerøyr for publikum, som òg må spørja seg kvifor eg-personen eigentleg klagar til Olympen. Ved å involvera publikum i diktet, utan å tvinga dei til å velja éi løysing, greier Sapfo å *underleggjera* skildringa, og gjera diktet ope for ymse tolkingar. Sjølv om det finst mange analytiske poeng i dei, er typen kategoriske tolkingar forskarar som Page og von Wilamowitz-Moellendorff tek til orde for, altså i røynda eit framhald av dei reduserande strategiane som lenge har undertrykt tolkingssrommet i den sapfiske lyrikken.

3. «... alt kan tolast» – fragment 31

Om fragment 1 er eit dikt som blir mykje lese, er fragment 31 det som verkeleg har hatt stor appell til seinare forfattarar. Kanskje er det den intense stilen og den lakuniske forma, der diktet sluttar med fyrste verseline av femte strofa, som har gjort diktet attraktivt å dikta vidare på? Her vil eg utforska appellstrukturen i dei kompositoriske og strukturelle sidene ved diktet:

*φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηο, ὅττις ἐνάντιός τοι
ισδάνει και πλάσιον ἄδν φωνεί-
σας ὑπακούει*

Han tykkjest meg å vera gudane lik, den mannen som sit overfor deg og lyttar like ved til den søte røysta di og den skjønne latteren din. Dette får verkeleg hjartet til å skjelva i brystet på meg: For når eg tittar snøgt på deg, så er det ikkje lenger

καὶ γελαίσας ἰμέροσεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βροχε', ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ καὶ μὲν γλώσσά μ' ἔαγε, λέπτον
δ' αὐτίκα χροῖ πύρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιροόμε-
βεισι δ' ἀκοναι,

καὶ δέ μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτα

ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ καὶ πένητα

(Sapfo 1990: 78–80)

Dette fragmentet er kjent frå eit sitat i den velkjende poetikkavhandlinga tillagd «Longinos», *Περί ὑψοῦς*. Forfattaren av denne avhandlinga er full av lovord om stilen til Sapfo. Han rosar måten ho ordnar saman ei mengd sterke kjensler og sanseintrykk i det sublime diktet: «Det er valet av dei viktigaste elementa og samansetjinga av dei til ein heilskap som har gjort diktet så framifrå» (sitert i Sapfo 1990: 80). Ifylgje «Longinos» finst der altså ein harmoni i diktet, trass i det hektiske kjenslelivet som er skildra.

Starten på dette fragmentet er velkjend, både som motiv hjå Sapfo, og som eit klassisk trikanttilhøve. Eg-personen er til stades allereie frå fyrste verselina med pronomenet *μοι*, men diktet, og dimed blikket til den som talar, er fokusert på ein mann som sit overfor ein person av hokjønn – igjen identifisert ved to partisipp i femininum (ll. 3–5). Hokjønnsendinga i dei kjem faktisk ikkje til synes før fyrste staving i line fire; Sapfo nyttar altså enjambement til å halda attende informasjon på same vis som ho gjorde i fragment 1. Desse partisippa er khiastisk ordna kring verbet *ὑπακούει* («lyttar til»). Mannen som lyttar til kvinna blir såleis – i og med lyttehandlinga – sett i sentrum for den trikanten som Sapfo skildrar i diktet, både syntaktisk og når det gjeld fokaliseringa i dette vesle narrative.

Nettopp fokuseringa er eit interessant aspekt ved dette diktet. Eg-personen har fyrst perspektivet på mannen som sit og lyttar til ho som talar; mannen er markert grammatisk med både eit peikande pronomen (*κῆνος*, l. 1), ein elidert bunden artikkel (*ὄνηρ*, l. 2) og eit relativpronomen (*ὅστις*, l. 2).²⁵ Sjølv om det blir lagt vekt på å syna fram at han er til stades,

²⁵ Sjå Page 1970: 20 for ei drøfting av korleis dei fyrste to linene kan setjast om. Page meiner «Den mannen, som sit overfor deg, er heldig (som gudane)» er mest «naturleg».

blir han einast omtala i tridje person; direkte *tiltale* kjem fyrst overfor kvinna heilt til slutt i line 2. Mannen får vi òg lite informasjon om, anna enn at han er «lik gudane» – venteleg fordi han er så heldig å få sitja overfor samtalepartnaren sin. Ho, derimot, blir skildra med vekt på det auditive – på *lyd* – når vi får høyra at ho har ei søt *røyst* og ein nydeleg *latter*. Ein må sjå på det som eit sjølvrefleksivt motiv når eit dikt av Sapfo nemner røyst og lydar, i og med at dette sannsynlegvis er mediet lyrikken hennar opphavleg vart formidla i. Ein moderne lesar kan berre freista å førestilla seg korleis Sapfo kan ha nytta si eiga songrøyst og lyra ho spela på, for å understreka kor vakker røysta til den elska er, og poengtera dette metalitterære elementet. Fokuset, ikkje på dei konkrete personane som deltek i situasjonen, men på handlingane deira – på å tala og lytta – får dessutan ein metonymisk karakter, og gjev lesaren større tolkingsrom.

Diktet går over til å skildra kjenslene til eg-personen, som er tydeleg plaga av å oppleve det ho er vitne til. Før eg tek føre meg måten kjenslene til «hovudpersonen» blir skildra på, vil eg likevel kommentera eit problematisk punkt: bruken av pronomenet *τό* («dette»). «Dette får hjartet mitt til å skjelva i brystet», seier ho som observerer mannen og kvinna, men kva viser *dette* attende til – latteren til kvinna, eller det at mannen sit og ser på henne? Mykje er sagt og skrive om dette vesle ordet, og som Denys Page seier, er det til sjuande og sist eit spørsmål om eg-personen legg vekt på *kjærleik til jenta* eller *svartsjuka overfor mannen* (1970: 22). Her vil eg samstundes understreka at Page omtalar kvinna som «the girl», igjen eit døme på det pederastiske tolkingsparadigmet som har vorte brukt på tekstene til Sapfo. Det står ikkje noko i diktet om at kvinna skal vera yngre enn eg-personen.

Den amerikanske litteraturforskarer Yopie Prins definerer dei to alternative lesingane av pronomenet som høvesvis *grammatisk* (kjærleik til jenta/kvinna) og *retorisk* (svartsjuka overfor mannen) (1996: 42). Ifylgje ein grammatisk analyse er det mest naturleg å gå ut frå at *τό* har ein referent som kjem rett før, i dette tilfellet latteren og røysta til kvinna. Samstundes kan det vera problematisk frå eit retorisk synspunkt, i og med at det er *synssansen* og ikkje høyrsla som får eg-personen til å reagere i line 7: «For når eg glyttar bort på deg, er det ikkje røyst att i meg». Ein kunne innvenda at fokus her skiftar til *røysta* til eg-personen, for å understreka skiftet i fokusering mellom dei tri som er til stades, slik at det retoriske brotet eigentleg er fullstendig i samsvar med komposisjonen i diktet. Samstundes som eg argumenterer for denne lesinga, vil eg poengtera at bruken av *τό* står opp om perspektivet eg har valt å nytta i mi lesing av Sapfo: At lyrikken hennar er fleirtydig og opnar for fleire ulike tolkingar. Ein må kunna spørja seg i kva grad ein kjenslevar person eigentleg er i stand til å definera nøyaktig kva det er som set i gang kjenslene? Kanskje er det eit blindspor å leita etter

svaret på kva *τὸ* refererer til; den diffuse tydinga til ordet kan òg tenkjast å gjeva ei råkande skildring av det ustabile i kjærleik og attrå.

I alle fall markerer det problematiske pronomenet eit brot i teksta, og har til funksjon å flytta fokuseringa over til eg-personen, som Prins understrekar: «What *τὸ* means is less significant than how it functions in the poem: it marks a decisive break that reduces ‘he’ and ‘you’ in stanza I to mere pretext, and produces the remaining text as a discontinuous utterance that cannot be referred back to ‘I’ without interruption» (1996: 42). Denne overgangen til talaren, ho som held monologen, er forsterka med eit eigepronomen og ein emfatisk bruk av dativpronomenet i fyrste person eintal. Ved å opna opp for ei fleirtydig lesing greier altså Sapfo å leggja all merksemd på reaksjonen til eg-personen.

Den metonymiske måten å skildra situasjonen på blir vidareført, men her er det kan henda rettare å tala om ein *synekdoke*: «Dette får hjartet til å skjelva i brystet på meg» (ll. 5–6). Det er ikkje eg-personen som skjelv over det heile, men hjartet hennar. Begjæret er på den eine sida ein del av kroppen, men samstundes er det eit fenomen ho kan studera frå utsida. Det same er tilfelle med dei andre elementa ho listar opp som skildrar korleis situasjonen påverkar henne. «Med det same eg ser på deg, er det ikkje noka røyst att i meg», blir det sagt i line 7 og 8. Tidsuttrykket i desse verselinene gjev inntrykk av at det som hender, hender brått og i presens, og den hektiske tonen blir underbygd av ein oppstykkta rytme, eg transkriberer: *ōs gar es s'idō brokhe', ōs me phōnai-/s' oud' en et' eikei*. Her er særleg den siste lina i strofa påfallande. Ho inneheld nesten berre eittstavingsord, der tri av dei eigentleg har fleire stavingar, men er *forkorta*, slik det er markert med apostrof. Eg-personen ser ut til å mista både røysta og orda, og rota til det greske ordet for røyst, her som infinitiv av eit verb, står på nøyaktig same plass som det tilsvarande ordet i førre strofa, som for å markera ein ironisk parallell mellom den «søte røysta» til den elska og tapet av taleevna hjå elskaren – som altså ikkje eingong får til å uttala orda fullt ut. Samstundes er dette ein observasjon som gjer *utvendig*, altså manifest, røynsla av å tapa noko innvendig. Eg-personen *tal*ar jo til oss som publikum gjennom diktet, som for å understreka det paradoksale i såvorne kjensler – dei tek taleevna frå ein stakkar, men gjev samstundes inspirasjon til lyriske lovprisingar av den elska.

Denne utvendiggjeringa av det innvendige held fram i resten av det overleverte diktet. Tunga til eg-personen sluttar å fungera (her er det fleire ulike versjonar av originalteksta, men dette er grunntydinga), ein eld fer under huda hennar, og ho ser ingenting *med* augo (*ὀπλάτῃσσι*, l. 11, er instrumentell dativ), igjen som om synsorgana var ein ekstern reiskap, ikkje ein del av henne sjølv. I tridjestrofa held likeins den fine, onomatopoetiske ordbruket fram; mange p- og r-lydar skaper eit inntrykk av flammer som trillar under huda, og brusing i

øyrene. Enjambementet mellom line 11 og 12 underbyggjer dessutan dei overstrøymande kjenslene som overveldar eg-personen; orda ser ut til å fløyma nedover sida. Denne straumen av ord skildrar sidan ein sveitte som renn nedover kroppen²⁶ og ei skjelving som grip ho som fører ordet, over det heile. Medan dei siste to momenta altså var sentrert rundt verb («eg ser ingenting», «det brusar»), fokuserer dei neste to på substantiv: sveitte og skjelving. Ho som gjennomlever alt dette ser såleis ut til å bli endå meir fjern frå det som hender henne, og endå meir offer for fenomen utanfor seg sjølv: «Eg er grønare enn gras, og det tykkjest meg at det vantar lite på at eg dør» (ll. 14–16).

I mange omsetjingar stoggar diktet her, med ein elsker som er fastfrosen ved klimakset av alle kjenslene, medan dei to andre delane av kjærleikstriangelet er fullstendig ute av biletet, i og med at fokus berre ligg på eg-personen – eller snarare effekten av kjenslene hennar. Dersom ein no læst som at diktet faktisk tek slutt her, får det ein fin, kyklisk struktur, med verbet *φαίνομαι* («tykkjest meg») i starten av line 16 som ei gjentakning av «han tykkjer meg» i fyrste lina. Men opphavleg må dette diktet ha vore meir ope. Femte strofa ser ut til å ha byrja med ei omsnuing: «Men alt kan tolast, sidan til og med ein fattig ...» Mange har spurt seg korleis diktet kan ha halde fram, og om Catull eventuelt har gjort bruk av dei neste verslinene i adaptasjonen sin, spørsmål eg ikkje skal spekulera i her. Eg vil derimot leggja vekt på at om dette var ein sonett, hadde det vore tale om ein veritabel *volta*: Stemningsskiftet i den siste, frittstående overleverte lina, er markert med eit «men» og eit «alt». Dette skaper ein brå og uventa overgang frå den intense oppramsinga av kjensleintrykk. I tillegg kan det ikkje her vera tvil om kva *alt* viser til, motsett tilfellet med *τό* ovanfor; det er heile den skildra situasjonen, og allslags liknande situasjonar som eg-personen innrømmer overfor seg sjølv at ho må tola. På dette punktet i diktet kan ein altså identifisera eit tydeleg døme på *sjølvrefleksjon*, ein type vurdering av eigne reaksjonar som ein ikkje ville funne i episk poesi. Kvar «den fattige» kjem inn i biletet, er det vanskeleg å seia noko om utan å ty til spekulasjonar eg helst vil unngå. I alle fall er denne «voltaen» ei overraskande, mesta paradoksal, utsegn frå eit *eg* som nyss var dauden nær. Etter å ha bygd opp eit dikt med sanslege kjensleintrykk som omdreiingspunkt, leikar Sapfo igjen med forventingane hjå tilhøyrarane. Korleis dei reagerte på «voltaen» i samtida hennar, er det uråd å vita.

«Longinos» rosar diktet sterkt i kommentaren har skrive til det. Han vender seg til lesarane, og spør om vi ikkje er imponerte over måten Sapfo finn fram og skildrar både kropp, sjel, høyrslé, tunge, syn og hud «som om alt hadde forsvunne, og tilhørte nokon andre»

²⁶ Page les manuskriptet annleis: «καὶ δὲ μὲ ἴδρωσ ψυχροσ ἔχει» («Ein kald sveitte dekkjer meg») (1970: 19).

(sitert i Sapfo 1990: 80). For Denys Page er dette eit teikn på *sjølvkritikk*: «Here again is evidence of that power of self-criticism which was apparent in the previous poem [fragment 1] [...] Sappho speaks of her sensations as dispassionately as if she were an interested bystander» (Page 1970: 26). Eg minner om at Page argumenterte for at Sapfo i fragment 1 gjorde narr av det labile kjenslelivet sitt, og her er det altså den distanserte skildringa av dei fysiske reaksjonane han meiner underbyggjer ei tilsvarande lesing av fragment 31. Sjølv meiner eg denne lesinga er like lite openberr her som der. Utan å gjenta i all æve at det lyriske subjektet ikkje automatisk kan sidestillast med forfattaren, understrekar eg for det fyrste at *sjølvmedvit* – som Sapfo tydeleg har i den kunstnariske utforminga av diktet – ikkje impliserer *sjølvkritikk*. I fragment 31 er det i alle fall ingen som kan seiast å gjera narr av kjenslene eg-personen skildrar. Om det finst nokon *sjølvkritikk* her, kjem han inn med line 17, men ho er som sagt ei altfor ufullstendig ytring til å kunna prova noko sikkert. Det er i tillegg reint ut sagt merkeleg at Page vel å karakterisera dette diktet med adverbet «dispassionately». Det *sanselege* må kunna seiast å vera hovudsaka i diktet, i og med at det er sansane – syn, høyrse og kjensla av flammer – som strukturerer det. Den hektiske rytmen er òg slåande, og vitnar om ein mangel på sinnlikevekt som ikkje står i motsetnad til den distanserte skildringa. Page ser ut til å ha leitt etter *sjølvkritikk* og deretter å ha lese det inn der det ikkje står.

Den britiske filologen er heller ikkje einig med den antikke forløparen sin i at Sapfo på meisterleg vis kombinerer motsetnader til ein heilskap:

[I]ndeed selection is not to be spoken of, where nothing of the least importance is omitted. Nor yet is there any special art in the combination of elements into a whole. There is in fact no such combination: each element is described in turn, and the whole – the total emotion which each symptom partly attests – could not possibly, in the circumstances, fail to be implicit (sst.: 27).

Han meiner derimot at det som *har* kunstnarisk verdi i dette diktet, er objektiviteten i skildringa av det som hender med eg-personen – som *sjølv*sagt blir rekna for å vera Sapfo *sjølv*; Page talar om «her own extremity of passion» (sst.).

Eg er einig med den britiske forløparen min i at motsetnader ikkje er det som slår ein med det same ein les diktet, men at den distanserte skildringa, derimot, er eit klårare teikn på høg kunstnarisk kvalitet. Samstundes meiner eg det er snøgt gjort å oversjå ein del sentrale element, om ein ikkje granskar det formelle aspektet ved korleis denne oppramsinga er gjord. Eg har nemnt korleis ordet for «røyst» blir gjenteke i line 7–8, for å knyta affektane til eg-personen saman med situasjonen ho observerer kvinna og mannen i. Dessutan har eg vist at dei meliske sidene ved diktet, som er særskilt tydelege i strofe tri, koplpar saman

sanseinntrykka og tapet av både syn og høyrslé, på eit vis som understrekar den kaotiske opplevinga som er skildra. I tillegg må ein ta med i ein analyse av dette diktet at Sapfo syner fram kjenslene til eg-personen ved å gå frå *spesifikke element* og einskildsansar til eit meir *overgripande* bilete. Dei sansane eg har nemnt, blir hovudsakleg skildra i dei tri fyrste strofene. Deretter, i line 13–15, skjelv eg-personen «over det heile», ho er grønare enn gras, og ho kjenner det som ho held på å døy. Skildringa av dei sanselege reaksjonane på det ho er vitne til, når såleis eit klimaks, noko som underbyggjer at Sapfo fylgjer ein klår, retorisk plan i diktet. *Utvalet* er såleis tydeleg nok, og har ein kompositorisk og litterær funksjon. Det fører fram til eit klimaks som så, tydelegvis, blir omsnudd.

Eg mistenkjer at Page må ha lese diktet som ei sakprosaetekst og leitt etter konjunksjonar og andre samankoplingsledd. Ved å lesa diktet som *lyrikk*, derimot, unngår ein ikkje å leggja merke til ein medviten, retorisk struktur, der dei sterkaste motsetnadene er mellom tale og tagnad, og mellom det innvendige og det utvendige. Det eg vil fram til er at ein må ta omsyn til lyrikken som *genre* og dessutan *komposisjonen* i akkurat dette diktet, for å få auga på den kunstnariske samankoplinga av dei elementa som er skildra. Den fyrste kontrasteringa har ein ironisk effekt, som eg har nemnt ovanfor, og bidreg endå meir til å distansera den som talar frå det som blir omtala. Med eit av dei mest kjende genrekriteria for lyrikk friskt i minne, kan ein såleis karakterisera Sapfo 31 som eit atypisk dikt, der eg-personen observerer *seg sjølv* frå utsida, på same måten som ho observerer *dei to elskande* frå utsida, frå ein posisjon der ho ikkje har høve til å delta. Her ligg samstundes den heilskapen Page, naturleg nok, ikkje får grep om i den reduserande lesinga si. Sapfo utnyttar dei konvensjonane den monodiske genren tilbyr ved å skildra eit *eg* som er fjerna frå si eiga oppleving. Det gjer ikkje opplevinga mindre intens.

4. Den distanserte kjærleiken

Eg vil førebels summere opp ved å samanlikna fokuseringa i dette diktet med fragment 1. Eg påstår nemleg at *båe* dikta er kjenneteikna av ein distanse mellom den som talar og det som blir uttala, sjølv om dette aspektet er mest tydeleg i fragment 31. For «Hymna åt Afrodite» byrjar med ein invokasjon til kjærleiksgudinna, og brorparten av diktet – om lag fire heile strofer – er eit underordna narrativ om det som skjedde sist Afrodite kom for å hjelpa. Rett nok er eg-personen i og med talehandlinga meir til stades i dette diktet enn i fragment 31. Ein invokasjon er ei bøn, og til og med denne lange bøna føreset at ei individuell røyst er til stades. I tillegg kan ein ikkje gløyma at det her er mykje tale om kjenslene til «Psapfa», og det

«oppjaga hjartet» hennar, eit av dei trekka som gjer at ein gjerne karakteriserer desse tekstene som «inderleg lyrikk».

Samstundes er desse uttrykka teikn på den synekdokiske måten «Psapfa» omtalar seg sjølv på. Jamvel om dei godt kan reknast for konvensjonelle innanfor kjærleikslirikken, fører dei med seg ein interessant distanse mellom subjekt og ytring. Dessutan ligg hovudtyngda i diktet, rekna i verseliner, på den *førre gongen* kjærleiksgudinna kom, det er ikkje fyrst og fremst *notida* diktet skildrar. Den synekdokiske framstillingsmåten underbyggjer òg at fokuseringa er distansert frå *notida* i diktet. Afrodite er som sagt skildra fyrst og fremst ved attributt som den rikt dekorerte trona og vogna trekt av sporvar, medan kvinna «Psapfa» er ute etter, hovudsakleg er karakterisert ved *handlingar*: flukt, forfylging, å gjeva gåver. Slik blir det skapt ein kontrast mellom fortida skildra som eit statisk minne og *notida* og *framtida* som båd ovrar seg i presens. Den synekdokiske framstillingsmåten er typisk òg for fragment 31, men her har Sapfo nytta eit klårare notidsperspektiv. Det kontrasterande tidstilhøvet som skaper tolkingsrom her, er konstateringa av at eg-personen ikkje greier å tala, samstundes som det faktisk er *nokon* som talar i fyrste person eintal. Verba her er i presens, der det underordna narrativet i fragment 1 var prega av fortidsformer. Fokuseringa vekslar i båd dei to dikta, men der fragment 1 fortel ei historie om den bønnyrande Afrodite i fortid, har ein i fragment 31 å gjera med eit spel mellom forfattar, eg-person og eit eventuelt hypotetisk tilfelle. Alle desse kunstgrepa knyter saman fragment 1 og 31 ved at båd spelar på tilhøvet mellom *notida* og tidlegare røynsler, det å mista røyst og forstand og å vera i stand til å skildra denne opplevinga. Denne ambivalente forma underbyggjer tematikken i dei to mest kjende Sapfo-dikta. Ved å skildra det som i grunnen er eit mistilhøve mellom det som *blir sagt*, og det som *er råd å seia*, syner dikta fram kor labil og vanskeleg å fanga kjærleiken er. Der ser alltid ut til å vera ein distanse mellom subjektet som talar, og hendingane som er skildra. Korleis kjem så dette til uttrykk i dei andre tekstene vi har tilgang på i dag?

5. Anaktoria og Helena – fragment 16

Fragment 16 er ei av dei større Sapfo-tekstene med den klåraste retoriske oppbygginga. Dette diktet, som diverre har nokre store lakuner, nyttar forteljinga om Helena og Paris frå den trojanske mytekrinsen som førelegg:

*οἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅτ-
τω τις ἔραται.*

Sume seier ein ridande hær, andre ein med fotsoldatar, atter andre seier ein med skip er det vakraste på den svarte jorda, men eg seier det er det som ein elsker. Det er ganske enkelt å gjera

πάγχυ δ' εὔμαρες σύνετον ποιῆσαι
πάντι τοῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος ἀνθρώπων Ἑλένα τὸν ἄνδρα
τὸν πανάριστον

καλλίποισ' ἔβα 'ς Τροίαν πλέοισα
κωῦδὲ παίδος οὐδὲ φίλων τοκῆων
πάμπαν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παρὰ γὰρ' αὐτὰν
[...]σαν

[...]αμπτον γὰρ
[...] κούφος τ[...]οησ[...]ν
[...] με νῦν Ἀνακτορίας ὀνέμναι-
σ' οὐ παρεόισας·

τὰς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμαρουχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κὰν ὄπλοισι
πεσδομάχεντας.

(Sapfo 1990: 66)

Det er vanleg å sjå på siste strofa som slutten på diktet, men i den siterte versjonen har redaktør David A. Campbell teke med tri fragmentariske liner til. Etter siste lina sitert ovanfor, legg han til at diktet kan ha slutta her, og at dei tri ekstra linene kanskje utgjer restane av eit eige dikt. Eg har valt å ikkje inkludera dei, av di eg meiner diktet slik det står formar ein kunstnarisk heilskap, og dei einskildorda som kan lesast i dei fylgjande linene ikkje ville kasta noko ljøs over meininga i diktet.

Også dette diktet får hard medfart av Page. «And the thought is simple as the style is artless», seier han om overgangen frå fyrste til andre strofa («Det er ganske enkelt å gjera dette tydeleg for alle»), medan «[t]he transition back to the principal subject was perhaps not very adroitly managed» (1970: 56). Dette at Sappos lyrikk er enkel, er ei oppfatning som går att i ovannemnde Campbells velbrukte antologi for studiebruk, *Greek Lyric Poetry*: «Clarity of language and *simplicity of thought* are everywhere evident in our fragments; wit and rhetoric, so common in English love poetry and not quite absent from Catullus' love poems, *are nowhere to be found*» (2003: 261f, mine utheingar). Campbell baserer seg i mangt og mykje på Page – sume formuleringar er mesta identiske – så det er rart at han ikkje har registrert at til dømes fragment 16 faktisk byrjar med eit kjend retorisk grep. Page er nemleg klårsynt nok til å nemna at diktet nettopp byrjar med «a common device» (1970: 55), sjølv om dette òg ser ut som ei nedvurdering av dei retoriske evnene til Sapfo. Grepet det er tale om, er det engelskmennene gjerne kallar *preamble*, der vi på norsk nyttar den tyske forma *priamel*.

Både desse orda kjem frå det latinske *preambulum* – «innleiing» – som opphavleg var namnet på ein genre i tysk lyrikk frå 1100-talet. I den klassiske filologien definerer ein denne figuren som inndelt i «foil» og «climax»: Den fyrste delen innfører og understrekar det klimaktiske leddet ved å nemna ei rad andre moment som har eit eller anna tilhøve – analogt eller kontrasterande – til det viktigaste elementet (Preminger og Brogan 1993: 975). I fragment 16 har dei tri fyrste strofene funksjonen som «foil». Her blir dei fyrste elementa i den kontrasterande rada nemnde i ein khiastisk struktur, som eg har freista å gjeva att i prosaomsetjinga ovanfor. Ordet «hær» (*στρότον*) står mellom *ιππήων* («med hestar») og *πέσδων* [...] *νάων* («med fotsoldatar ... med skip») (ll. 1–2). Dei motiva som konnoterer krig, konflikt og ein tradisjonelt mannleg sfære, får såleis hovudvekta i fyrste strofa, saman med det gjennomgåande uttrykket *οἱ μὲν/οἱ δὲ* («sume»/«andre»). Desse orda utgjer subjektet i strofa, som er strukturert rundt verbalet *φαῖσ'* («seier») midt på andre lina. Det konvensjonelle motivet «på den svarte jorda» rundar av denne verslina, før subjektspredikativet *ἔμμεναι κάλλιστον* («er [eig.: «å vera»] det vakraste») er sett i starten på tredje lina. Måten ledda er plassert på, er ikkje tilfelleleg. Dei to tunge tristavingsorda eg nett siterte, gjev *emnet* for priamelen større vekt, noko som blir understreka av posisjonen dei har når dei opnar den verslina som innfører *klimakset*. No fyrst kjem eg-personen inn i teksta, og Sapfo har valt å leggja vekt på fyrstepersonspronomenet (*ἔγω δὲ* – «men eg») i staden for å gjenta verbet «å seia». Denne eg-personen hevdar at det er *det ein elsker* som er det vakraste. Her er det subjektiviteten i attråa som er understreka. Det er ikkje éin definert gjenstand frå den mannlege krigssfæra som er vakrast på jord, men kva som helst kven som helst elsker. Det vakre er såleis ikkje noko som ligg fast eller er definert ein gong for alle. Publikum har måtta venta spent på dette sisteleddet som får stå for den klimaktiske avslutninga av strofa. Med dette er funksjonen til fyrstestrofa som eit slags *prooimion* etablert, og tilhøyrarane er budde på prøvøringa.

Andrestrofa er prega av hyperbolske uttrykk, men det inneber ikkje at det er tale om einfelte tankar eller ei lite kunstnarleg utforming. Lesaren har å gjera med eit refleksivt dikt som viser attende til si eiga innleiing: Det er lett å gjera *dette*, altså tanken om at det vakraste er det ein elsker, klårt for alle. Sapfo nyttar her den underskjønne Helena som *exemplum* for å prova at påstanden er sann. Allitterasjonen i denne og neste strofa er påfallande, og det er freistande å transkribera alle orda som inneheld bokstaven pi i line 5–8: *pangkhy, poēsai, panti, poly, perskethoisa, anthrōpōn, panariston*. Det er klåre, sterke og rytmiske konsonantlydar i denne strofa som understrekar stordomen til både Menelaos og Helena. Verbet *perskethoisa* («som overgår») har krigarske konnotasjonar. Det kan til dømes brukast

om ein hær som *sigrar over* fienden (Liddell og Scott 1970: 626), men er altså her nytta om Helena som «overgjekk menneskeslekta i venleik». Mannen hennar blir samstundes omtala som *panariston*, «han som i alt er edlast» (l. 8).²⁷ Desse hyperbolane er òg khiastisk organiserte rundt namnet til Helena i line 7. Som greskprofessoren Page duBois poengterer, er ho «surrounded by superlatives, masculine and feminine» (1996: 81). Khiasmen, som verkar som eit vanleg grep hjå Sapfo, kan seiast å ha tri funksjonar. For det fyrste plasserer han Helena på eit omdreiingspunkt i strofa, heilt parallelt med pronomenet *ἔγω* i tredje lina. På same måten som eg-personen får vekt i starten av diktet som opponent til «sume», får Helena såleis vekt i andrestrofa som ein kontrast til dei krigarske elementa som er nemnde. Den andre funksjonen til khiasmen er dimed å lyfta henne fram som exemplum. Helena står på eit vis og lyser i denne delen av diktet, plassert mellom «menneska» (*ἀνθρώπων*) og «ektemannen» (*τὸν ἄνδρα*). Men tolkinga av dette uttrykket er ikkje så likefram som det ser ut til i omsetjinga mi ovanfor. Ordet kan nemleg tyda både «mannen» og «ektemannen», og i og med at verbet *καλλιπιοισ'* ikkje kjem før i fyrste versline i neste strofa, blir tilhøyraren eitt sekund ståande i tvil om *mannen* som er nemnd refererer til Paris eller Menelaos. Eit direkte spegelbilette av gresken ville vore slik: «For ho som langt på veg overgjekk,/når det gjeld kjærleik, menneska, Helena mannen,/den edlaste//forlét og drog seglande til Troja» (ll. 6–9). Ved hjelp av det typiske grepet *enjambement*, får altså den khiastiske ordstillinga ein tredje, *retarderande* funksjon. Ein slik retardasjon vil eg òg rekna som ei form for *Leerstelle*.

Denys Page er kritisk til komposisjonen i diktet. Om andrestrofa seier han fylgjande: «It seems then inelegant to begin this parable, the point of which is that Helen found *τὸ κάλλιστον* in her lover, by stating that she herself surpassed all mortals in this very quality» (1970: 53). Problemet til Page er at han ikkje ser ut til å ha ensa etter den retoriske strukturen i diktet. Elskaren til Helena, Paris, er ikkje eingong nemnd ved namn i dei delane av diktet som er overleverte, medan Sapfo som sagt understrekar dygdene til Helena og Menelaos, og lyftar spesielt Helena fram ved hjelp av dei kompositoriske teknikkane ho rår over. Implikasjonen ser ut til å vera at Paris var *så* vakker for Helena at han ikkje eingong treng å nemnast i diktet – med atterhald om kva som kan ha stått i dei tri linene som er nokså utviska. Klassiskprofessoren Jack Winkler ser på si side fråvera av namnet til Paris som eit anna teikn på at *Helena* var den viktigaste karakteren i diktet. Slik parafraserer han Sapfo: «(I needn't and won't mention her lover's name: the person – male or female – is not relevant to my argument.)» (1996: 98). I alle fall forsterkar eg-personen sin eigen påstand ved å lata Paris

²⁷ Page foreslår «[*μέγ' ἄρ*]ιστον» («den storedle») som alternativ konjektur (1970: 53).

vera ein karakter det blir alludert til, og som den venaste kvinna i verda tykkjer er så vakker, at ho reiser frå den edlaste av alle ektemenn. Sapfo må ha vore klår over den retoriske strategien ho la opp til, men dette er det lett å oversjå dersom ein på førehand har bestemt seg for at diktet er enkelt og uelegant strukturert.

Det dreier seg altså her om ein varsla retorisk komposisjon, eit poeng som etter mi meining viser at både Page og Campbell overser eit essensielt aspekt ved diktet. Her ser eg det som tenleg å samanlikna dette fragmentet med fragment 1, for å illustrera nokre interessante likskapar og skilnader. Den provføringa som byrjar med andrestrofa i dette diktet, liknar i mangt på det underordna narrativet i «Hymna åt Afrodite». Diktet er bygd opp med ei innleiing i fyrstestrofa, som går over til ei forteljing med anten mytiske eller mytologiske element i neste. For båe dikta gjeld det at tridjestrofa såleis inneheld eit klårt underordna narrativ, men i fragment 16 er det den retoriske funksjonen overfor *tilhøyrarane*, og ikkje *ein guddom* som er viktig. Tridjestrofa utgjer i tillegg ein overgang mellom det mytiske stoffet eg-personen baserer provføringa si på, og hennar eigen situasjon. På det auditive planet blir denne overgangen skapt ved paronomasi, enderim og allitterasjon. Her utgjer dei fyrste orda i line 5 og 6 i tillegg det eg vil kalla eit «ureint innrim»: *pangkhy* og *panti* er lydleg svært like ord ved at dei båe byrjar med sekvensen p–a–nasal konsonant, før det kjem ein ustemd konsonant og ein høg, «skarp» vokal. Denne måten å binda saman verslinene på kjem att i starten av line 7 og 9. Som duBois observerer, peiker partisippet *καλλίποισ'* («reiste frå») attende til adjektivet *κάλλος* («venleik»), slik at *handlinga* til Helena, det at ho reiste frå mannen sin, blir kopla saman med *venleiken* hennar (1996: 81). Den legendariske og opphavlege *femme fatale* er frå no av subversivt skildra som eit *aktivt subjekt*, og line 9 er fylt med handling (sst.). Verselina kan omsetjast direkte med «ho reiste frå [mannen] og drog til Troja, *seglande*», altså heile tri verb, organisert rundt målet for reisa. Verbet for å *segla*, her som presenspartisippet *pleoisa* til slutt i niande lina, rimar dessutan med *perskethoisa* («som overgår») i sjette lina, slik at ein får eit enderim, rett nok med to versliner imellom, som gjer at sjuande og niande lina verkar tett samanbundne av dei «handlingane» som har gjort Helena vidgjeten: Ho *overgjekk* alle i venleik, og ho fór frå mannen sin.

Her finst òg andre skilnader mellom fragment 1 og 16, så som innhaldet i forteljinga. Det er ikkje ein fortvila elsker Sapfo syner fram her, derimot gjer ho bruk av Helena-figura for å gjera mytestoffet til historia om ei kvinne som gjev avkall på det trygge familielivet. Eg-personen legg vekt på at Helena korkje tenkte på ungane eller foreldra sine då ho fór frå dei, med adverbet *πάμπαν* («i det heile»). Likevel er det ikkje tale om ein sjølvstendig, emansipert kvinnefigur, ein feminist *avant la lettre* i måten Helena blir presentert på. I den

overleverte versjonen av diktet kan vi framleis lesa, sjølv om bokstavane er utydelege, at Helena vart *bortførd*. Av *kven* er det uråd å sjå, men konjekturar som «love» (Campbell) eller «The Cyprian Goddess [Afrodite]» (Page) verkar sannsynlege.²⁸ Den vakraste av alle kvinner er altså, likt alle andre, eit offer for dei kjenslene som grip henne, ei skildring som understrekar den opphavlege påstanden om at det vakraste er det ein elsker. Det exemplumet Helena provar, er at kjærleiken er like mektig som arméar og våpen, og at ikkje eingong dei som har godhug hjå gudane, har noka styring med Eros. Såleis blir det råd å identifisera seg med lagnaden til den vakraste av kvinner. Sapfo gjer saga om Helena allmenngyldig.

Fjerde strofa er nokså lapput og vanskeleg å dra mykje meining ut av, men underbyggjer den eksemplariske funksjonen til Helena-myten. Line 13 ser det ikkje ut til å vera noko poeng å spekulera i, og i neste versline er det berre adverbet *κούφως* («lettføtt») som er leseleg. Ein er tvungen til å kopla denne strofa saman med resten av diktet med støtte einast i dei to siste linene. Partisippet *ὀνέμναισ'* («minner om») står i hokjønn, og kan såleis visa attende til Helena, som strukturelt og retorisk har stått i sentrum for diktet så langt. I alle fall er det einkvan eller eitkvart som minner eg-personen om ei kvinne kalla Anaktoria, som ikkje er der. I og med at Anaktoria blir nemnd, blir den retoriske provføringa i dei tri fyrste strofene relevant for eg-personen i diktets notid. Denne måten å gjera det mytiske emnet allmenngyldig på, er det som i retorikken kallast *epagogé* eller *induksjon* (Eide 2004: 58). Anaktoria har same rolla for den som talar i diktet, som det Paris hadde for Helena; rolla som den vakraste på jord. Såleis blir dømet Helena på eit vis *innført* i situasjonen til dikt-eget, slik at ho får kraft som eit døme hjå tilhøyrarane òg. Dette er éin veldig tydeleg parallell mellom den episke Helena-myten og den delen av diktet som er skriven i presens.

Tyder dette at eg-personen i diktet sidestiller seg sjølv med den mytiske prinsessa? Det kan sjå slik ut, men diktet opnar også for ei anna lesing. Dersom ein går ut frå at det logiske subjektet for partisippet i ll. 15–16 er Helena, inneber det at forteljninga om Helena *minner om* Anaktoria, og at ein har å gjera med ei indirekte lovprising av utsjånaden til sistnemnde. Der er òg andre indisium i teksta som peiker i same retninga. Verbet for å «minna om», *ἀναμνήσκω*, har same rota som ordet Sapfo brukte for å «tenkja på», «koma i hug» i line 12: *μνάομαι*. Såleis bind Sapfo saman versa på ein meir subtil måte enn med rima i dei førre strofene. Medan Helena på si side altså *ikkje* kom i hug sine kjære, får ho eg-personen til å koma i hug ei som er elska, som ikkje er der. Tanken om å *minnast* og å tenkja over er sentral

²⁸ Winkler (1996: 98) hevdar med ei feministisk lesing at *Helena* er subjektet for verbet, og at meininga er at ho «bortførte» eller «villeidde» til dømes Troja. Men han forklarar ikkje korleis dette skulle henga saman med Anaktoria i neste strofa.

i diktet: Eg-personen minner tilhøyrarane på historia til Helena, noko som igjen minner den som talar om si eiga historie. Såleis blir det skapt ein parallell mellom Helena og Anaktoria på den eine sida, og eg-personen og dei «kjære foreldra og ungene» på hi. Gjennom å fokusera på handlinga *å minnast* illustrerer diktet det lyriske elementet eg har vore inne på tidlegare: *Å koma i hug* blir å gjera *nærverande* noko fråverande, Anaktoria er såleis til stades i diktet som eit minne. Som Page duBois seier det: «[T]he participle allows us to imagine her presence as well. [...] [T]he act of making poetry becomes the act of making here, now, the absent loved one» (1996: 81). DuBois har samstundes ei søkt lesing av orda for «å minnast»; ifylgje henne kan dei spela på ei liknande rot, som opptrer i ordet for «galen» (sst.). Sjølv om Helena vel kan ha vore galen, meiner eg at det semantiske samspelet mellom dei orda eg har nemnt, er meir i tråd med emnet for diktet, slik duBois òg formulerer det.

Ikkje desto mindre impliserer denne hypertextuelle²⁹ referansen at Anaktoria er like hyperbolsk vakker som det blir sagt at den trojanske prinsessa er. Sistestrofa underbyggjer dette inntrykket. På eit vis markerer ho eit brot med den meir retoriske delen, der strofene er meir samankopla, sidan det her, med atterhald om kva slags optiske og meliske grep som er gått tapt i fjerde strofa, ikkje er nokon tydelege samankoplingsledd. Likevel er det, i tråd med tematikken i diktet, den elska som er det sentrale elementet, når forteljinga om Helena er avbroten. Her står artikkelen *τὰς* («hennar») i starten av line 17. Denne emfatiske ordstillinga gjer at personen Anaktoria blir vektlagd og ført inn som det nye, sentrale elementet, sjølv om namnet hennar ikkje blir nemnd direkte i sistestrofa. Ein kan seia at denne strofa dreier seg om tilhøvet mellom eg-personen og den elska som er fråverande: Etter *τὰς* kjem eit ynske i optativ, med adverbet *ἔρατόν* («heller»). Dette ordet viser semantisk attende til *ἔραται* («elskar») i line 4, og markerer ein sterk godhug, eit *eg* som er meir involvert i det som er skildra. Eg-personen er no meir til stades enn ho var under den retoriske provføringa i midtpartiet; eg vil poengtera at som subjekt for eit verb som uttrykkjer eit ynske, er den talande meir til stades enn ho har vore sidan ho framheva seg sjølv med pronomenet *ἔγω* i line 3. Om dette subjektet no har stige fram frå bakgrunnen der ho så langt har gøymt seg, får lesaren berre sjå litt av Anaktoria, som er synekdokisk skildra. Eg-personen legg vekt på at ho vil sjå «steget» og den lysande gløden i andletet hennar. Desse elementa fungerer synekdokisk på to nivå: «Steget» og «gløden» er *pars pro toto* for venleiken til Anaktoria, men samstundes er desse substantiva – som er direkte objekt for verbet *ἴδην*, «å sjå» – knytte til høvesvis idéen om «gongelag» og ordet «andlet» (*πρῶσώπω*), som altså blir ståande implisitt. Denne

²⁹ Sjå Genette 1982: 11. Eg greier ut om dette omgrepet i kapittel II.ii.2.

indirekte skildringa av den elska er døme på eit *Leerstelle* i teksta; Sapfo gjev publikum høve til å sjå føre seg eit steg og ein andletsglød, i staden for å skildra meir grannsamst korleis Anaktoria ser ut. Med tanke på den situasjonen diktet opphavleg kan ha vorte framført i, kan ein òg tenkja seg andre grunnar til at Anaktoria ikkje blir skildra frå topp til tå. Ho kan ha vore kjend for tilhøyrarane, eller ho kan vera ein oppdikta figur, ein underforstått konvensjon mellom Sapfo og dei som høyrde på. Men det at eit konkret kvinnenamn blir nemnt, viser i alle fall kor søkt von Wilamowitz-Moellendorff si tolking av fragment 1 er; dersom Sapfo er eg-personen i sine eigne dikt, og ho er for blyg til å nemna den elska ved namn, ville Anaktoria-namnet vore merkeleg.

Dei elementa som skildrar Anaktoria, har samstundes ein annan funksjon. Eg har i denne analysen gått ut frå at diktet sluttar ved line 20, av di det såleis formar ein heilskap, sjølv om det er umogleg å seia sikkert om det heldt fram eller ikkje (Page 1970: 55). Det er fleire moment ved det eg reknar som sistestrofa, som gjer at diktet blir ein avrunda heilskap på det semantiske planet. Som nemnt er tridjestrofa prega av verb som denoterer ei eller anna form for *rørsle*. Når det blir lagt vekt på *steget* eller *gonga* til Anaktoria, kan det visa attende til skildringa av den svært aktive Helena, og såleis skapa endå ein parallell mellom dei to uvanleg vene kvinnene. Samstundes er sistestrofa med ordet for «steg» knytt saman med resten av diktet når det gjeld motiv. Denne strofa gjentek nokre av dei bileta som er nemnde i starten: krigsvogner og fotsoldatar (*ὄπλοισι πεσδομάχεντας*, ll. 19–20). Det at det lange ordet *pesdomakhentas* avsluttar strofa ved å utgjera ein heil *versus adonis*, gjev diktet ei høgtidleg avslutning på det meliske planet. Her er fyrsteleddet *pesdo-* etymologisk knytt til *pous*, «fot», og viser dimed attende til ordet for fotsoldatar i line 1, *πέσδων* (*pesdōn*). Ved at Sapfo får oss til å sjå føre oss måten Anaktoria går på, rett før diktet blir avslutta, blir ho òg jamført med krigarmotiva som vart lista opp i starten. Det er såleis ikkje berre tale om ei underforstått, retorisk samanlikning mellom krigsmakt og kjærleik, men òg om ei direkte samanlikning mellom stega til den elska og marsjen til ein hær med soldatar. Såleis blir «det vakre», som hadde ein fast, definert karakter i den fyrste opplistinga, knytt til *rørsle* og noko dynamisk, samstundes som det blir jamført med dei statiske krigarmotiva i ll. 1–2. I forlenginga av denne tolkinga kunne ein òg ha påstått at Sapfo som kvinneleg poet her ikkje nøyer seg med å skildra kvinner som handlande subjekt, men endåtil samanliknar dei som noko annleis, og *betre*, enn den tradisjonelt maskuline sfæren som krigsmakt er.

Eg meiner at dette diktet er meir prega av det *kroppsslege* enn av eit abstrakt idéinnhald som Page duBois føreset. Det fyrste poenget ein kan trekkja fram, er at dette diktet òg får ein kyklisk struktur, endå klårare enn fragment 1, ved at konsept *rørsle* og *gonge* blir gjentekne i

fyrste og siste strofa. Dinest må det nemnast at alle desse motiva er med på å gjeva diktet ein *kroppslig* karakter. Utgangspunktet for diktet er det eg-personen omtalar som ei gjengs meining når det gjeld venleik, nemleg at dei ulike visa krigsmakt ovrar seg på, er det vakraste som finst. Det er ei kyklistk samanbinding mellom kvinnene Anaktoria og Helena og krigarmotiva, som knyter dei til desse motiva. Dei alluderer til det som er barskt, mektig og mannleg, men når eg-personen så legg vekt på *stega* og *andletet* til Anaktoria, poengterer ho at det vakraste for henne ikkje er det som er avstengd i ei maskulin sfære. Tvert imot er det *kroppen* og det ein kan *sansa* som blir lyfta fram som det aller vakraste. Det er òg verd å leggja merke til at *Anaktoria* er namnet på ein einskild person eller karakter, som såleis blir ståande i kontrast til dei andletslause *hærane* i fyrste og siste strofa. Eg minner dessutan om at ordet for *hær* stod i emfatiske posisjonar i fyrste lina, jamfør ovanfor. Denne kontrasten mellom *einskildpersonar* og *soldatgrupper* blir endå eit ledd i samanlikninga mellom dei to kontrasterande meiningane om kva som er vakrast. Såleis underbyggjer òg diktet sin eigen implikasjon om at kva som er vakkert, eigentleg er eit subjektivt spørsmål.

Siste lina røpar òg kva rolle Anaktoria spelar. Dersom ho er meir verd å sjå enn allslags hærstyrkar, tyder det at ho er det vakraste for eg-personen, underforstått: Anaktoria er «det ein elsker». Dette er eit nokså openberr tolking av diktet, men hovudsaka med teksta er vel så mykje den retoriske provføringa, spenninga som blir bygd opp med henne, og den implisitte samanlikninga mellom Helena og Anaktoria. Dei er båe nemnde som døme på noko vakkert; Helena som ein *topos* for vakre kvinner, Anaktoria implisitt som «det» eg-personen elsker. Det ligg eit retarderande element i fragment 16. Ein ventar seg noko anna enn eit retorisk, argumenterande skrift når myten om Helena blir nemnd, og Anaktoria, som kan seiast å vera det fenomenologiske midtpunktet i diktet (duBois 1996: 81), finst ikkje før i nest siste strofa. Eg ser dette som nok eit teikn på det opne ved lyrikken til Sapfo; ho held tilhøyrarane i spenning, dreg inn mytiske referansar, og let det liggja fleire implisitte samanlikningar mellom dei elementa ho har drege inn. Denys Page er klår over det retarderande grepet, men ikkje kva for effekt det har:

From the moment when Sappho says *κῆν' ὅττω τις ἔραται*, 'the object of your love', the audience will be alert to catch the *name* of the favourite. Sappho keeps them in suspense for a moment. In a phrase which rings dull in our doubtful ears, she proceeds to illustrate the truth of her preamble by calling Helen of Troy in evidence [...] (1970: 56).

Dersom ein i utgangspunktet er utstyrd med «doubtful ears», er det sjølvsgat vanskeleg å forstå kva for funksjon Helena-myten har i diktstrukturen. Men det Page ser som klønut og

«not very adroitly managed» (sst., jf. s. 47 ovanfor), vil eg hevda høver perfekt med strukturen i diktet. Her vekslar eg-personen mellom å vera markert til stades med verb og partiklar, og å stå i bakgrunnen, slik at jamføringa mellom Helena og Anaktoria får stå fram som den sentrale, midtre delen av diktet. Jamføringa mellom eg-personen og dei Helena forlét, blir mindre synleg, og er kanskje heller ikkje meint å lesast inn. Meir enn ein klagesong over ein kjærast som er borte,³⁰ er dette diktet ein hyllest til kjærleiken og venleiken hennar, ein venleik som kan måla seg med både Helena og hærmakt.

Men òg lesingar med meir moderne, teoretiske utgangspunkt kan setja diktet som ei open tekst i skuggen. I denne analysen har eg i nokon mon stødd meg til Page duBois, som òg tek utgangspunkt i ein kritikk av Denys Page i artikkelen «Sappho and Helen». Eg er likevel ikkje samd med duBois når ho freistar å framstilla Sapfo som ein slags kjærleiksfilosof: «Sappho is writing something more, a sketch on the abstract notion of desire. At least as important as Anaktoria is the poet's attempt to universalize her insight, to move toward logical thought. She is defining desire with the vocabulary at hand» (duBois 1996: 82). Som eg har lagt vekt på, er den retoriske språkbruken eit sentralt grep hjå Sapfo. Det er difor freistande å seia seg einig i at ho stilar mot ei drøftande, logisk tenking i ei verd som framleis er prega av *mythos*. Fragment 1 er eit anna klårt døme på det same, så det er ingen tvil om at Sapfo prøver å seia noko om kjærleik og attrå med det ordtilfanget ho rår over.

Derimot er den fyrste innvendinga mi at ein *definisjon* som peiker mot ein filosofisk diskurs, er vanskeleg å finna i teksta. Det må til ei solid kontekstualisering for å gjera denne lesinga sannsynleg. DuBois fører nokså overtydande prov, men den andre innvendinga eg vil koma med, er at ho ser ut til å lesa for mykje feminisme inn i fragmentet: «She sees Helen as an 'actant' in her own life, the subject of a choice, exemplary in her desiring» (duBois 1996: 86f). Eg meiner at ll. 11–12, sjølv om subjektet for verbalet i desse versa er gått tapt, gjer at ein ikkje kan understreka aspektet med det *frie valet* så sterkt som duBois gjer. Det står i den overleverte teksta at Helena vart bortført. Av kven eller kva veit vi ikkje sikkert, men at det er kjærleiken i ein eller annan skapnad er sannsynleg. No er det ein diskusjon i seg sjølv kva dette vil seia, og kva som utgjer eit fritt individ i ein epoke der tenkinga er såpass prega av den mytiske arven. Sikkert er det òg, som duBois hevdar, at der Homers kvinner er passive bytemiddel, er Sapfos Hellas ein overgangsperiode der handlingsrommet til kvinnene ikkje lenger er diktert av verdiane som er formidla i dei homeriske eposa (sst.). Både duBois og

³⁰ Page startar tolkinga si med denne oppsummeringa: «A favourite *girl* has gone away and Sappho yearns to see her again» (sst.: 55, mi utheving). Legg igjen merke til korleis Sapfo konsekvent og implisitt blir presentert som kvinneleg pederast.

Winkler argumenterer for at Sapfo gjer Helena til hovudperson og skaper sin eigen versjon av den homeriske myten. Likevel, når alt dette er ope for diskusjon, er det teksta slik ho ligg føre, ein lesar må ta utgangspunkt i. Her er det etter mi meining ikkje det individuelle valet, men snarare det fåfengde i å *motstå* attråa Sapfo skildrar. Helena går jo til og med så langt som til å gløyma både foreldre og ungar. Utan å trekkja denne kritikken av duBois lenger enn det som trengst, vil eg poengtera at dette kan opna for ei vidare tolking av tilhøvet mellom eg-personen og Anaktoria. Sistnemnde kan rett og slett ha vorte så stormforelska i nokon andre at ho har reist frå den som lovsyng venleiken hennar. Hjø Sapfo er kjærleiken ei lagnadsmakt, styrd av gudane, som ingen rår over sjølve. Det er synd om dette aspektet blir borte i lesinga av diktet, for det verkar ikkje som om ein narratologisk og feministisk analyse er den beste måten å opna det på. Moderne litteraturteori kan òg vera reduserande, på sitt vis.

6. Men ikkje no lenger – fragment 49

Som eit siste døme på den lyriske produksjonen til Sapfo, vil eg ta føre meg eit svært lite fragment, nummer 49 i inndelinga til Lobel og Page. Dette fragmentet illustrerer meir av teknikken og tematikken til Sapfo, samstundes som det er sær utfordrande å tolka:

*ἠρόαμαν μὲν ἔγω σέθεν Ἄτθι πάλαι ποτά·
σμίκρα μοι πάις ἔμμεν' ἐφαίνεο κάχαρις.*

(Sapfo 1990: 94)

*Eg elska deg, Atthis, ein gong for lenge sidan;
ein liten jentunge tyktest du meg å vera, og
yndelaus.*

Den fyrste verslina her er henta frå læreboka i verssmål skriven av Hephaistion (ca. 138–192 f.Kr.), som døme på «det sappfiske fjortenstavingsverset, som heile Sappos andre [bok] er skriven i» (sitert i Sapfo 1990: 94). Den andre er frå Plutark's *Amatorius*, der det blir sagt at Sapfo sa dette til ei jente som var for ung til å gifta seg. Seint på 200-talet slår den romerske grammatikaren Terentianus Maurus saman desse to fragmenta, noko som vekker skepsis hjå ein del moderne lesarar. I *Greek Lyric*, til dømes, skriv David A. Campbell: «The version of Terentianus Maurus suggests that the lines are consecutive however unlikely that may seem» (sst.: 95). Ein har kjensla av å nærma seg eit minefelt når ein skal analysere denne typen fragment. Ikkje berre er det usikre sider ved overleveringa og når diktet vart nedskrive; ein må òg hjelpa seg utan nokon kontekst, og utan å kunna vera sikker på om linene eigentleg høyrer saman. Plutark er dessutan ikkje naudsynleg pålitande. Han siterer diktet for å illustrere ein påstand om at ordet *κάχαρις* («ynde», «velvilje») «har man fra gammel tid kalt hustruens

tjenestevillighet overfor mannen» (Plutark 2004: 38, omsett av Inge Tjøstheim), så det kan tenkjast at vi har å gjera med ei slags tautologisk provføring for kva kontekst verslina stod i.

Det ein i røynda har å gå ut frå, er altså to liner som kanskje høyrer saman, og som kanskje handla om ei jente som var for ung til å gifta seg – «for lenge sidan». Skal ein tru Plutark, føya ho seg altså ikkje etter ektemannen sin. For å understreka den negerande forstavinga i det andre adjektivet som er nytta om Atthis i diktet, har eg omsett ἄχαρις med det litt klumsute og engelsklydande «yndelaus», sjølv om til dømes «stussleg» ville vore betre norsk. Og om ein kan vera kritisk til at det alltid blir prata om «jenter» i staden for «kvinner» når det gjeld dei som er omtala i dikta til Sapfo, er det her faktisk tale om eit «barn» (παίς). Kva er det Sapfo vil seia med desse versa, og korleis kan ein finna ein meningsstruktur når ein heilt vantar samanheng? Lat oss ta utgangspunkt i det fylgjande: Fragment 49 er ein diminutiv dramatisk monolog retta mot ein kvinnefigur kalla Atthis frå ein annan person – som kan vera anten mann eller kvinne, vi veit ikkje kva Sapfo har sett i scene i diktet. Denne personen, det lyriske eg-et, må ha ein intensjon med det han eller ho seier, og spørsmålet blir så kva dette eg-et formidlar til Atthis, som eit publikum skal kunna forstå.

Tidstilhøva ser ut til å vera eit sentralt element. Eg-personen elska Atthis «ein gong for lenge sidan», det er det som står. Det som *ikkje* står eksplisitt, er om ho framleis gjer det. Uttrykket *πάλαι ποτά* konnoterer ein epoke som er borte, noko liknande «gamle dagar» på norsk. Liddell og Scott har fylgjande framlegg til omsetjing: «*long ago, in olden time, in days of yore, in time gone by* [...]» (1970: 586). Det nærmar seg ein type hyperbolsk språkbruk som får lesaren til å lura på kor lang tid det eigentleg handlar om. Denne understrekinga av at det har gått lang tid sidan eg-personen elska Atthis, er forsterka for det fyrste ved at den som talar, framhevar seg sjølv med partikkelen *μὲν*, som eg har gjeve att ved å kursivera pronomenet. For det andre er uttrykket «ein gong for lenge sidan» emfatisk plassert på slutten av verslina, og inneheld ein spesiell alliterasjon. Det er freistande å sjå føre seg at når desse orda vart framført munnleg, kunne songaren mesta spytta ut p-lydane i *palai pota*. Med desse små grepa kan eg-personen leggja vekt på seg sjølv i situasjonen der ho tiltalar Atthis, og kanskje uttrykkja at ho framleis er bitter for noko som skjedde for inderleg lenge sidan.

Den andre verslina verkar, som Campbell poengterer, å ikkje passa saman med den fyrste. Dersom Atthis var ei lita, stussleg jente, korleis kan det ha seg at eg-personen elska henne? Dersom ein les dette fragmentet i ljøs av fragment 16, som skildrar det nostalgiske minnet om ein fråverande elskar, verkar denne ytringa endå meir malplassert. Eg vil framleis understreka korleis *tida* lyt spela ei rolle i tolkinga av diktet. Den fyrste lina verkar fyrst som ei kjærleikserklæring, men opnar for å lesast som ei ironisk eller vemodig ytring, av di ho

inneheld ei konstatering som ikkje gjeld lenger. Denne konstateringa er nemleg berre tilsynelatande; ho blir gjort ugyldig med det same ho blir framført. Det ligg òg implisitt i den fyrste verslina at eg-personen vart *avvist* ein gong i tida, av di ho legg slik vekt på at *ho*, på si side, elska den andre, og at det er lenge sidan. Det at kjærleiken i røynda har teke slutt, blir såleis forsterka av den retarderte fornærminga som kjem i andre verslina.

At Sapfo ofte utnyttar den greske syntaksen til å laga khiastiske ordstillingar i dikta sine, burde vera klårt no, men kva for funksjon denne typen grep har i fragment 49, er det få som verkar å ha granska. Her kjem ordet for «liten» (*σμίχροα*) heilt i starten av lina. Adjektivet er bøygd i hokjønn, og står dimed tydeleg til Atthis. Deretter kjem ordet for «stussleg», «yndelaus» heilt til slutt i lina, som eit overraskande moment. Av di konjunksjonen *καί* og adjektivet *ἄχαρις* er samantrekte til *κἄχαρις*, gjev ordet inntrykk av å koma brått på, i tillegg til at det blir mindre klårt artikulert. Ein må sjå føre seg at dei som hørde Sapfo framføra diktet, nesten ville kveppa til når dette ordet kom. Dei hadde allereie fått konstatert at Atthis berre var eit lite barn, og at ho var elska. Det ville såleis vera ei ny opplysning at ho var yndelaus, ei opplysning som gav diktet ein heilt annan tone. Kanskje var det ikkje lenger vemodig, men heller spottande eller spydig. Når Sapfo utnytta tidstilhøva medan ho komponerte dikt, gjaldt det altså ikkje berre innhaldet. Ho visste òg å manipulera stiltonen og å tilpassa forma diktet skulle framførast i, til meininga.

Sjølv om dei to verslinene vi har fått overlevert, startar med eit klassisk *aveu*, ser det altså ut til å kunna liggja eit hemnmotiv bak det som blir sagt, frå den vraka elskaren si side. Så skal ein lesa dette diktet som ei kjærleikserklæring, eller ironisk? Kven av personane – den som talar, eller den som er omtala – er i fokus? Sapfo ser ut til å spela på kontrastar, men den tekststilstanden tillèt ikkje skråsikre tolkingar – slik ingen av dikta ovanfor ser ut til å gjera. Som moderne lesarar står vi att med eit sett spørsmål: Er eg-personen riven mellom dei ulmande kjenslene for Atthis og frustrasjonen over ikkje å ha nådd fram? Når ho må poengtera at den elska *var* lita og stussleg, tyder det at ho er vakker og omsverma i diktets notid? Eller var det av sympati – kanskje fordi ungjenta ikkje var gifteklar – at eg-personen elska Atthis «for lenge sidan»? Det er umogleg å vurdera akkurat kva for tolkingar eit heilt dikt kan ha opna for, basert på berre to overleverte versliner. Men gåtefulle som dei er og blir, syner desse linene at hjå Sapfo tyder kjærleik *ein gong* ikkje naudsynleg kjærleik *for alltid*.

7. Nærleik og distanse: Oppsummering

Sapfo blir ofte presentert i litteraturhistoriebøker som den fyrste til å skriva inderleg lyrikk i fyrste person eintal. Jamvel om ei slik oppfatning sjølv sagt har mykje for seg, er det problematisk å gå ut frå, slik så å seia alle kommentatorar frå antikken til i dag gjer, at dikta handlar om Sapfo sjølv og menneska rundt henne. I kapittel I.i nytta eg moderne, litteraturteoretiske perspektiv for å kritisera denne typen lesingar. Med bakgrunn i mine egne lesingar vil eg sameleis understreka at det verkar søkt å gå ut frå at dikta handlar om Sapfo sjølv, all den tid ho nyttar så mange retoriske grep for å *distansera* seg frå dei flammande situasjonane ho skildrar. Sapfo kan godt ha hatt ein preferanse for andre kvinner, men det er ikkje med det sagt at ho har opplevd alt det som blir fortalt i dikta hennar. Dei sapfiske narrativa inneheld dessutan element, som poetiske bilete og konvensjonar, som peiker mot ei iscenesetjing. Den historiske personen Sapfo har til dømes ikkje hatt nærkontakt med Afrodite, sjølv om det lyriske subjektet «Psapfa» har det i fragment 1. Det verkar meir rettvisst å gå ut frå at ho som diktar heller *kanaliserer* dei røynslene ho måtte ha hatt med kjærleiken til storfelt poesi. Dimed kan ho utnytta poetiske konvensjonar til å gjeva desse røynslene ei språkleg form der tilhøyrarane kan kjenna seg att, slik at dei per induksjon kan tolka sine egne røynsler inn i dikta.

Å definera forfattarfunksjonen på denne måten har opna for det eg meiner er ei meir tekstnær og litteraturvitskapleg tilnærming til dei lyriske tekstene, enn historisk-biografiske lesingar. Slik har eg i dette kapitlet fått fram i ljuset nokre aspekt ved lyrikken til Sapfo som har forsvunne i dei mange reduserande lesingane som har prega resepsjonen. Eg har lagt vekt på rommet dei alle opnar for tolking, og korleis dette grepet ovrar seg. Det viktigaste aspektet i denne samanhengen er korleis Sapfo leikar med forventningane hjå tilhøyrarar og lesarar, og korleis ho held attende informasjon. Dersom overleveringa er pålitande, nyttar ho moglegheitene den greske syntaksen og dei retoriske stilfigurane tilbyr, for å skapa kontrastar og uventa samanstillingar. Samstundes greier ho med dette å strukturera tekstene i ei heilskapleg form. Til dømes er dikta kjenneteikna ved figuren *khiasme* og dei strukturerande grepa *kyklos* og *enjambement*. Fragment 16 er eit ypparleg døme på korleis desse grepa skaper spenning og tolkingsrom, der lesaren i overgangen mellom andre og tredje strofa lurar på kven «mannen» er, og kven som eigentleg blir omtala som «vakker» og «edel». Samstundes har eg synt korleis desse grepa, saman med tvitydige pronomen og verbformer, har noko av den same effekten som eg fann i fragment 1 og 31.

Desse grepa, som gjer tekstene fleirtydige og opne, heng saman med det eg vil kalla eit *leiemotiv* i dei overleverte Sapfo-tekstene: det omskiftelege og ustabile i kjærleiken og

kjenslelivet. Tidstilhøva i fragment 1, med eit retrospektivt narrativ og repeterte tidsadverbial, underbyggjer at kjærleiken ikkje er noko som varer, men som endrar seg *ταχέως, δῆντε* – snøgt, igjen og igjen. I fragment 31 blir kjenslene skildra som brå og hektiske, samstundes som det er ein tydeleg distanse mellom den som talar og det som blir omtala. «Voltaen» i den tapte femtestrofa forsterkar dette inntrykket, samstundes som han markerer nettopp kor brått kjenslene kan svinga frå brennande attrå til kald fornuft. Det retorisk oppbygde fragment 16 handlar om fråvere av den elska, og nett oppbygginga innfører retarderande element i teksta som i tillegg til å nærja lesarforventningane, understrekar distansen mellom eg-personen og Anaktoria, ei kvinne like vakker som den mytiske Helena. Og kor avkorta og ugjennomtrengeleg fragment 49 enn kan verka, syner det fram nettopp dette distanserende aspektet ved lyrikken til Sapfo – kanskje endå klårare sidan det er så stutt. Dei to overleverte verslinene fortel om kjærleik som har vore, og lét lesaren sjå føre seg ymse svar på kva som kan ha skjedd i tilhøvet mellom eg-personen og Atthis.

Tid skaper og endrar meining. Det faktum at kjenslene endrar seg med tida, er eit hovudaspekt ved Sappos lyrikk. Å vedkjenna seg dette er i tillegg naudsynt for å kunna formidla dei erotiske og sentimentale kjenslene i skjønnlitterære tekster. Eg vil trå varleg for å ikkje gå i ei liknande felle som lesarar før meg har gjort, og påstå at dette er hovudmotivet i alt Sapfo komponerte av lyrikk. Det eg *kan* hevda, er det fylgjande: I dei tekstene som sirkulerte i den franske renessansen, var motiva med den distanserte skildringa, dei omskiftelege kjenslene og den uoppnåelege kjærleiken noko av det mest slåande. Desse tekstene inneheldt òg *Leerstelle*, ikkje berre i form av ei usikker overlevering, men òg som tvitydige og fleirtydige stader i teksta, til dømes synekdotiske trekk som opna, og opnar, for utvendiggjering, studiar av mekanismane i begjæret, men òg for «hol» og tolking.

Dersom ein skal kunna kalla Louise Labé «den nye Sapfo», må ein kunna finna att nokre av desse trekka i lyrikken hennar. Når eg no skal ta føre meg den mest kjende kvinnelege, franske renessansepoeten, går eg til verks med desse spørsmåla: Kva slags grep nyttar Labé for å opna tekstene sine? Korleis skildrar ho kjærleiken som har teke slutt? Er det rett at ho nytta Sapfo for å skapa seg ei eiga røyst som kvinneleg diktar? Kan henda finst der ikkje fullgode svar på alle desse spørsmåla, men Labé fortener ei like respektfylt lesing som den antikke forgjengaren sin.

II.ii. Louise Labé og den lyriske tradisjonen

I og med dette kapitlet reiser vi 2000 år fram i tid, eit godt stykke mot nordvest. Det er store skilnader i tid, kultur og estetikk mellom Lesbos på 500-talet f.Kr. og Frankrike på 1500-talet e.Kr. Både språkleg og historisk er Louise Labé mykje nærare oss menneske i moderniteten enn dei arkaiske grekarane; skarve 500 år skil oss frå henne, ein brøkdelen av den tida som skil Labé frå Sapfo. Kva er det med den såkalla *tidlegmoderne* epoken som likevel knyter han så tett til eit Hellas som ikkje er stort fjernare for oss menneske i dag?

Sjølv om Labé kan reknast for å vera «gjenoppdaga» av moderne litteraturforskarar, er det vanskeleg å finna gode, grundige analysar av sonettane hennar. Den moderne resepsjonen dreier seg hovudsakleg om prosadelen av verket (*Débat*), medan sonettane stort sett blir lesne på måtar som reduserer dei. Difor gjer eg i dette kapitlet stort sett sjølvstendige lesingar av eit utval av sonettane, basert på min eigen teoretiske bakgrunn, men siterer og kommenterer andre forskarar, der det er relevant.

1. Subjektivitet og refleksjon

I tradisjonell, estetisk historie har ein ofte rekna mellomalderen som eit parentetisk skilje mellom dei to «gullaldrane» antikken og renessansen. Sjølv om dette nok er eit forenkla, romantisk syn som kan modererast kraftig, ser det ut til å vera haldepunkt som underbyggjer den alminnelege tridelinga. Den amerikanske lyrikkforskaren Paul Oppenheimer skriv i *The Birth of the Modern Mind* om korleis akkurat sonettgenren opna for ein ny type refleksjon og eit klårare sjølvmedvit. Oppenheimer snur om på den tradisjonelle måten å tenkja mellomalder på, ved å argumentera for at epoken er prega av *absolutt* rasjonalitet. *Alt* var styrt av Guds plan, og det var fåfengd å gjera opprør mot den guddomlege logikken (1989: 8). Eit slikt teokrati gjev liten plass til subjektivitet, noko som er tydeleg i mellomalderlitteraturen. Her ovrar den diktarske skaparkrafta seg i allegoriar og tropar, der emna allereie er gjevne i Skrifta: «Det å dikte ble følgelig redusert til et spørsmål om å kle sine ord i versdikningens språk og rytmer» (Haarberg m.fl. 2007: 141). Kjensler kunne såleis berre skildrast i eit språk der den allegoriske tolkingsnykkjelen var fastlagd på førehand.

Som Paul Oppenheimer poengterer, endrar altså synet på diktargjeringa seg samstundes med at sonetten slår gjennom. Han gjev Giacomo da Lentino æra for å ha skrivne historias aller fyrste sonett ein gong mellom 1225 og 1230 (Oppenheimer 1989: 22). Dette skjer ved hoffet til kong Fredrik II av Italia, som skal ha vore ein tilhengar av nyskaping og ekspansjon, basert på ein ny type *empirisk* rasjonalitet (sst.: 20f). Her kan ein altså ana konturane av ei tidleg form for renessanse, eit styreset som opnar for nye måtar å tenkja på.

Det er nett denne opninga som gjer det mogleg å skapa nye typar litteratur. For sonetten sin del er brotet dimed knytt til ei lausriving frå den absolutte, religiøse rasjonaliteten.

Det kan diskuterast om sonetten opphavleg var ein musikalsk, altså sunge, genre eller ei. Oppenheimer hevdar sonettforma *ikkje* er det, ut frå fylgjande argument: For det fyrste var Giacomo da Lentino som jurist van med å lesa inni seg, slik at den nye diktforma godt kan ha vore noko han pusla med i det stille (sst.: 22). For det andre, og kanskje viktigast, argumenterer Oppenheimer for at sonetten gjer tydeleg det ein kan kalla skiljet mellom *opsis* og *melos*.³¹ Det er det sistnemnde aspektet, nemleg *lyden*, som dominerer songlyrikken: «Song is generally intolerant of complex imagery, though it thrives on simple plot and repetition» (sst.: 27). Medan tekster som er meint å syngjast, altså lyt halda seg til eit enkelt biletspråk, utnyttar sonetten skrifta, som *opsis*, for å skildra kompleksiteten i mannehugen.

Oppdelinga i oktav (tese) og sekstett (antitese) kan nemleg lesast som eit formallogisk oppsett, markert ved den tradisjonelle *voltaen* i niande lina (sst.: 187). Som mellom andre François Rigolot har peikt på, er renessansementaliteten i stor grad basert på kontrastar (2002: 15). Den logiske strukturen i sonetten skulle såleis vera ei ideell, litterær form for denne mentaliteten. Oppenheimer strekar likeins under at den siste kupletten ofte skil seg ut som ein eigen del, slik at verslinene får forholdstalet 6:8:12, som er det same talet renessansearkitektane nytta for å rekna ut harmoniske, romlege proporsjonar (Oppenheimer 1989: 189). Desse trekka, som altså berre kan kjennemerke ei *skriftfest* tekst, underbyggjer såleis oppfatninga om at sonetten er meint for stille lesing.

Det er dimed ikkje anna å venta enn at denne genren skal vera ein av dei mest representative genrane frå renessansen. Perioden er prega av eit tydeleg språkleg og estetisk medvit som sjølv sagt er sentralt i den litterære utviklinga. Humanismerørsla og gjenoppdaginga av dei klassiske kjeldene er velkjend, men utviklinga av folkemåla som litterære språk er òg ein viktig del av renessanseskulturen. I *Rabelais og skrattets historia* seier Mikhail Bakhtin det slik: «Det folkliga språket, som bemäktigade sig alla ideologiska sfärer och därifrån undanträngde det latinska språket, medförde nya synpunkter, nya tankeformer (ambivalens), nya värderingar; [...]» (Bakhtin 2007: 430). Særskilt når det gjeld subjektivitet, skil renessansen seg dimed ut frå tidlegare epokar. Stephen Greenblatt har analysert kva for konsekvensar dette nye medvitet har hatt for utforminga av identitetar og subjektivitet. Heilt frå den moderne litteraturforskinga starta på 1800-talet, seier han, har det vore ei vanleg oppfatning at «there is in the early modern period a change in the intellectual, social,

³¹ *Opsis* er eit omgrep for den visuelle organiseringa av diktet, medan *melos* omfattar det fonetiske, til dømes rim, rytme og klang (Janss og Refsum 2005: 16).

psychological and aesthetic structures that govern the generation of identities» (1984: 1). Nettopp den nye sonettforma, slik Oppenheimer analyserer henne, er ein av desse estetiske strukturane som opnar for å konstruera identitetar på andre måtar enn før, samstundes som bruken av folkespråket er ein *sosial* struktur som bidreg til det same. Inneber renessansen dimed berre frigjering frå gamle tankesett? Nei, fordi utforminga av ein identitet ikkje er resultat av eit fritt val, men alltid ein prosess avgrensa av det sosiale og ideologiske registeret som råder til ei kvar tid (sst.: 256). Likevel har altså den mellomeuropeiske renessansen det til felles med det arkaiske og antikke Hellas at *subjektivitet* er ein viktig del av litteraturen i baa epokar, motsett mellomalderen.

Kva for sosial og ideologisk kontekst var det så Louise Labé dikta under? Heimbyen hennar, Lyon, var faktisk ein av dei mest blomstrande byane i den franske renessansen. Ein viktig grunn til dette er den geografiske plasseringa. På eit europakart ligg Lyon omtrent midt i løypa mellom Paris og den fransk-italienske grensa, noko som bidrog til kulturutveksling og tidlege impulsar frå den italienske renessansen. Møtet mellom elvane Rhône og Saône gjorde Lyon til det viktigaste handelssenteret i det franske kongeriket, med stor italiensk arbeidsinnvandring (Huchon 2006: 25). Det at Lyon var ein storby, men ikkje hovudstaden, hjelpte òg kulturlivet til å ovra seg. Mangelen på universitet og parlament gjorde faktisk prentefridomen større enn i Paris, der kontrollapparatet var betre utbygd (sst.: 36).

I denne byen kan ein tenkja seg at ei skrivande, ung dame lett kan ha funne likesinna å utveksla idéar med. Det fanst ein viss salongkultur her for dei som ville skriva på latin, så vel som for dei som skreiv på folkespråket (Lazard 2004: 17f). Labé ymtar jo sjølv om dette i den innleiande epistelen, der ho gjev venene sine skulda for at dikta hennar vart oppdaga og utgjevne (sjå s. 14). Sjølv om kvinnene hadde mindre rett til å delta i samfunnet då Labé levde, verkar det likevel som dei fekk vera med på den kulturelle blomstringstida. Under spesielle festdagar vart det arrangert maskespel – såkalla *mômeries* – og paradar med lærde tema og romerske gudar (Huchon 2006: 32). Madeleine Lazard viser til at *kvinner* hadde lov til å vera til stades på desse, nett som dei kunne delta i litterære salongar (2004: 28). Det er freistande å sjå føre seg Labé som tilskodar til eit slikt opptog, i lag med folk som Maurice Scève, Olivier de Magny og kanskje Pernette du Guillet, der dei mora seg samstundes som dei fekk inspirasjon, og kanskje diskuterte idéar til nye skriveprosjekt. Damene frå Lyon hadde ord på seg for å vera lærde og kunnige, og i lag med Labé vart Scève og du Guillet omtala som «l'école lyonnaise» (Huchon 2006: 53). Ein må altså kunne gå ut frå at dei ikkje berre arbeidde saman, men at dei òg i nokon mon var rekna som likeverdige poetar i samtida.

I Lyon var den mellomalderske allegoritradisjonen altså til stades som *konkrete* maskespel, samstundes som han gav grobottn for den meir abstrakte og teoretiske renessansepoesien. Som eit heilt banalt, men likevel viktig, element i den mytologiserte og idealiserande renessanseskulturen kan det nemnast at bynamnet *Lyon* vart etymologisk utlagt som *Ilion* – altså Troja –, medan tilnamnet *Fourvière* vart tolka som «Forum Veneris» – «Venus' torg» (sst.: 30). Iveren etter å knyta kultursenteret Lyon til den idealiserte antikken ser ut til å ha gjennomsyra heile samfunnet, likeins på det intellektuelle og filosofiske planet. Huchon talar difor om eit felles «imaginaire», der motiv frå antikken var mellom dei mest alminnelege topoi (sst.: 33). Som arketypen på ein kvinneleg poet var sjølv sagt Sapfo ein del av dette «imaginaire». Samstundes er imitasjon av antikke førelegg ein av dei mest velkjende delane av renessanseestetikken. Lyrikkforskaren François Rigolot kallar imitasjonspoetikken, slik han vart fremja av mellom andre Pléiade-gruppa, for ein «pierre de touche de la poésie de la Renaissance» (2002: 19). Nettopp denne vektlegginga av imitasjon er det som gjer at vi kan finna samband mellom Labé og Sapfo. Men kva er eigentleg imitasjon?

2. Mimotekst og peritekst: nokre definisjonar

Gérard Genette, som har utvikla ein teori om relasjonar mellom diktariske tekster i *Palimpsestes*, skil mellom fem ulike former for *transtekstuelle relasjonar* (1982: 8ff). Han set det alminnelege uttrykket «intertekstualitet» til sides for fenomenen som sitat og plagiat, medan eit tilhøve der ei nyare tekst («hypertekst») ikkje kan eksistera utan eit eldre førelegg («hypotekst»), kallar Genette *hypertekstualitet* (sst.: 11). Eit slikt hypertekstuel tilhøve er kjenneteikna ved ei eller anna form for transformasjon, der ein kan identifisera to hovudtypar: Hyperteksta kan *anten* ha same emne som hypoteksta men ulik stil, *eller* ho kan nytta same stil – altså litterære form – til å målbera eit anna emne enn det førelegget gjer. Genette nyttar tilsynelatande enkelt og greitt omgrepet *imitasjon* om den fyrste av desse formene, som han likeins omtalar som den mest *komplekse* (sst.: 14). Imitasjon kan dimed svært grovt sagt karakteriserast som at hyperteksta seier det same som hypoteksta, men på ein annan måte (sst.). Det er denne kategorien imitasjon eg skal argumentera for at vi har med å gjera i tilhøvet mellom Sapfo og Labé.

Det er likevel vanskeleg å finna klåre definisjonar på omgrepet «imitasjon». Ifylgje Genette kan ikkje imitasjon reknast som ein figur, men som den mimetiske funksjonen som kan finnast i alle figurar, så lenge figuren sjølv gjer det mogleg (sst.: 82). Nettopp fordi ordet «imitasjon» er så lada med ymsande, diffuse tydingar, gjer Genette framlegg om å nytta omgrepet *mimotekst* for alle imitative tekster eller for organisert, litterær herming (sst.: 88).

Han meiner at når ein har å gjera med ei mimotekst, inneber det ideelt sett ei tekst som er skriven i ein kjend stil, og omsett i ein «framand» (sst.). Her kan det sjå ut til at Genette seier det motsette av hermeneutikaren Ricœur, som hevdar at tolking inneber å gjera noko ukjent til noko kjent (sjå s. 22 ovanfor). Likevel meiner eg at desse teoretikarane ikkje motseier einannan, men at det er mest tenleg å seia at å tolka ei hypotekst gjennom å omsetja henne i ei ny *hypertekst*, er å overføra henne frå ein gamal (og altså allereie kjend) stil til ein ny stil – dvs. ein stil som er «framand» for hypoteksta, men ikkje for lesarane av hyperteksta.

Ein kan såleis ikkje imitera ei tekst *direkte*, men berre *indirekte*, ved å overføra henne til ein annan *kode* (Genette 1982: 90f). I den grad Labés verk kan lesast som ei mimotekst på bakgrunn av dei sapfiske fragmenta, bør ein til dømes kunna seia at dei sapfiske versa (*stilen*) er overførte til franske dekasyllabar. Ein måte å gjera dette på er å sjå etter motiv (*emne*) i tekstene som ser ut til å alludera til den lesbiske diktaren. På dette punktet vil eg difor igjen gjera framlegg om eit nyord. Genette nyttar nemleg gjennomgåande neologismar på «-ème» for å nemna dei små elementa i tekster; til dømes «*épiquème*» om element som er typiske for Homer og Vergil (sst.: 89 og passim). Parallelt med desse omgrepa vil eg difor nytta ordet «sapfem» om motiv som kan reknast som typiske for Sapfo, og som tyder på at der finst eit transtekstuel tilhøve mellom Labé og henne.

Ein annan type transtekstualitet er det eg så langt i oppgåva har kalla *paratekst*. I *Seuils* («*Tersklar*») deler Genette denne typen transtekstualitet inn i *péritexte* og *épitexte*. Det fyrste er grovt sagt føreord, kommentarar og fotnotar som er trykt i same bokverket som teksta dei innleier eller kommenterer. Med det andre omgrepet meiner Genette intervju, bokmeldingar og anna verksekstern omtale (1987: 11). Det er desse to aspekta til saman som utgjer parateksta, men det er den fyrste, verksinterne delen av denne «terskelen» inn til verket som er mest relevant i ein tekstnær analyse.

3. Føreordet som poetikk og manifest

Den fyrste periteksta som møter lesaren av Labés *Euvres*, er ein trisiders epistel med tittelen A.M.C.D.B.L. – 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*. Som sitatet frå denne teksta i kapittel I.ii.4 syner, dreier det seg her òg om ei nedvurdering av verket som fylgjer, med ei bøn om hjelp frå mademoiselle Clémence: «[...] je vous ay choisie pour me servir de guide [...]»³² (Labé 2004: 43). Ved fyrste

³² «Eg har valt Dykk til å vera rettleiaren min.»

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 det historiske medvitet som kjenneteikner renessansen, markerer Labé heilt i starten av verket at ho og Clémence de Bourges er åt å oppleva ei epokegjerande endring i den rette meininga av ordet:

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 desiree, 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 [...] (2004: 41).³³

Presenspartisippet innleiingsepistelen opnar med, tillet Labé å koma med ei konstatering som inneheld argumentet for heile resten av teksta i eit nøtteskal. *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 blir 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 forfattern av brevet kan vera kapabel til. Ho legg òg vekt på at kunnskapen kvinnene kan tileigna seg, blir ein eigedom som ingen kan ta frå dei, til skilnad frå «kjede, ringar og vakre klede» (sst.). Såleis føregrip Labé fleire seinare, feministiske tenkarar. Argumentet om at intellekt er meir verd enn kledebunad, impliserer eit oppgjer med *objektifiseringa* av kvinner, slik dette fenomenet sidan er analysert av både Irigaray (1976) og de Beauvoir (1949). Samstundes minner oppmodinga om at kvinner må ta penna fatt for å bli likeverdige subjekt, om Cixous' analyse av kva for frigjerande makt som ligg i skrivekunsten, slik eg har vist i kapittel I.ii.1. Dimed kan Labé seiast å presentera si eiga «venue à l'écriture» i føreordet.

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*; ei nedvurdering av verket eller forfattern bak det – av forfattern sjølv. Denne nedvurderinga har 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

³³ «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 fridommen som kjønnet vårt 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 vi kunne fått av det.»

den heilage Skrifta som kunne ha opphøgd status, og *captatio benevolentiae*-motivet blir såleis ein måte å presisera at det ein skriv, aldri kan bli 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 «les severes lois» 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, blir 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, 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 bli forbigått av den halvdelen av menneskeætta dei alltid har sett ned på. Det interessante med måten dette argumentet blir presentert 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 public», 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 blir 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. «[...] L]e plaisir que l'étude des lettres ha acoutumé donner nous y doit *chacune inciter*»³⁴ (sst., mi utheving), skriv Labé, og vel altså å nytta 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. I kapittel I.ii.2 nemnde eg den dobbelte refleksiviteten som ei hjelperåd for å forstå tenkinga i renessansen. Labé syner i siste delen av føreordet fram eit godt døme på denne typen refleksjon, for her analyserer ho skilnaden på *oppleving* og *minne*: «Car le passé nous resjouit, et sert plus que le present : mais les plaisirs des sentimens se perdent incontinent, et ne

³⁴ «Gleda som studiet av litteratur har for vane å gjeva, bør få kvar einskild av oss til å byrja med det.»

reviennent jamais, et en est quelquefois la memoire autant facheuse comme les actes ont esté delectables»³⁵ (sst.). Det uheldige mistilhøvet mellom desse to handlingane, oppleving og minne, kan betrast ved å *skriva*:

Mais quand il avient que mettons par escrit nos concepcions, [...] nous revenons au mesme point, et à la mesme disposition 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* (sst.: 42–43, mine uthevingar).³⁶

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 sjølve*. Ikkje berre er dette eit sær sars individorientert argument som blir 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 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. Med dette illustrerer diktarkvinna frå Lyon Oppenheimers påstand om at sonetten og renessansekulturen opnar for ei ny form for refleksjon. Det mest påfallande er at Labé sjølv ser ut til å ha tenkt over dei moglegheitene som ligg i skrivinga, noko underbyggjer den alminnelege oppfatninga av at renessansekunstnarane i stor grad reflekterte over både si eiga samtid og fortidas kunst.

Når ein er så langt komen, er det kanskje råd å moderera fyrsteintrykket av føreordet til Labés *Euvres*. Ordet *épître*, som moderne utgjevarar gjerne nyttar, tyder i utgangspunktet på at vi 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 bli til inspirasjon for *mottakaren*. Som feministisk, litterært manifest vender epistelen seg til eit mykje større publikum enn han

³⁵ «For fortida gleder oss og tener til meir enn notida, men gleda vi har av kjenslene går vilkårslaust tapt og kjem aldri attende, og sume gonger er minnet om dei like brysamte som sjølve opplevingane var gledelege.»

³⁶ «Men når vi får festa tankane våre i skrift, kjem vi attende til same stad og same sinnsstemning som vi var i. *Då opplever vi ei dobbel glede*, for vi finn att den som har kvorve, anten i det emnet vi skriv om eller ved å forstå det studiet vi hadde vigd oss til den gong då. Og i tillegg til dette får vi ein særskilt kveik av den dommen den nye [eig.: andre] oppfatninga vår feller over den fyrste.»

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 «un honneste passetems» (sst.: 43). Men her er det verd å nemna at *captatio benevolentiae* òg går under namnet *excusatio propter infirmitatem* – ei orsaking for forfattarens evneløyse (Genette 1987: 193). Denne orsakinga blir såleis eit *offentleg* føreord, retta til alle skrivande kvinner, i staden for til Gud. Dette *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. Labé understrekar samstundes at der òg finst eit sjølvisk føremål i å dedisera verket til de Bourges. «Et pource que les femmes ne se montrent volontiers en public seules, je vous ay choisie pour me servir de guide [...]»³⁷ (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. I denne fortala er det Labé sjølv som talar, utan eit konstruert, diktarisk *persona* (Rigolot 2002: 72). 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.

4. Den «nye Sapfo» kjem til

Eg har no synt korleis Labé nyttar ein retorisk oppbygd epistel med klåre renessansetrekk for å oppmoda kvinner til å bryta tagnaden og skriva, ved å påkalla ein samtidig kvinnefellesskap. Seinare kvinner har gjerne sett seg som del av ein slik «subkultur», og Labé blir dimed eit tidleg døme på ein spesifikk *kvinneleg*, litterær tradisjon, jamfør kapittel I.ii.1. Men korleis plasserer *andre* forfattarar henne i denne tradisjonen?

Eit slags svar på dette spørsmålet finst i *Escriz*, hyllingsdikta til slutt i *Euvres*. Det dreier seg om dikt til ære for poeten frå Lyon, plassert heilt til slutt i diktsamlinga. Desse dikta er 24 i talet, likt talet på sonettar skrivne av Labé sjølv. Denne symmetrien i *tal* blir temperert av ein asymmetri i *form*; dei lovprisande dikta inneheld både sonettar og odar av ulik lengd. Den aller fyrste sonetten er kjelda til at Louise Labé blir etablert som «la nouvelle Sappho» i og med sitt eige diktverk. Som eg har nemnt, dreier det seg her om ein ode på

³⁷ «Og fordi kvinner ugjerne viser seg fram åleine ute mellom folk, har eg vald Dykk til å vera rettleiaren min.»

gresk, sannsynlegvis skriven av filologen Henri Estienne. Her blir Sapfo nytta og hylla som poetisk førebilete for den nye diktarkvinna frå Lyon. At samanlikninga mellom dei to poetane er på eit reint litterært nivå, blir òg underbygd av tittelen *Εἰς ὠδᾶς Λοΐσης Λαβῆαιας* – «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 minna om 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 *sapfem* i dette diktet. Oden nyttar nemleg den same teknikken med retardasjon og allusjonar som kjenneteiknar dikta til Sapfo. Fyrste strofa opnar med å stadfesta at dei er øydelagde av «*Ἡ παμφάγου χρόνου βίη*»³⁸ (sitert i Labé 2004: 142) – her blir altså tida synekdochisk omtala. Andre strofa innfører Labé som arvtakaren til den greske diktarkvinna, og her, som hjå Sapfo, har ordrekkjefylgja mykje å seia. Afrodite blir omtala per metonymi som *Παφίης* – «ho frå Pafos», medan Labé blir introdusert med partiklane *νῦν γέ* – «men no» – i tredje lina (sst.). Desse to kvinnefigurane, den sameleis synekdochisk omtala Afrodite og den konkrete lyrikaren Labé, blir altså knytt saman, og vi 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 lærdomsideala i renessansen, Labés eige føreord og måten ho blir framstilt på i den greske oden. Vi har å gjera med det Genette kallar *intertekstualitet*: Allusjonar til narrativet om Sapfo må her seiast å vera eit viktigare aspekt enn imitasjon av lyrikken hennar.

Dette diktet har sjølv sagt òg ei retorisk side. Forfattaren tek eventuelle innvendingar på forskot i tredje strofa, som startar med ei ny setning og såleis utgjer ei ny, semantisk eining. Faktisk føregrip heile den tredje strofa innvendingane frå dei som måtta protestera mot at Labé er «den nye Sapfo». Strofa spør «kvar kjem ho frå, denne nye diktarkvinna?» (sst.), underforstått: Korleis har det seg at ei kvinne i vår tid kan skriva kjærleiksdikt? Fyrst blir det skapt eit samband mellom liv og kunst: Den stakkars Labé har nemleg òg ein slem og ubøyeleg Phaon som ho elsker. Det blir altså implisert at det er den ulukkelege kjærleiken som gjer henne i stand til å skriva. Eitt interessant moment ved denne oden er dimed at han heilt klårt vender seg til eit lærd publikum som kjenner til Ovids historie om Sapfo og Phaon

³⁸ «Krafta til tida som et opp alt.»

– og som i tillegg kan lesa gresk. På dette viset blir røynslene til den avviste elskaren Labé framstilt som noko høgverdig, som ei eiga form for poetisk opplæring, og oden understrekar dimed *kunnskapen* ho sit inne med.

Å vita kva det vil seia å bli 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 Phaon 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 forklårar meir grannsamnt kva motiv ho har for å skriva dikt. Vi blir fortalde 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 blir 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 det ovidianske narrativet. I og med utgjevinga av diktverket er det jo tydeleg at Labé ikkje har valt å løysa problema sine som den forsmådde Sapfo, ved å kasta seg frå ei klippe i havet, men ved å kanalisera kjenslene i dikt som skal vera på høgde med det greske førebiletet. Såleis blir 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 «Phaon» har gjort.

Denne oden opnar 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 språket, emnet og salfema er klåre døme på. I samband med denne analysen vil eg difor argumentera mot det eg ser som heller merkelege påstandar frå Mireille Huchon i verket eg allereie har nemnt (jf. s. 17 ovanfor). Ho påstår mellom anna 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). Dessutan hevdar ho at desse to dikta er problematiske, fordi dei refererer til *odar*, ein genre som ikkje finst mellom dikta skrivne av Labé sjølv (sst.: 213). Her er det sær påfallande at Huchon tydeleg har oversett den fyrste oden mellom lovprisingsdikta. Det er rett nok ikkje tale om *skriveverksemd* her, men oden er i alle fall ei tydeleg skildring av sjølv *diktargjerninga*, dersom ein godtek at det å spela lutt og syngja er konvensjonelle,

metonymiske måtar å omtala lyrikk på. Eit mogleg svar er at Huchon ikkje les gresk, av di ho skriv fylgjande om ode I: «[...] l'ode en grec qui célèbre la nouvelle Sappho, cet écrivain dont on cherche en vain l'origine»³⁹ (sst.: 207). Dette er ei tydeleg parafrasering av Rigolot si omsetjing av oden, der tridjestrofa går slik: «Si ce miracle étonne et que l'on *cherche en vain*/d'où vient cet écrivain nouveau et féminin [...]»⁴⁰ (i Labé 2004: 142, mi utheving). Eg går ut frå at Huchon overser ode I fordi ho manglar språkkunne til å gjera ei nærlesing av han.

Dette inntrykket blir forsterka av at ho påfallande nok ikkje bryr seg om at Rigolot har omsett det greske *ποιητρια* («kvinneleg diktar») med det nokså ordrette «écrivain ... féminin». I det heile ser det ut til at ho har droppa ei nærlesing av dette diktet til fordel for sin eigen argumentasjon og for å kunna nytta ei kjekk innleiing til kapitlet der ho argumenterer for at dikta i *Escriz* provar at poeten Louise Labé er ein konstruksjon. Etter sitatet ovanfor, skriv ho nemleg: «L'aveu de la supercherie, déguisé sous cette forme grecque et accessible à un nombre restreint de lecteurs, est plus manifeste dans d'autres passages, tout comme l'artificialité du projet»⁴¹ (2006: 207). Det at Labé blir presentert som eit mysterium, ein diktar med ukjent opphav, blir ifylgje Huchon ei tilståing av at ho berre er ein oppdikta figur.

Her har vi heilt klårt å gjera med ei feillesing. Påstanden til Huchon kan greitt visast attende, fordi denne greske oden nettopp *gjer greie for* korleis ei kvinne kan skriva dikt, for det fyrste ved å visa til førebiletet Sapfo, for det andre ved å poengtera den ressursen for kreativt arbeid som ligg i sterke kjensler og ulukkeleg kjærleik. For min del vil eg hevda referansane til Sapfo heller viser at diktet har til funksjon å skriva Labé inn i ein kvinnelitterær tradisjon som rettferdiggjjer diktarverksemda hennar. Poenget med oden er altså just at ein *ikkje* «cherche en vain», og han er aldeles ikkje ei «tilståing» av noko som helst. Det einaste Huchon provar, er at ho ikkje har kasta meir enn eit kjapt blick på omsetjinga til Rigolot. Det er openbert på sin plass å kritisera henne for å ha gått uvitskapleg til verks i iveren etter å avdekkja den innbilte «bløffen om Labé».

Det lyt likevel seiast at direkte referansar til poesi, tekst og skrivning ikkje naudsynleg dominerer dei andre dikta i *Escriz*. Det er trass i alt tale om renessansepoesi, full av poetiske bilete og antikke motiv. Samstundes er det heller ikkje i dei andre dikta fritt for referansar til diktarverksemd. Eit interessant døme er sonett IX av Mathieu de Vauzelles, som finst i to

³⁹ «... den greske oden som feirar den nye Sapfo, denne forfattaren som ein fåfengd leiter etter kvar kjem frå.»

⁴⁰ «Viss dette underet overraskar, og ein leiter fåfengd etter kvar ho kjem frå, denne nye, kvinnelege forfattaren ...»

⁴¹ «Tilståinga av svindelen, gøymd i denne greske forma og tilgjengeleg for nokre få lesarar, er meir tydeleg i andre passasjar, nett som det kunstige ved prosjektet.»

versjonar; den andre er sannsynlegvis revidert av Maurice Scève (Rigolot, i Labé 2004: 153n). Den reviderte versjonen har fått tittelen «A Dame Louise, la première ou plutôt la dixième des Muses, dont elle couronne le cortège»⁴² (sst.); nok ein klår allusjon til eit forestillingsbilete om Sapfo, som skal ha vorte kalla nett «den tiande Muse» av Platon. Labé blir her omtala som eit «sujet», eit *emne* som naturen har valt seg ut, fordi det var betre enn alle andre. Implikasjonen er at Labé er utstyrd med uvanlege evner frå naturen, og andrestrofa slår fast at ho rår over «des influences bénéfiques» – gagnlege påverknader frå himmelen. Det er altså ein diktar under guddommeleg nåde som blir skildra her, og sjølv blir ho omtala som ei Muse, eit guddommeleg vesen. For ein lærd lesar på 1550-talet måtte denne skildringa heilt tydeleg gjeva uttrykk for at Labé på alle vis var å halda for ei «nouvelle Sappho».

Huchon verkar skuffa over at ho ikkje greier å finna «aucune allusion à quelque activité d'écriture» (2006: 212).⁴³ Men kvifor held det ikkje med allusjonar til *diktarkunst*? Ville det vore meir sannsynleg at Labé skreiv dikta sine sjølv, dersom eit av dikta var eit portrett av henne ved skrivebordet? Det er ikkje vandt å vedgå at mange av dikta i denne periteksta handlar om kor vakker eller strålende Labé er – eller, med eit ordspel på namnet hennar og det latinske *labia* («lippe»), kor gode kyss ho gjev. Sonett IX nemner òg «sa beauté originelle» i ellefte lina (i Labé 2004: 153). Samstundes lyt ein kunna poengtera at eit *kyss* kan vera ein metafor for både *dikting* og overføring av *kunnskap*, og at ord som «beauté» – «venleik» – heller ikkje er reserverte for å brukast om andlet og utsjånad.

Frå ein litterær ståstad er det likevel mest interessant å oppdaga at desse hyllingsdikta blandar skildringa av den geniale diktarkvinna med motiv typiske for måten renessansen framstiller kvinner på. Denne niande sonetten, til dømes, avsluttar med ei apostrofering av gudane, der dikt-eget stiller eit retorisk spørsmål til gudane: Vil de tillata at ei slik strålende sol kan måtta lida ein ufjelg død, og såleis røva det udøyelege ljuset frå henne? Her kjem det typiske memento mori-motivet inn. Diktet uttrykkjer altså eit håp om at Labé skal få stråla til æveleg tid – noko som vel godt kan vera ein hyllest til dei evnene ho har som diktar. Sjølv sagt har dette òg ein retorisk effekt på lesaren, som får presentert Labé som ein idealisert, mesta overmenneskeleg kvinnefigur. Slik blir det tillate å hylla den nye diktaren på same måte som den narratiserte og *mytologiserte* arketypan på ein kvinneleg forfattar: Sapfo.

Samstundes må ein konstatera at tilvisingane til Sapfo er svært så *tydelege*, men at dei likeins føreset eit visst dannelsingsnivå, som kunnskapar i gresk og kjennskap til Platon, for at lesaren skal forstå dei. Poenget her er ikkje så mykje å visa at Huchon les skakt, som å

⁴² «Til fru Louise, den fyrste eller helst den tiande Muse, ho som kronar dei alle.»

⁴³ «... nokon som helst allusjon til noka skriveverksemd.»

konstatere at periteksta til Labés *Euvres* presenterer henne som ein lærd, kvinneleg poet. Ifylgje periteksta er ho inspirert av eigne kjensler og røynsler så vel som av antikken, og spesielt Sapfo. Sambandet mellom Sapfo og Labé, slik eg har vist med desse to diktlesingane, tener fyrst og fremst til å *forklára* det faktum at ei kvinne kan vera forfattar. Motsett det Huchon trur, tener ikkje ode I til å poengtera at det er vanskeleg å seia kvar denne nye diktarkvinna kjem frå. Ein kan 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 ...» Sonett IX omtalar henne meir som eit vedundermenneske, ein mytologisert person naturkreftene og gudane sjølv har gjeve særlege gåver. Her er det òg tale om ein meir indirekte allusjon til Sapfo, men det kan likevel seiast at diktet ved hjelp av denne intertekstuelle relasjonen freistar å setja henne inn i ein spesiell tradisjon, nemleg den inderlege kjærleikslirykken frå det arkaiske Hellas.

Det er heller ikkje til å oversjå at samanlikninga mellom Labé og Sapfo blir understreka av dei skjønnlitterære tekstene i starten av verket. *Euvres* opnar med prosateksta *Débat*, jamfør side 15 ovanfor. Her møtest dei to personifiserte fenomena Galskap og Kjærleik (eller kjærleiksguden *Amour*) utanfor Olympen på veg til gjestebod hjå Jupiter. Dei tek til å krangla om kven som er mest verd av dei, og Galskapen riv til slutt augo ut av andletet på Kjærleiken. Dei andre gudane kjem til og startar ei slags rettssak som endar med at Galskapen og Kjærleiken skal fylgjast åt, og at Galskapen skal føra den blinde Kjærleiken «par tout ou bon lui semblera»⁴⁴ (Labé 2004: 103). Det eg vil syna med dette, er ikkje arven Labé nyttar frå den mellomalderske, litterære allegoritradisjonen, men den *antikke* arven ho heilt klårt stør seg til. *Débat* er eit dialektisk verk om kjærleiken i alle dei ulike ovringane han finst i, og minner såleis klårt om klassisk filosofi og spesielt Platons *Symposion*. Kjærleiksforståinga i nyplatonismen, som ei sameining av det jordlege og det himmelske, var ein sentral del av renessansediktinga. Mest interessant her er ei rad forfattarar som blir nemnde i Apollon sitt forsvar av Kjærleiken: «Orphee, Musee, Homere, Line, Alcee, Saphon, et autres Poëtes et Filozofes : comme Platon, et celui qui ha ù le nom de Sage, ha descrit ses

⁴⁴ «Overalt der det tykkjest honom best.» Fransken er meir tvitydig enn omsetjinga greier å syna; det er ope for tolking om Kjærleiken skal førast dit *han* tykkjer det er best, eller dit den kvinnelege *Galskapen* vil.

plus hautes conceptions en forme d'amourettes»⁴⁵ (sst.: 77). Mange av forfattarane Labé skriv seg inn i tradisjonen til, finst i dette oversynet – Petrarca blir òg nemnd, nokre setningar seinare – og den siste i denne katalogiseringa er altså «Saphon». Plasseringa av namnet hennar som den siste i oppramsinga tyder på at ho blir rekna som den *viktigaste* i den antikke tradisjonen Labé plasserer seg i.

Dette inntrykket blir forsterka av den andre, klåre referansen til Sapfo som kjem i den fyrste av dei tri elegiane sjølv *diktsamlinga* opnar med. Denne elegien liknar den «forklåringa» på kvinneleg diktarverksemd som var hovudsaka i den greske oden. Her blir det fortald at eg-personen i diktet tidlegare ikkje makta å syngja om kjærleikssorgene sine; Foibos Apollon tillét det ikkje. No, derimot, har han gjeve henne «la lyre» – ikkje «le luth», som det oftast er prat om hjå Labé – som før i tida song om «l'Amour Lesbienne» (sst.: 107). Det er altså den lesbiske, eller *sapfiske*, lyra, gjeven av Apollon, kjærleikens forsvarar i *Débat*, som får eg-personen i dikta til Labé til å syngja om lidingane kjærleiken gjev henne. På denne måten blir det vist til ein heilt konkret gest: Denne kvinnelege diktaren *tek opp* lyra som hørde Sapfo til, og som har vore trygt gøymd på Olympen, og kan dimed *ta opp* den lyriske tradisjonen. Samstundes blir det lagt vekt på at Labé gjer dette ved hjelp av si *eiga* røyst: «Il m'a donné la lyre, qui les vers/Souloit chanter de l'Amour Lesbienne/Et à ce coup pleurera de la mienne»⁴⁶ (sst.). Det er altså ikkje tale om ein *kopi* av den lesbiske diktaren, men om eit tilfelle av *inspirasjon* – og av å høyra til ein tradisjon med inderleg, subjektiv kjærleikslyrikk.

5. Den bittersøte kjærleiken – sonett I

Labés diktverk inneheld ein prosadialog mellom Kjærleik og Galskap, tri elegiar og 24 sonettar. Her tek eg berre føre meg den siste genren, fordi det er i sonettane inspirasjonen frå Sapfo er mest tydeleg.⁴⁷

Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai
Più accorto fu, da quel divino aspetto
Pien di gratie, d'honor et di rispetto
Sperato qual i' sento affanni e guai

Nei, ikkje eingong Odyssevs eller nokon endå
visare, kunne sjå føre seg at dette herlege
andletet, fullt av ynde, ære og respekt, kunne få
meg til å kjenna slik sut og uro. Akk, *Amour*, du
har stukke meg i brystet med dine vene augo –

⁴⁵ «Orfeus, Musaios, Homer, Linus, Alkaios, Sapfo og andre poetar og filosofar, som Platon og han som fekk tilnamnet 'Vismann' [Sokrates], har skrive ned dei mest høgtsvevande idéane sine som kjærleikshistorier.»

⁴⁶ «Han har gjeve meg lyra som var van med å syngja den lesbiske kjærleiken: Og av denne grunn skal mi eiga syngja.»

⁴⁷ Interessante lesingar av prosatekstene i *Euvres* finst i antologien *Louise Labé, les voix du lyrisme* (1990, red. Guy Demerson) og i *Rigolot* 1997.

Pur, *Amour*, co i begli occhi tu fatt'hai
Tal piaga dentro al mio innocente petto,
Di cibo et di calor già tuo ricetta,
Che rimedio non v'è si tu n'el dai.

O sorte dura, che mi fa esser quale
Punta d'un Scorpio, et domandar riparo
Contr'el velen' dall'istesso animale

Chieggio li sol' ancida questa noia,
Non estingua el desir a me si caro,
Che mancar non potrà ch'i' non mi muoia

(Labé 2004: 121)

det same brystet der du får varme og næring – og likevel er du min einaste kur. Å vonde lagnad, som får meg til å bli lik ei som er stukken av ein skorpion, og som treng meir av same gifta som motgift. Eg bed berre om at han tek bort denne smerta, men utan å sløkkja attråa som er meg så kjær. I så fall måtte eg òg døy.

Den fyrste sonetten er på italiensk, så lesaren møter store krav til førehandskunnskapar her òg. Ikkje berre er diktet skriva på eit framandspråk – det viser i tillegg til Odyssevs, og føreset dimed at ein kjenner til dei greske eposa. Det fyrste ein kan merka seg i samband med dette, er nok ein transtekstuell relasjon, igjen basert på *intertekst*. Fyrste diktet i både hovudteksta i *Euvres* og *Escriz* alluderer til greske førelegg og er skrivne på framandspråk. Attpåtil er det i høgste grad *lærde* framandspråk lesaren møter her: Italiensk voks fram som litterært språk på 1300-talet, då mellom andre Petrarca prova at folkespråket kunne nyttast i poesi. Gresken er på si side det eldste litterære språket frå antikken, med røter attende til 700-talet. Såleis blir det skapt ein symmetri mellom hovudtekst og peritekst, som markerer kva for to forfattarar Labé går inn i tradisjonen til: Sapfo og Petrarca.

Diktet startar med ein negasjon, med interjeksjonen *Non*, som markerer noko umogleg, noko som ikkje kan skjje. Det som i utgangspunktet skulle vera umogleg, men som eg-personen i diktet reflekterer over, er at noko *vakkert* kan føra til smerte og *liding*. Den fyrste kvartetten summerer opp kjærleikens store paradoks: Dei agefylte kjenslene overfor den elska opnar for botnlaus fortvilning i fall kjenslene ikkje er gjensidige. Ikkje eingong Odyssevs, som blir presentert som den visaste personen ein kan tenkja seg, kunne sjå føre seg at det vakre andletet til den elska kunne føra liding og smerte over eg-personen. Emnet for diktet er altså ei oppdaging av noko som *ikkje eingong den visaste* kunne føreseia. Såleis blir refleksjonen over dette paradokset til ein analyse av eit tema som krev ovstore kunnskapar.

For det dreier seg her på mange vis om ein analyse, der dei ulike delane av kjenslelivet blir tekne frå kvarandre og avstemde. Den elska har «divino aspetto» – eit guddomleg åsyn –, som rimar på «di gratie, d'honor et di rispetto» – ynde, ære og respekt –, altså alt som er vakkert, godt og verd å elska. Desse eigenskapane blir så kontrasterte med substantiva «affanni e guai» (l. 4) – suter og uro – alt innanfor den fyrste strofa. Samanhengen i strofa

blir samstundes understreka ved allitterasjonen mellom *Più* og *Pien* på starten av høvesvis andre og tredje lina. Det er som eg-personen mesta spyttar ut orda i sorg og foraktfull fortvilning. Denne strofa fungerer såleis som ein inngang til diktet, der «konflikten» blir presentert som eit vanskeleg paradoks. Om det no er hald i sonetteorien til Oppenheimer, skal resten av diktet kunne lesast som ein freistnad på å *løysa* dette paradokset.

Andrestrofa startar med ei apostrofering, eit vanleg trekk hjå Labé som hjå Sapfo. Her er det *Amour*, den personifiserte kjærleiken, som blir tiltala med det franske namnet sitt, i staden for med italiensk *Amore* eller latinsk *Cupido*. Bruken av den franske forma kan sjåast anten som ein freistnad på å involvera franskspråklege lesarar når den viktigaste delen av emnet blir nemnd, eller som eit grep for å desautomatisera teksta og trekkja merksemda mot andrestrofa. Her blir i alle fall det sentrale paradokset utdjupa ved hjelp av den personifiserande apostroferinga av kjærleiken. I fyrstestrofa var konflikten fyrst og fremst at det som gjorde eg-personen varm om hjartet, samstundes gav henne smerte og suter. I denne strofa er det nesten tale om ei *omvend* rørsle: Kjærleiken, som blir næra av dikt-egets bryst, «petto» (l. 6), – ein synekdoke for hjartet – har slege seg vrang og stukke eg-personen i det same brystet. Samstundes er det berre den personifiserte kjærleiken som kan *kurera* dette stikken. Gift og motgift er eitt og same, noko som blir fint understreka av rimet «tu fatt'hai» (l. 5) – «du har laga [eit sår]» – «si tu n'el dai» (l. 8) – «dersom ikkje du gjev det [dvs. motgift]». Dette rimet illustrerer òg korleis assonansen i diftongane med *ai* imiterer eit verop, eit uttrykk for kor fortvila den ulukkelege forelska er. Slik fyrstestrofa summerer opp konflikten i kjenslene overfor den elska, skildrar nemleg andrestrofa det vonlause problemet med å løysa konflikten. Korleis skal ein kunna kvitta seg med ei gift når ho er identisk med motgifta?

Dikt-eget vender seg no til *lagnaden* – «O sorte dura» (l. 9) – for å beda om at ting skal bli betre. Denne andre apostroferinga får eg-personen til å sjå seg sjølv klårare og gjeva seg ein karakteristikk, innleidd av relativpronomenet *quale* («slik som») heilt til slutt i niande lina. Her ser subjektet seg sjølv frå utsida, slik subjektet hjå Sapfo gjorde det i fragment 31. Eg-et er som «stukken av ein skorpion», men likevel bed ho same dyret om ein kur for gifta. Dette giftige dyret kan gjerne tilleggjast ei spesiell, symbolsk meining: «[T]he scorpion's nocturnal aspect is the embodiment of aggression and of malevolence which always lurks ready to kill» (Chevalier og Gheerbrant 1996: 835). Dimed understrekar dyret det trugande og ambivalente ved kjærleiken: Ein veit aldri når ulukka råkar. Det er òg fyrst her at kjønnet til eg-personen blir avslørd, med adjektivet «punta». Såleis er det ikkje nokon tvil om at denne sonetten skildrar ei *kvinne* med heite kjensler. I denne strofa, som byrjar med at sjølv *lagnaden* blir tiltala, er det såleis nett *lagnaden* til eg-personen som blir skildra. Det

springande punktet i denne triste tilstanden er det ironiske i at ho må beda den som skadar henne om bot for skada. «Å beda om hjelp» – «domandar riparo» – er plassert heilt til slutt i tiande lina, med den insisterande *ar-ar*-assonansen. Samstundes gjev denne forma for allitterasjon inntrykk av at eg-et er fast i den situasjonen ho er i, at ho ikkje kjem seg laus, men berre sviv omkring i ein tilstand av kjærleik som snart er søt, snart bitter.

Den logiske avslutninga på sonetten blir såleis den siste tersetten, der eg-et har rådd seg til å ytra eit dobbelt ynske. Ho vil at den stikkande smerta skal ta slutt, men *utan* at den brennande attråa hennar blir sløkt. Det er nemleg ein tridje, kompliserande faktor i denne sonetten: Eg-personen kan ikkje leva utan den kjærleiken ho hyser i bringa – utan han må ho døy. Det er såleis tri ledd i konflikten diktet skildrar: For det fyrste gjev den som er elska både glede og suter til eg-personen. For det andre er kjærleiken sjølv del av eg-personen, men plagar det hjartet som gjev han næring. For det tridje er eg-personen ikkje berre dømd til å leva med dette; faktisk greier ho ikkje leva *utan* attråa, kor vanskeleg ho enn er. Ein må såleis sjå det som heilt logisk at den einaste «løysinga» sonetten kan koma fram til, er ei desperat bøn til dei apostroferte maktene – kjærleiken og lagnaden – om at tilstanden må betra seg. I denne samanhengen kan det vera problematisk at kjærleiken her ikkje blir *tiltala*, men *omtala* med tridjepersonspronomenet «li» («han»). Den italienske renessanseforskarer Paolo Budini meiner at den siste tersetten på grunn av dette pronomenet må kunna lesast som ein indre refleksjon hjå subjektet i diktet (2004: 159). Etter mitt syn er det meir truleg at det her dreier seg om nok eit sappem, ein meir eller mindre overlagt allusjon til fragment 1, og bøna frå Sappos eg-person om at Afrodite skal snu kjærleikslukka hennar. Dimed er det ikkje tale om ein indre refleksjon, men heller ei utfylling til apostroferinga av lagnaden: «Å lagnad [...] eg bed kjærleiken om å slutta å plaga meg, men utan å sløkkja attråa mi» (ll. 9–13). Måten subjektet her i slutten av diktet distanserer seg frå kjenslene sine og skildrar dei i ei rasjonaliserande form, er òg eit sappisk trekk, som eg skal visa i dei neste diktanalysane.

Sjølv om denne umoglege kjærleiken er skildra frå ein kvinneleg synsvinkel, er han gjort påfallande allmenngyldig. Alle er nemleg anonyme i dette diktet; Odyssevs er den einaste som blir nemnd ved namn. Opninga gjev såleis inntrykk av å handla om nokon spesiell, nokon som blir samanlikna med Odyssevs, men handlar i røynda om ein ikkje namngjeven figur. Odyssevs-myten fungerer her berre som ein *inngang* til diktet. Han skaper forventningar hjå lesaren som ikkje blir oppfylde, og forskuvar og forseinkar såleis tolkinga. Såleis skil han seg frå bruken av Helena-myten i Sappos fragment 16, sjølv om han, lik Helena, fungerer som ein type *exemplum*. Dette exemplumet blir lagt til sides, og fokaliseringa vekslar mellom *den elska* og eg-personen, i tråd med den tempererande

refleksjonen i renessansesonetten. *Komposisjonen* av diktet er det som gjer denne refleksjonen mogleg. Sonetten er delt inn i klåre, semantiske einingar, med logiske byrjingar og avrundingar. Dei fylgjer kvarandre i ei organisert rad med idéar og motiv som vekslar mellom den indre konflikten hjå eg-personen og dei ustyrlige kreftene *kjærleik* og *lagnad*.

På eit overordna nivå kan sonetten seiast å vera bygd opp av to delar: Kvartettane greier ut om det paradoksale i kjenslene, medan tersettane freistar å finna ei løysing på det problemet som er skildra. Samstundes finst der på versline- og ordnivå detaljar som knyter diktet saman i mindre einingar, slik som dei symmetriske linene 2 og 3 og assonanzen i tiande lina. Dette sambandet mellom refleksjonane eg-personen gjer seg om sin eigen situasjon, bidreg til å gjeva eit særst realistisk bilete av det vekslende og ustabile i kjærleiken. Samstundes opnar det for å innføra den mest problematiske sida ved den ulukkelege kjærleiken heilt til slutt: Det gjeld om å anten elska eller dø. Såleis blir den logiske refleksjonen i sonetten noko som ikkje kan ta slutt før den som elsker har slutta å leva. Bøna til lagnaden står som eit fortvilt rop om hjelp, men den poetiske refleksjonen i den regelbundne sonetten kan halda fram så lenge attråa er like brennande.

6. Bøna til Afrodite – sonett V

Clere Venus, qui erres par les Cieus,
Entens ma voix qui en pleins chantera,
Tant que ta face au haut du Ciel luira,
Son long travail et souci ennuieus.

Mon œil veillant s'attendrira bien mieus,
Et plus de pleurs te voyant gettera.
Mieus mon lit mol de larmes baignera,
De ses travaux voyant témoins tes yeus.

Donq des humains sont les lassez esprits
De dous repos et de sommeil espris.
J'endure mal tant que le Soleil luit :

Et quand je suis quasi toute cassee,
Et que me suis mise en mon lit lassee,
Crier me faut mon mal toute la nuit.

(Labé 2004: 123–124)

Ljose Venus, som flakkar kring på himlane, høyr røysta mi som skal syngja ut i klagar, så lenge andletet ditt lyser høgt på himmelen, om sitt harde slit og sine dryge suter. Det vakne auget mitt skal mjukna betre og gyta ut meir gråt når det ser deg. Den mjuke senga mi skal bada betre i tårer når ho ser at augo dine er vitne til strevet hennar. For menneska er dovne sjeler, gripne av den søte kvila og svevnen. Eg har det vondt så lenge sola skin: Og når eg er nesten heilt øydelagd og har lagt meg sliten i senga, lyt eg gråta for det som er vondt heile natta.

Den femte sonetten i *Euvres* er eit av dikta som minner aller mest om Sapfo, og det mest tydelege *sapfemet* her, er invokasjonen av Venus, som eg i utgangspunktet vil lesa som den romerske versjonen av Sappos Afrodite. Vi hugsar at *imitasjon* i Genettes terminologi tyder å

nytta eit gamalt *emne* i ein ny *stil*. Den fortetta sonetten tillèt ikkje ein serie med høgtidlege tiltaleformer som dei Sapfo brukte i fragment 1. Labé vel i staden ut to aspekt ved kjærleiksgudinna som blir nemnde i line 1: at ho er *ljøs* og at ho *flakkar* eller *fer* kring på himmelen. Den fyrste epiteten kan seiast å omfatta fleire av måtane Afrodite blir omtala på i Sapfo 1. Det at Venus *erre* («flakkar omkring») på himmelen, ser på si side ut til å alludera til Afrodites *sporvar* som «svirrar» ned frå himmelen i Sapphos framstilling. Andre verslina verkar òg som eit ekko frå det eine kjende diktet til Sapfo, med ei bøn om at kjærleiksgudinna må *høyra* det fortvilte ropet frå ho som slit med håplause suter. Ein kan innvenda at det å beda ein guddom om å lytta til bøna frå ein vanleg dødeleg lyt seiast å vera eit ventande motiv i eit invokasjonsdikt. Sjølv om det er for få haldepunkt til å seia at denne sonetten er direkte inspirert av fragment 1, vil eg påstå at dei klåre likskapane eg har nemnt fortener å kommenterast. Ikkje berre verkar *motiv*et for diktet, med ein invokasjon av kjærleiksgudinna, som eit sappem, men eg vil påstå at det er eit *hypertekst*uelt tilhøve mellom dei, altså at ein ikkje kan lesa sonetten lausriven frå referansane til den greske lyrikken.

Samstundes finst her klåre skilnader på «Hymna til Afrodite» og sonett V. Det blir ikkje her vist til ein tidlegare gong Venus har kome ned frå himmelen, og ulikt det klassiske førelegget er her inga rammeforteljing som kan skiljast frå inngangen og utgangen av diktet. Heile sonetten er skriven i *direkte tale*, og kan såleis seiast å bli eit «reinare» uttrykk for dei individuelle kjenslene. Det er som om Labé berre vil implisera det underordna narrativev Sapfo utbroderte i full lengd, ved at ho *alluderer* til det diktet av den greske diktarkvinna som ho tek utgangspunkt i. Tidsuttrykk som «tant que» («så lenge som») gjev inntrykk av at eg-personen hjå Labé slit med noko av det same som «Psapfa», det Denys Page i ein nedvurderande tone kalla «[t]his everlasting sequence of pursuit, triumph and ennui» (1970: 16, sjå òg s. 43 ovanfor). Om kjærleiken ikkje naudsynleg er *stabil*, er han i alle fall *varig* og *ustyrleg*. Den litterære tradisjonen der Labé har plassert seg sjølv, og skal bli plassert av andre i periteksta, gjer at ho kan velja den konsise sonettforma til å uttrykkja det Sapfo laut nytta dobbelt så mange versliner på. Denne bruken av den klassiske, litterære arva provar såleis ikkje berre at Labé vender seg til eit lærd publikum, men at ho òg veit å bruka denne arva til å skapa *meir talkingsrom* i sin eigen lyrikk. Ei hypertekst kan altså òg føra med seg interessante skilnader frå hypoteksta ho er basert på.

Den konsise og strengt regelbundne sonetten verkar i det heile å forsyna henne med eit stort, kreativt *spelerom*. Den fyrste strofa i sonett V nyttar ein påfallande type «vekselsfokalisering»: Invokasjonen og skildringa av Venus blir fylgde av ei bøn om at ho må høyra eg-personen som ropar i andre lina. Tridje lina inneheld i og for seg berre ei skildring

av det lysande andletet til gudinna, før objektet til verbet *chantera* kjem i fjerde lina. Fokus veksler altså mellom Venus og situasjonen til dikt-eget. Denne vekslinga har den interessante effekten at eg-personen og gudinna verkar *likestilte* – i alle fall har dei like stor plass i den fyrste kvartetten. Såleis gjev ikkje diktet inntrykk av å vera ei desperat bøn til ei allmektig gudinne, men heller av å plassera mennesket og gudane på same nivå og gjeva dei ein egalitær, venskapleg relasjon. Når Labé tek opp invokasjonsmotivet frå Sappos fragment 1, ser det altså ut til at ho gjer det med ein tydeleg distanse til dei konvensjonane ho utnyttar. Ho skriv innanfor ein kristen kontekst der Venus ikkje kan fungera som meir enn eit tradisjonelt motiv. Eg vil difor påstå at «vekselsfokaliseringa» i fyrste strofa impliserer ein medviten, om ikkje ironisk, distanse til den tradisjonen Labé skriv seg inn i. Dette grepet minner òg om den «allmenngjeringa» av det mytiske stoffet som ein finn i Sappos fragment 16, men her verkar eg-personen tydeleg distansert frå gudeverda. Det er inga direkte tale frå Venus i sonett V.

Den same vekslinga held fram i den andre kvartetten, men her blir det skildra eit scenario der Venus *er komen* ned på jorda. I den fyrste kvartetten vart det jo slege fast korleis eg-personen skulle syngja om smerta si så lenge andletet til gudinna lyste på himmelen, ei varig, pågåande handling. Den andre kvartetten fortel såleis kva som *skal* skje når Venus ein gong bønheyrer den ulukkeleg forelska. Denne strofa er khiastisk organisert, i og med at adverbet *mieus* («betre») står som siste ord i line fem og fyrste i line sju, noko som underbyggjer den tydeleg symmetriske organiseringa i diktet, samstundes som det legg vekt på den primære funksjonen til Venus på jorda: Ho skal gjera ting *betre*. Likeins er presenspartisippet *voyant* («i det ... ser») i line seks og åtte med på å understreka symmetrien, medan det legg vekt på *synssansen*. Det er tale om eit dobbelt tilfelle av observasjon: Eg-personen vil *sjå* at Venus er *vitne til* det eg-personen går gjennom. Denne vektlegginga av det observerande kan sjåast som ein kontrast til det kroppslege og sanslege i *gråten* («plus de pleurs ... gettera», l. 6) og den «mjuke senga» (l. 8). Med dette skulle det vera klårt at kvartettane ikkje berre er bundne saman som ei logisk rekkjefylgje med versliner, men at dei òg er fletta saman kryssvis, ved hjelp av både retoriske, motiviske og semantiske repetisjonar. Denne *flettande* komposisjonen motsvarar på eit vis bruken av *enjambement* hjå Sapfo, noko som tydeleggjer at ulike diktformer tillèt og krev ulike måtar å knyta saman verslinene på.

Igjen til skilnad frå Sappos invokasjonsdikt er det ikkje slik her at kjærleiksgudinna skal gjera godt att eller retta opp noko som er skakkøyrt i kjærleiken. Faktisk verkar det meir som at ho berre skal gjeva *trøyst* til den ulukkelege. Her finst ingen bønner som tilsvarar Sappos detaljerte «oppdrag» om å få den som no ikkje elskar eg-personen, til å skifta mening. Føremålet med å kalla på Venus er at ho skal vera til stades, slik at eg-personen kan gråta på

ein *betre måte*. Dette underbygger inntrykket om at gudinna og det jordiske mennesket i renessansen blir sett på som meir likeverdige – kanskje har Venus innanfor ein tidlegmoderne kontekst rett og slett ingen *sosial energi*⁴⁸ som anna enn ein litterær konvensjon lenger. I alle fall er det påfallande at eg-personen hjå Labé, i staden for å plassera seg som underdanig i høve til ein guddom, heller etablerer ein *felleskap* med ei anna kvinne. Det blir meir og meir tydeleg korleis denne kvinnefelleskapen er eit kjennemerke ved diktinga hennar.

Påfallande er det òg at Venus er forsvunnen frå tersettane, som dimed markerer ein klår volta. Niande lina startar med konjunksjonen *Donq*, som her må omsetjast med «for, fordi», og såleis varslar at den logiske, argumentative konsekvensen til det som det allereie er sagt, skal bli presentert i den siste delen av diktet. Det er eit isolert individ lesaren møter i tersettane. Medan ho ligg i senga og græt, er andre menneske «les laissez esprits» – slappe sjeler. Denne karakteristikken opnar òg for eit augerim mellom niande og tiande lina: 1500-talsrettskrivinga gjer at substantivet *esprits* («sjeler») liknar perfektumpartisippet *espris* («gripne»). Dei to eigenskapane til *dei andre*, det at dei er både slappe og gripne av svevn, blir såleis særskilt sterkt knytt saman, og presentert som ein kontrast til eg-personen, slik ho er skildra i oktaven. Dei fonetiske aspekta til desse to linene understrekar òg kor late og lite inderlege alle andre er; døkke, dumme d-ar og slurvute s-ar dominerer ord som *donq*, *des*, *laissez esprits* (l. 9) og *de dous*, *de sommeil* (l. 10). Slik blir desse *andre* sett skarpt i relieff i høve til eg-personen, som i ellefte lina eksplisitt refererer til seg sjølv med det avkorta pronomenet *J'*. I og med at eg-personen her for fyrste gong blir introdusert som subjekt i diktet, er det òg fyrste gongen at ho er subjekt for ei *handling* – og ikkje berre metonymisk, slik til dømes *augo* var ansvarlege for *gråten* i oktaven.

François Rigolot hevdar i ei lesing av denne sonetten at her ikkje er tale om *kjærleiksgudinna* Venus. Ein må heller sjå den Venus som er apostrofert, som den konkrete *planeten Venus*, som skin som ei stjerne på himmelen om natta (Rigolot 1997: 165). Dette er ei tolking som underbygger inntrykket av at Venus her ikkje blir skildra som ei allmechtig gudinne, men som ein taus figur, som trøystar berre ved nærvera si. Å tenkja seg at Venus her er ein av dei lysande planetane på nattehimmelen, gjer òg spelet mellom ljøs og mørker meir tydeleg. Den melankolske tonen i sonetten er vakkert underbygd av kontrasten mellom til dømes «Clere Venus» (l. 1) og svevnen «toute la nuit», og melankolien skil dette diktet frå resten av *Euvres*. Likevel meiner eg denne lesinga gjer det for vanskeleg å identifisera den sapfiske imitasjonen i diktet. Rigolot viser rett nok til korleis sonetten minner om fragment 1,

⁴⁸ Sjå s. 16 for definisjonen av dette omgrepet.

men presentasjonen hans er misvisande: Han siterer dei fyrste linene i fragmentet, men trekkjer så inn noko anna: «La lune s'est couchée [...] l'heure passe, je suis dans mon lit, seule»⁴⁹ (Rigolot 1997: 166). Dette er ikkje eit sitat frå fragment 1, men frå det diktet som i fransk tradisjon ofte blir kalla «La lune a fui», og som har usikkert opphav (Jarvoll 2003: 198). Det er merkeleg at Rigolot ikkje presiserer dette i lesinga si, for dette gjer henne misvisande. Eg meiner denne veikskapen i argumentasjonen mest av alt er eit teikn på at Rigolot ikkje eigentleg har høve til å koma med ein så bastant konklusjon som han gjer. Det verkar meir plausibelt at Labé utnyttar det *tvitydige* i apostroferinga av Venus: Det kan *både* dreia seg om ein lysande, umælande planet *og* ein allusjon til eit av dei to Sapfo-dikta Labé kan ha vore inspirert av. Tolkingsrommet i teksta blir altså utvida ved at Labé veit å utnytta både arven frå Sapfo og den moderne astronomien.

Såleis blir det som om eg-personen har teke steget frå ei mytisk verd der trøysta låg i å kunna kalla på ein antikk guddom, til ein meir moderne kulturkrins der ho *sjølv* må halda ut det vonde som skjer. Likeins er det ikkje Venus som er haldepunktet lenger. I oktaven verka det som om gudinna fungerte som katalysator for handlingane, markert ved adverbialet *tant que*: «Så lenge andletet ditt skin på himmelen, må eg syngja om sutene mine», var meldinga frå eg-personen. I sekstetten er det derimot *naturfenomena* som styrer det som skjer: «Tant que le Soleil luit» (l. 11) må ho tola det som skjer med henne. Såleis blir ei mogleg lesing av denne sonetten at Labé nyttar det sappfiske førelegget som ein inngang til kjærleiksdiktinga, men at ho ved å strukturera ein logisk oppbygd sonett greier å frigjera seg frå dei *avgrensingane* ho risikerer å møta ved å utnytta den antikke arven. Labé må altså kunne seiast å *sameina* dei to impulsane som sterkast påverkar ein renessanseforfattar, nemleg antikken og den moderne sonettforma. Dersom ho skal vera «den nye Sapfo», er båe desse impulsane naudsynte for at ho skal kunna skapa seg, og få respekt for, ei eiga, lyrisk røyst. Den intrikate komposisjonen i denne sonetten viser at dei to typane påverknad ikkje treng å strida mot kvarandre, men derimot syner seg fruktbare på kvart sitt vis.

Kva blir så resultatet av desse mangfelte impulsane? Om den litterære problemstillinga blir løyst ved at kjærleiksgudinna er ute av sonetten, inneber ikkje det at problema knytte til kjærleiken forsvinn. Den siste tersetten er prega av harde, ustemde konsonantar og gjentakinga av konjunksjonen *et* – «og». Desse elementa skaper ein hektisk rytme og fart i diktet, som peiker mot ein tone av desperasjon. Der det før fanst ei gjennomtenkt *samanfletting* av versliner, er det no berre tale om ein *paratakse*. For ein kjem aldri til ei

⁴⁹ «Månen har lagt seg [...] tida går, eg ligg åleine i senga.»

løysing på det litt diffuse problemet eg-personen græt natta lang for – bortsett frå nettopp det å gråta. Når sola har gått ned, greier ho ikkje tola det som er vondt lenger, så medan *dei andre* søv, kan ho berre kasta seg på senga og bruka natta på gråt. Her etterlet diktet seg eg-personen liggjande, isolert frå andre menneske, men kanskje i fellesskap med ein guddomleg, idealisert kvinnefigur, som vil lytta til gråten hennar. Sjølv trur ho openbert ikkje på denne Venus-figuren, i alle fall ikkje like sterkt som Sapfo trudde på Afrodite. I samband med dette er det òg interessant at dikt-eget omtalar dei andre som *des humains* – «menneskje» – som om ho sjølv var noko anna enn dei. Det er openbert eit spel mellom det menneskelege og det guddomlege i dette diktet, som kanskje uttrykkjer at dei intense kjenslene ein gjennomlever i kjærleik, kan verka som noko abnormt, ja endåtil *umenneskeleg*. Om det er dette Labé vil seia, kan vi ikkje vita for sikkert, men tolkingsrommet har ho opna på vidt gap.

Med denne sonetten viser Labé klårt at ho utnyttar dei matematisk harmoniske proporsjonane i genren, ved å la dei åtte fyrste linene veksla mellom eg-personen og Venus, før ho konsentrerer seg heilt og fullt om dei individuelle, menneskelege kjenslene i tersettane. Den vekslande todelinga av tersettane gjer at dei blir delte i to symmetriske, samanfletta delar som sameinar det himmelske og det jordiske. Samstundes er det ikkje til å underslå at denne vekslinga òg inneber ein kontrast. Renessanseestetikken inneber i stor grad å spela nettopp kontrastar ut mot kvarandre, slik Labé gjer med ein symmetrisk komponert sonett som denne. Ved å skriva dikt som så tydeleg alluderer til Sapfo, og såleis sidestilla seg med den lesbiske poeten, bidreg Labé dessutan til den franske resepsjonen hennar. Slik blir diktverket eit godt døme på korleis resepsjonen skaper *nye*, kunstnarlege diskursar.

7. Liv og død – sonett VIII

At renessansen er ein epoke prega av både *symmetri* og *kontrastar*, er ein velkjend tese, som eg òg har nemnt tidlegare. Nettopp kontrastar er eit påfallande trekk ved dette Labé-diktet som minner sterkt om Sappos fragment 31:

Je vis, je meurs : je me brule et me noye.
 J'ay chaut extreme en endurant froidure :
 La vie m'est et trop molle et trop dure.
 J'ay grans ennuis entremeslez de joye :

Tout à un coup je ris et je larmoye,
 Et en plaisir maint grief tourment j'endure :
 Mon bien s'en va, et à jamais il dure :
 Tout en un coup je seiche et je verdoie.

Eg lever, eg døyr: Eg brenn meg og druknar, eg er utruleg varm medan eg held ut kalden: Livet er meg for mjukt og for hardt. Eg har store plager blanda med frygd: Med eitt slag skrattar eg og græt, og tolar mang ei tungsam sorg i gleda: Det gode forlèt meg og varer for alltid: Med eitt slag til turkar eg og grønkar. Slik styrer kjærleiken med meg på vekslande vis: Og når eg trur at der finst meir smerte for meg, slepp eg meir av henne, utan å tenkja over det. Så, når eg trur at

Ainsi Amour inconstamment me meine :
Et quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me treuve hors de peine.

lukka mi er trygg, og at eg er på topp til rette tid,
set han meg attende til den fyrste ulukka.

Puis quand je croy ma joye estre certaine,
Et estre au haut de mon desiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.

(Labé 2004: 125)

Dette er eit av dikta der renessansepoetikken er aller mest tydeleg, ein poetikk som er tett knytt til overleveringa av Sapfo på 1500-talet. Som eg allereie har vore inne på fleire gonger, har Sapfos fragment 31 vore ein viktig modell for kjærleikslyrikk heilt frå antikken. Catull var den fyrste til å imitera dette Sapfo-diktet, som utgangspunkt for sin eigen ode 51, «Ille mi par esse deo videtur». Lyrikkforskaren Rigolot hevdar at poeten Marc-Antoine Muret var den fyrste til å sjå likskapen mellom Sapfo og Catull, då han presenterte dikta parallelt i ei omsetjing av dikta til sistnemnde frå 1554 (Rigolot 1997: 54ff). Det er altså i Frankrike denne litterære tradisjonen blir «avdekt». Likevel er det «Longinos» og verket *Περί ύψους* som gjer at fragment 31 blir populært å utveksla; det er på grunn av den antikke litteraturavhandlinga at dette diktet fekk *sosial energi*. Som eg har vist ovanfor, heng dette saman med korleis Sapfo blir *narrativisert*: Det er med den litterære utvekslinga på 1500-talet at Sapfo blir ein *figur* som kan hyllast og nyttast i ei litterær utveksling, slik Labé òg gjer.

Eg har sitert «Longinos» i kapittel II.i.3, og mellom anna presentert korleis den ukjende forfattaren rosar Sapfo for å *velja ut* og *kombinera* motsetnader til ein harmonisk heilskap. Denne lesinga av diktet har vore den rådande sidan renessansen, sjølv om det kan diskuteras om *motsetnader* eigentleg er det strukturerande prinsippet her. Rigolot skriv i samband med «Longinos» analyse at sjølv om den antikke litteraten ikkje nyttar dei retoriske termene uttrykkjeleg, impliserer han at Sapfo er særskilt sterk i disiplinane *inventio* og *dispositio* (sst.: 60). Den fyrste handlar om *utvalet* av motiv, medan den andre går på organiseringa av dei i ei tekst (Lothe m.fl. 2007: 192). Ein bør altså venta å finna spor av ein påverknad frå dette verket. «Longinos» var nemleg ein viktig del av den heller synkretistiske renessansepoetikken saman med Petrarca og den nyplatoniske filosofien (Rigolot 1997: 65).

I fleire kommentarar blir sonett VIII kalla «sonnet des antithèses», på grunn av den systematiske framstillinga av motstridande kjensler og handlingar dette diktet er strukturert kring.⁵⁰ Heile fire slike antitetiske termar får plass i den fyrste lina: liv og død, brann og drukning. I tillegg til å vera *måtar* å døy på, kan dei to siste motiva sjåast som sapfem frå

⁵⁰ Sjå t.d. Rigolot i Labé 2004: 125n; Baldrige 2004: 76.

fragment 31, der vi jo blir fortalde at eg-personen «er nær ved å døy» etter at flammer har skote opp under huda hennar. Samstundes er det tydeleg at denne kontrapunktiske komposisjonen er inspirert vel så mykje av «Longinos'» lesing som av diktet per se. Desse antitesane blir fylgde av motsetnader mellom varme og kalde, mjukt og hardt i line 2 og 3. Det er verd å merkja seg at alle dei kontrastane som er skildra så langt, har å gjera med abstrakte og generelle fenomen som liv, død og temperatur. Eit tydeleg unnatak er nettopp brannen og drukninga i fyrste verslina, men her òg dreier det seg om *ytre* fenomen, som eg-personen faktisk ser ut til å råda over i nokon mon. Pronomenet *me* i fyrste verslina gjev inntrykk av at det er *ho sjølv* som let seg brenna og drukna, slik same pronomenet i tridje lina peiker på. Det er ei sterkt subjektiv oppfatning som blir skildra i den fyrste kvartetten.

Dette endrar seg frå og med fjerde lina, der *kjenslene* brått blir det sentrale motivet. Motsetnadene på det mentale nivået startar med dei to grunnstemningane *ennuis* og *joye*, og kan såleis lesast som ei overskrift til den katalogiseringa som fylgjer. Igjen blir den logiske oppbygginga til sonetten tydeleg, der den fyrste kvartetten verkar som ei trilinear, generell innleiing, med ei slags overskrift til slutt, noko som blir underbygd ved at kvartetten faktisk sluttar med eit kolon. Samstundes bidreg dei ulike typane rim til å binda saman strofa. Medan enderima fylgjer skjemaet *abba* for khiastiske rim, er det heller tale om ein type allittererande kryssrim mellom dei fyrste stavingane. Her finn «Je vis» («Eg lever») i fyrste lina eit ekko i *La vie* («Livet»), skanderinga krev rett nok at ein artikulerer e-en) i andre lina, sameleis som uttrykket *J'ay* («Eg har») opnar andre og fjerde lina. Slik kan ein prata om ein allitterasjon etter skjemaet *abab* som fungerer som eit strukturerande element i denne innleiande strofa.

Dinest kjem eit meir grannsamnt oversyn over dei vekslande kjenslene eg-personen gjennomlever, som om ho ikkje hadde noko med dei å gjera. Faktisk ser den andre kvartetten ut til å skildra eit brått omslag i kjenslene, signalisert med uttrykket *Tout à un coup* – «Med eitt slag». Denne idéen om at det bråe skjer med eit *slag* – eit alminneleg uttrykk på fransk – gjev i endå større grad inntrykk av at det individet som fortel om sutene sine, er styrt av noko anna og mektigare. Med eitt og same slag skrattar og græt ho, underforstått: i same augneblinken. Her blir det stadig meir tydeleg at diktet ikkje berre skildrar *antitesar*, altså motsetnader, men beint fram *paradoks*, altså motsetnader som utelukkar kvarandre, men som her eksisterer i same stunda. Eg-personen lid kraftig medan ho er glad, og det gode i livet hennar er både borte og evigvarande på same tid. Dei kjenslene ho skildrar, er altså umoglege, men symmetrien i komposisjonen av sonetten opnar for å skildra dei side ved side.

Når ein er så langt komen i diktet, kan det òg vera på sin plass å peika på eit lydleg grep som karakteriserer diktet, nemleg stavinga «dure». Denne stavinga formidlar i og for seg

to idéar. For det fyrste det som er *hardt*, slik adjektivet *dure* i line 3 er eit døme på. For det andre viser ho til noko som *varer*, som i sjuande lina. Desse to einstavingsorda, som svarar til dei to idéane denne stavinga kan representera, er såleis symmetrisk plasserte i den tredje lina i kvar sin kvartett. Rimorda deira blir i denne samanhengen ein type fonetiske hjelpemiddel: Medan *endure* kan peika på det *varige* i det ein må halda ut, fungerer *froidure* (l. 2) i denne samanhengen berre som rimord, der morfemet *-ure* ikkje har noko semantisk sams med dei andre orda. Med tanke på at det stadig vekslande og ustabile i kjærleikslivet til eg-personen er eit sentralt motiv, er det nærliggjande å tolka dette *dure*-ekkoet som ei understreking av den evige krinsen kjenslene ser ut til å gå i. Denne vektlegginga av tid som *varer*, blir på si side stilt opp mot det som skjer brått, skildra med uttrykket «Tout à un coup». Slik går desse uttrykka saman i ein asymmetri midt i det symmetriske tilhøvet mellom det varige – som det blir alludert til *i midten av* strofene, line 2–3 og 6–7 – og det bråe – der adverbialet «tout à/en un coup» rammar inn den andre kvartetten i femte og åttande lina.

Symmetrien i måten desse antitesane er presenterte på, er òg tydeleg på versnivå. I Labés dekasyllabiske vers kjem cesuren her konsekvent etter fjerde stavinga – som vanleg i dette versemålet (Elwert 1965: 63). Cesuren er stundom markert med skiljeteikn (l. 1) og stundom fylgjer han oppdelinga i setningsledd (l. 2). Poenget i denne samanhengen er at cesuren i kvartettane alltid er klårt *narrativt* markert; med ein moderne, anglofon term kan ein seia at før og etter cesuren kjem høvesvis «set up» og «pay off» i den paradoksale konflikten kvar versline skildrar. Utsegna «J’ay chaut extreme» (l. 2), til dømes, formidlar ikkje noka poetisk meining i og for seg, men får vekt som motsats til det som kjem i dei seks siste stavingane: «en endurant froidure». Fjerde lina er eit anna eksempel på det same. Medan femte og åttande lina heller skaper ei forventning *før* cesuren om kva som skjer «med eitt slag», gjev andre *hémistiche* lesaren båe antitesane på ein gong. Dette kan på den eine sida sjåast som Labés versjon av den sappfiske *retardasjonen* som eg presenterte i kapittel II.i. På den andre sida understrekar denne utnyttinga av konvensjonane for tistavingsverset korleis Labé strukturerer sonettane sine, med vekt på til og med dei små detaljane i versmålet. Ho held lesaren, eller tilhøyraren, på vent i det halve sekundet cesuren varer, før ho let den andre vershalvdelen strukturera måten antitesane blir disponerte på.

Den andre kvartetten sluttar med ei konstatering som ser ut til å vera ein direkte referanse til Sapfo. «Brått turkar eg og blir grøn», seier dikt-eget, som ein rein repetisjon av fragment 31, jamfør side 46–47 ovanfor. Eg-personen hjå Labé både *turr* og *grøn*, og biletet som her blir teikna, er såleis av ein person som sjuknar og blir kvalm av det som skjer med henne. Hjå Sapfo er jo denne «grønnska» knytt til ei slags nær døden-oppleving, men òg til

fortvila kjærleik og svartsjuka. Sapfemet som denne grønfarga inneber, tyder såleis at vi nok ein gong har å gjera med ein transformasjon av *emne*, og altså ei mimotekst. Ein lesar som er kjend med dei formallogiske konvensjonane for renessansesonetten, vil leita etter ei avrunding på oktaven. Etter å vorte presentert for fenomenen som er nokså eintydige – som liv og død, sorg og latter –, møter ein altså i line 8 ei symbolsk farge som i grunnen kan symbolisera fleire av dei kjenslene som er skildra i dei fyrste sju versa.

Ambivalensen i diktet blir altså på mange vis *oppsummert* av den like ambivalente åttande lina. Er eg-personen turr fordi ho ikkje græt lenger – eller fordi ho visnar? Blir ho grøn fordi ho i overført tyding *blomstrar* – eller er det fordi ho blir sjuk og held på å rotne? Ambivalensen mellom desse antitesane er ikkje berre typisk for memento mori-motivet i renessansen. Det er òg ein ambivalens som styrer og strukturerer oktaven i denne sonetten, i ein evig krins med motstridande kjensler og røynsler. Såleis fungerer den konsise åttande lina, med ein tydeleg allusjon til Sapfo, som konklusjon på den fyrste hovuddelen av diktet. Igjen må den som les diktet, spørja seg korleis antitesane blir «opløyse» i sekstetten.

I tråd med den dialektiske sonettkonstruksjonen startar fyrste tersetten med ordet *Ainsi* – «slik, såleis». Lesaren ventar seg at denne voltaen skal føra fram til ein konklusjon, noko som faktisk ser ut til å vera tilfelle. Den *symbolske* oppsummeringa i åttande lina blir her fylgd opp av ei *sakleg* oppsummering i niande: «Slik herjar kjærleiken alltid med meg», kunne ein parafrasera. Nett dette at det er kjærleiken som *herjar med henne* er karakteristisk for dei paradoksale konfliktane som er skildra, og kan reknast for nok eit sapfem frå fragment 31. Funksjonen til sekstetten ser nemleg ut til å vera fyrst og fremst å presisera korleis eg-personen ikkje styrer sjølv kva som skjer med henne når sanseintrykka og kjenslene går skeis. Når ho brått opplever eit skifte frå lidning til å vera fri frå smerte, er det «Sans y penser» (l. 11), altså utan at ho gjer nokon som helst eigen innsats for å gå frå den eine sinnsstemninga til den andre.

Der den fyrste tersetten sluttar med at eg-personen er fri for smerte, skildrar dei siste tri linene den motsette røsla: Når ho trur gleda er sikra for henne, blir ho *plassert* attende i den ulukka ho starta med. Såleis blir det eit khiastisk tilhøve mellom dei situasjonane som er skildra i sekstetten, frå ulukke via lukke, attende til det ein kunne kalla «utgangsposisjonen». Den som styrer lagnaden hennar, blir referert til med «il», eit pronomen som i og for seg kan ha tvitydig referanse. Anten viser det til ein «han» som er den utru eller slemme elskaren, eller, mest plausibelt, så viser det til *Amour* sjølv. Denne personifiserte kjærleiken er det altså som styrer ulukka til dikt-eget, noko som understrekar kor makteslaus ho er. Pronomenet *me* er her ikkje refleksivt, men direkte objekt for dei handlingane som eg-personen er offer for.

Denne makteslause objektsposisjonen ho står i, kan seiast å bli understreka av allitterasjonen alle m-lydane skaper i sekstetten. Særleg tydeleg er det i niande og fjortande lina, med sekvensar som «Amour inconstamment me meine». Det er som om pronomenet *me* sviv omkring i heile sekstetten og at eg-personen dimed er eit ulukkeleg offer for dei kjenslene ho ikkje har nokon råderett over. I den grad sekstetten kjem med noko slags løysing på problemet, er det just at der ikkje finst noka løysing. Dikt-eget blir sett attende «en mon premier malheur». Svingingane i kjærleiken og kjenslelivet blir på det viset framstilt kyklisk, som ein æveleg sirkel, der ein fortvila freistar å løysa seg frå dei paradoksa som oppstår. Det er altså ikkje heile tida sant at ein sonett kan formidla svar på livets store spørsmål. Derimot kan han formidla nettopp dette *uløyselege* og paradoksale som ofte er ein del av kjenslelivet.

Det er som sagt vanskeleg å finna grundige lesingar av einskilde Labé-sonettar i litteraturen, men dette diktet har fått ein del kritisk merksemd. Den amerikanske franskprofessoren Wilson Baldrige er på line med mi eiga lesing når han skriv at sonett VIII markerer distansen mellom den som opplever og det som blir opplevd – eg legg for min eigen del til at også dette er eit tydeleg *sapfem*. Baldrige styrer på elegant vis unna ei historisk-biografisk lesing ved å poengtera at denne distansen underbyggjer skiljet mellom poeten og det lyriske *persona* (2004: 75). Likevel meiner eg at der er ei side ved analysen hans som er problematisk. «C'est à partir du moment où l'écrivaine passe dans le domaine du paradoxe qu'elle sera capable de ressentir le tout de l'affectivité *en même temps*: [...] l'écrit fait revenir la valeur de la présence en l'exposant au bord de la disparition et de l'oubli»⁵¹ (sst.: 76), skriv Baldrige om funksjonen til paradoksa i sonetten. Kanskje burde ein heller seia: funksjonen til *skrifta*. Baldrige gjer etter mitt syn sonett VIII til ei tekst som tematiserer (kvinne)skrift, og ikkje kjenslene i seg sjølv. På den eine sida er den metaestetiske refleksjonen i renessanselitteraturen eit viktig aspekt å ha med seg. Men på den andre sida verkar det som om mange kommentatorar er opptekne av å finna det som er *spesielt* hjå Labé fordi ho var skrivande kvinne. Labé sine moderne lesarar leiter konstant etter spor av andre tradisjonar og idéar, noko som ikkje i seg sjølv er feil. Problemet kjem når denne typen lesingar hindrar forskarane i å gå djupt inn i tekstene for å sjå kva for andre lesingar dei kan opna for. Eitt utslag av dette er påstandar om at Labé berre er ein konstruert forfattarfigur, som Mireille Huchon meiner – eit anna er denne måten å lesa ei tematisering av skrift inn i

⁵¹ «Det er frå same augneblink som skribenten går til paradoksets domene at ho blir i stand til å kjenna heilskapen i kjenslelivet *på ein gong*: [...] skrifta gjer nærvera gjeldande på ny, ved å plassera henne på randa av forsvinning og gløymse.»

kjærleikslirykken. Wilson Baldrige går såleis heilt glipp av korleis kjenslene er skildra i denne sonetten.

Er det så rett å kalla Labé «den nye Sapfo» på bakgrunn av til dømes dette diktet? Alle antitesane fungerer som motiviske referansar til fragment 31, og uttrykket «je verdoye» (l. 8) verkar som eit direkte sitat, eit sapfem, frå same diktet. Likevel er det vanskeleg å få auge på fleire direkte likskapar: Her er det ikkje noko trikantdrama, ingen som observerer, og ingen *konsentrasjon* i utvalet av verb og adjektiv. Hjå Sapfo handlar alt om *kropplege*, konkrete reaksjonar, medan Labé lagar ein velorganisert sonett med eit skilje mellom det mentale og det fysiske, det indre og det ytre. Når det gjeld formelle og strukturelle spørsmål, er det altså tydelege skilnader på dei to forfattarane, medan ein del motiv heilt klårt ser ut til å vera felles.

Samstundes er det slik at dersom ein i tillegg til den tekstnære lesinga spør seg korleis dei to dikta verkar på *lesaren*, blir det klårt at dei har mykje felles. Både Sapfos fragment 31 og Labés sonett VIII skildrar ein eg-person som verkar å stå utanfor seg sjølv og analysere kjenslene sine med ein viss *distanse*. Labé er openbert inspirert av teknikken til Sapfo i eitt av dei to fragmenta som var tilgjengeleg på 1500-talet, men ikkje berre det. Eg vil påstå at ein likeins kan identifisere ein inspirasjon frå fragment 31, slik det er formidla gjennom «Longinos'» litteraturteoretiske avhandling. Over 400 år før Rigolot må Labé ha merkt seg at det er disiplinane *inventio* og *dispositio* «Longinos» i størst grad rosar Sapfo for. Utstyrd med det sterke formmedvitet renessansekulturen fører med seg, syner Labé at ho òg meistrar desse disiplinane. I tillegg ser diktet ut til å vera inspirert av det analytiske poenget om at Sapfo skildrar kjenslene i fragment 31 «som om alt hadde forsvunne, og tilhørte nokon andre» (sitert i Sapfo 1990: 80, jf. kapittel II.i.3). Som eg har vist, nærmar Labé seg førebiletet Sapfo òg når det gjeld emosjonell distanse. Sjølv om det er tale om to ganske ulike dikt, vil eg meina at det er fullstendig relevant å samanlikna dei som delar av ein og same tradisjon. For om Labé ikkje imiterer Sapfos dikt *i seg sjølv*, imiterer ho heller det rådande *inntrykket* eller *narrativet* Sapfo vart formidla i. Ved å lesa sonett VIII i ljøs av «Longinos» blir det tydeleg at det hypertekstuelle tilhøvet mellom dei to poetane er knytt til kommentaren, altså det *metatekstuelle* tilhøvet, mellom Sapfo og «Longinos». Labé utnyttar desse to transtekstuelle relasjonane for å transponere Sapfo inn i sitt eige diktverk, av di ho tek utgangspunkt i dei aspekta av diktinga hennar som har fått mest ros gjennom tidene. Dersom Labé skal kunne kallast «den nye Sapfo», handlar det i så fall like mykje om renessanseversjonen av den arkaiske diktarkvinna, som om primærtekstene til Sapfo.

8. Diktaren og instrumentet – sonett XII

Som eg har poengtert i lesinga av den tileignande fortala, gjev symmetrien i renessansepoesien seg gjerne utslag i ei spesiell *tekstleg orientering*. Med dette meiner eg at det å lesa tekster med eit arkitektonisk, romleg perspektiv og leita etter forholdstal og sentrum, gjev djupare innsikt i diktarkunsten frå perioden. Paul Oppenheimer gjer eit stort poeng av dette i *The Birth of the Modern Mind*, og den norske renessansforskararen Roy Eriksen har understreka det same. I artikkelen «*Energeia and Temperamento*» skriv han fylgjande om poeten Torquato Tasso: «[...] Tasso compares his own ‘Lezione’ to the work of a painter, but he could equally well have likened it to that of an architect or a sculptor so close was the affinity between the visual arts and poetry with regard to their shared aesthetics» (Eriksen 2000: 133). Eg gjer eit poeng av dette her, fordi sonett XII skil seg klårt i innhald frå dei andre dikta i *Euvres*:

Lut, compaignon de ma calamité,
De mes soupirs témoin irréprochable,
De mes ennuis controlleur veritable,
Tu as souvent avec moy lamenté :

Et tant le pleur piteus t’a molesté,
Que commençant quelque son delectable,
Tu le rendois tout soudein lamentable,
Feignant le ton que plein avoit chanté.

Et si te veus efforcer au contraire,
Tu te destens et si me contreins taire :
Mais me voyant tendrement soupirer,

Donnant faveur à ma tant triste plainte :
En mes ennuis me plaie suis contreinte,
Et d’un dous mal douce fin esperer.

(Labé 2004: 127–128)

Lutt, min ven i krisa, uklanderlege vitne til mine sukk, sanne vaktar av mine suter, du har ofte klaga i lag med meg: Og den stakkarslege gråten har øydelagt deg slik at når du byrja på ei lystig låt, fekk du henne med eitt til å bli sorgtung, og til å gå over frå dur til moll. Og dersom eg vil tvinga deg til å gjera motsett, løyser du på strengene og gjer meg taus: Men når du ser meg sukka sårt, låner du øyre til klagen min som er så trist : Eg blir nøydd til å gleda meg sjølv i sorga, og vonar at ei søt smerte gjev ein søt død.

Sonettsamlinga inneheld 24 sonettar, som delt på to blir 12, slik at denne sonetten er den *midtarste* i samlinga. I den grad eit typisk renessanseverk kan skildrast med arkitektoniske omgrep, lyt ein altså her kunne tala om «sentrum» i *Euvres*. Eg hevdar dette, sjølv om ein kan argumentera for at dissymmetrien som den fyrste, italienske sonetten representerer, tyder på at det er den *trettande* sonetten som blir den midtarste. Eg skal i det fylgjande argumentera for at det er meir tenleg å lesa sonett XII som midtpunktet i samlinga, av di han kan seiast å vera eit særskilt viktig element i heilskapen.

Motivet for denne sonetten skil seg på mange vis tydeleg frå resten av dikta. I dei tekstene eg har presentert fram til no, har det dreia seg om apostroferingar og omtale av Afrodite eller *Amour*, den personifiserte kjærleiken. I dette diktet er det framleis dei emosjonelle *reaksjonane* til dikt-eget som er tema for sonetten, men utan at den som sviktar henne i kjærleiken, blir nemnd. Her møter lesaren i staden ein apostrofe av ein *ting*, nemleg lutten eg-personen spelar på, når ho syng om problema sine. Eg diskuterte i kritikken av Huchon kva dette instrumentet kan representera, og meiner at det kan vera eit metonymisk uttrykk for *diktargjerninga* som ein heilskap med både skrivning, komponering og framføring. Diktet gjev såleis inntrykk av å vera eit sjølvreferensielt metadikt. Samstundes lyt ein merkja seg at lutten her blir omtala som noko *konkret*, som ein «compagnon» (l. 1). Vidare er lutten både *vitne* («témoin», l. 2) og ein ting med makt til å halda styr på det som plagar eg-personen («controlleur», l. 3). Strenginstrumentet fyller såleis funksjonane til både ein fortruleg ven, eit pålitande vitne og ein autoritet, som Venus i sonett V.

Dei ulike epitetane lutten blir æra med, er sett opp på ein imponerande strukturert måte. I dei tri fyrste verslinene er der ein preposisjonsfrase før eller etter cesuren, der dei to fyrste linene opnar med preposisjonen «De». Dei tilnamna instrumentet får, blir såleis plassert etter cesuren, slik at dei fire fyrste stavingane fungerer som strukturerande element. Dei to siste epitetane blir dimed plassert «spegelvend» i høve til den fyrste, «compagnon». Dette gjev ordstillinga eit høgtideleg, agefylt uttrykk, samstundes som det opnar for å lesa den fyrste epitetten som eit nokså generelt tilnamn og ei slags «overskrift» til dei meir generelle «témoin» og «controlleur». Heile den delen eg har kommentert så langt, frå andre ordet i fyrste lina til og med line 3, blir såleis ei høgtideleg innleiing til den eigentlege apostroferinga, der eg-personen konstaterer at lutten har levd opp til alle desse funksjonane fordi han har gråte med henne. Det er eit eksemplarisk venskap mellom poeten og instrumentet som blir skildra i den fyrste kvartetten.

Denne lutten verkar òg å vera endå meir antropomorf enn som så. Han viser *sympati* med eg-personen, på sjølvstendig vis. Den andre kvartetten fortel, med ein iterativ framstillingsmåte, korleis sutene til instrumentalisten påverkar instrumentet. Gråten har nemleg mishandla det stakkars strenginstrumentet slik at det brått skiftar frå dur til moll rett etter å ha byrja på ein lystig song. Arkitekturen i sonetten skaper ei fin kontrastering mellom dei to rimorda «delectable» og «lamentable», som skildrar dei ulike musikalske stemningane lutten får fram – fornøyeleg og sørgjeleg. I og med at dette er eit dikt som kan seiast å handla om *diktarkunst*, kan det òg tenkjast at adjektivet «delectable» alluderer til Horats' vidgjetne

ord om at litteraturen anten skal gleda eller gjeva nytte.⁵² At desse motsetnadene er plassert overfor kvarandre som rimord, underbyggjer hypotesen til Oppenheimer om at sonetten er konstruert for å spela antitesar ut mot kvarandre.

Det eg likevel ser som hovudsaka i dette diktet, er ulempa ved det tette tilhøvet mellom eg-personen og lutten: Ho som nyttar instrumentet til å få utløp for kjærleikssorgene sine, har så mange av dei at ho har forderva instrumentet ho spelar på. Ord som *soudein* («plutseleg») og *Feignant* («apande», «etterliknande») forsterkar inntrykket av at lutten så å seia lever sitt eige liv. Med det siste ordet blir rolla lutten har i den imitative, eller transtekstuelle, prosessen gjord eksplisitt. Lutten er ikkje berre eit antropomorft musikkinstrument; han er òg eit instrument for imitasjon. Denne sonetten fungerer dimed metaestetisk på to måtar: Han kommenterer både diktargjeringa og den rådande renessanseestetikken.

Dette inntrykket blir vidare stadfesta av at lutten i sekstetten har vorte subjekt for to verb som impliserer at han har *vilje*: *destens* («du stemmer deg av», l. 10) og *contreins* («tvingar», l. 10). Desse verba blir såleis sett i motsetnad til det eg-personen vil, nemleg å *tvinga* lutten til å spela ein blid melodi (l. 10). Nykkjelorda her er adjektivet *contraire* og verbet *contraindre*, som bae inneheld ein idé om *motsetnader*. Det viser seg å vera uråd for dikt-eget å få lutten til å spela på motsett vis ved bruk av makt; då slår han seg berre vrang. Den triste melodien blir ikkje erstatta av ei låt i dur med *tvang*, men når ein gjev opp og græt like trist som lutten spelar, skiftar han toneart av rein *sympati*: «Donnant faveur à ma tant triste plainte» (l. 12). Dette høvet til å skifta stemning på instrumentet blir såleis eit bilete på vekslande sinnsstemningar. Lutten er ein ideell fylgjesvein i både sorg og glede, fordi han gjev trøyst og lindring, og såleis fungerer som ei motvekt til sorga; han tempererer henne, så å seia. Slik blir kjærleiken framstilt som like bittersøt som hjå Sapfo, i og ved den kunstnarlege handlinga som det er å *gleda andre*. Då kan den lidande håpa på ein «søt slutt på ei søt liding». Desse to oksymorona heilt til slutt i den midtarste sonetten utgjer dimed ei sonettsamling i miniatyr, der det grunnleggjande paradokset i kjærleiken blir problematisert og analysert. Ei løysing på dette paradokset er kanskje umogleg å finna, men strukturen både til kvar einskild sonett og til samlinga som heilskap tillèt å sjå det uløyselege problemet i ein samanheng og reflektera over det. Her er det i tillegg sjølve instrumentet for refleksjonen som er emne for ein djupare refleksjon over kva som kan seiast i diktform.

⁵² «Aut prodesse volunt, aut delectare poetae» (Horats 1961: 478).

Vidare er det ikkje tilfelleleg at denne meditasjonen over sonettkunsten står i midten av samlinga. Diktet er retta mot instrumentet, og eg har argumentert for at den mest openberre tolkinga inneber å forstå det metonymisk, som ein apostrofe til det kunstnarlege uttrykket per se. Ein av dei få som har gjennomført ein grundig analyse av sonett XII, er musikkforskaren Pierre Bonniffet. Til skilnad frå ei metonymisk lesing meiner han denne sonetten er ein indikasjon på at Louise Labé verkeleg var musikar, og visste å overføra eit musikalsk klangbilete til ei skriftleg form. Han meiner fyrste ordet, *Lut*, fylgd av det einaste kommaet inni ei versline, reflekterer det faktum at lutten ikkje held på notane, altså berre slår stutte tonar utan resonans (1990: 255). Bonniffet gjer ein grundig og fin analyse av musikaliteten og det lydlege i språket; mellom anna framhevar han at dei ustemde plosivane *k* og *t* alluderer til at plekteret klikkar på strengene til instrumentet (sst.: 258). Det som derimot er synd, er at Bonniffet i same stund føreset den uturvande identiteten mellom den som talar og det som blir uttala: «Si sa biographie nous l'avait laissé ignorer, l'audition de cette pièce suffirait à nous persuader que L. Labé était luthiste»⁵³ (sst.). Det er uklårt kva for «biografi» Bonniffet refererer til, men det er vanskeleg å sjå at fonetiske kvalitetar i ei tekst provar om den som har skrive henne, kunne bruka eit plekter eller ei. Kanskje er det vel så mykje ein indikasjon på at den som har skrive diktet var god til å *lytta*? Slik andre reduserer lyrikken til Labé til eit spørsmål om skrift, gjer Bonniffet denne sonetten utelukkande til eit spørsmål om *lyd*.

Sonett XII blir i alle fall av fleire grunnar eit døme på det tydelege genremedvitet i renessansen. Referansar til, og apostroferingar av, kunsten sjølv er dessutan ein alminneleg topos i antikk og arkaisk diktning. Eg-personen hjå Sapfo opnar til dømes eit dikt med apostroferinga «ἀγχι δὴ χέλυ δῖα»(1990: 140) – «Kom, guddomlege lyre». Dette fragmentet ville vera ukjend for Labé, men liknande apostroferingar av Musene er jo kjende frå til dømes Homer og Hesiod. Om sjølvrefleksjon er alminneleg i renessansen, er det altså heller ikkje ukjend frå arkaisk litteratur. Her er det som om Labé stoppar opp når ho er komen midtvegs i refleksjonen over det paradoksale i kjærleiken, og mediterer over sin eigen kunst. Likeins skil diktet seg frå resten av sonettane både i *innhald* og delvis i *form*. Til dømes ser her ikkje ut til å vera noka todeling i oktav og sekstett. Om sonett XII manglar ein klår volta, er det samstundes lettare å få auge på at den andre kvartetten og fyrste tersetten heng saman ved repetisjonen av konjunksjonen *et*. Den midtarste sonetten framstiller heller ein sideordna sekvens med refleksjonar kring luttens og diktningas natur, enn ei formallogisk drøfting av antitesar. Denne sonetten blir dimed eit døme på variasjonen i det poetiske uttrykket til Labé.

⁵³ «Dersom vi ikkje visste det frå biografien hennar, ville det halda å lytta til dette diktet for å bli overtydd om at L. Labé var luttist.»

9. Kvinnefellesskapen – sonett XXIV

Det siste diktet i *Euvres* tek opp att tråden frå den innleiande epistelen ved å venda seg eksplisitt til andre kvinner, men likevel må ein vera på vakt for å sjå sonetten og føreordet som to likestilte ytringar, all den tid dei tilhøyrer to ulike litterære register: sakprosa og lyrikk. Tilhøvet mellom desse genrane illustrerer Foucaults poeng om forfattarfunksjonen, med di forfattaren rett og slett må seiast å ha ulik *funksjon* i dei to tekstene. Sakprosaforma i føreordet gjer det mest naturleg å sjå forfattaren som ein innsett *autoritet*, nokon som utviklar eit *raisonnement* om vilkåra for at kvinner skal kunna skriva litteratur (Rigolot 1997: 22, og sjå s. 16 ovanfor). Samstundes finn vi hjå Labé eit *ego* splitta i ein autoritativ talar og eit lyrisk persona. Foucault hevdar at just dette kjenneteiknar poetisk språkbruk (2001: 831). Ein kan såleis ikkje lesa inn nokon autoritet i det lyriske subjektet i sonettane, men heller sjå den som talar som ein konstruksjon, eit fiktivt forfattarbilete – som dimed kan tala meir ope og ærleg enn den autoritative forfattaren:

Ne reprenez, Dames, si j'ay aymé :
Si j'ay senti mile torches ardentes,
Mile travaux, mile douleurs mordentes :
Si en pleurant, j'ay mon tems consumé,

Las que mon nom n'en soit par vous blamé.
Si j'ay failli, les peines sont presentes,
N'aigrissez point leurs pointes violentes :
Mais estimez qu'Amour, à point nommé,

Sans votre ardeur d'un Vulcan excuser,
Sans la beauté d'Adonis acuser,
Pourra, s'il veut, plus vous rendre amoureuses :

Ikkje kritiser meg, mine damer, om eg har elska:
Om eg har følt tusen brennande faklar, tusen
suter, tusen bitande smerter: Nei, om eg har brukt
opp tida mi på å gråta, måtte ikkje namnet mitt
klandrast av dykk. Dersom eg har feila, er smerta
der allereie, ikkje gjer henne skarpere enn ho er:
Men rekn med at Kjærleiken, når som helst –
utan at de har ein Vulkan til orsaking, eller
venleiken til ein Adonis som grunn – kan, om
han vil, gjera dykk meir forelska: Sjølv om de
skulle ha mindre grunn enn eg, og med ein meir
framand og sterkare lidenskap. Og vakt dykk for
å bli meir ulukkelege.

En ayant moins que moy d'ocasion,
Et plus d'estrage et forte passion.
Et gardez vous d'estre plus malheureuses.

(Labé 2004: 134–135)

Med den forklårande, rasjonelle tonen i denne sonetten grip det lyriske eget attende til *captatio benevolentiae*-figuren i føreordet. Eg-personen føregrip og hindrar den kritikken som «damene» kan tenkjast å koma med, allereie frå starten: *Ne* («ikkje»). Sonetten er prega av hyperbolar, markert til dømes ved gjentakinga av *mile* («tusen»). Også her blir den sterke kjærleiken og attråa skildra som noko eg-personen ikkje har styring med, men som tvert imot kjem frå utanfor henne sjølv. Som eit hjelpelaust offer har ho berre *følt* («senti») kjærleikens brennande flammer, og det einaste ho sjølv har gjort, er å *gråta* bort tida. Her kan ein igjen

ana eit ekko av det som vart sagt i føreordet om tilhøvet mellom minne og skrift. Dersom subjektet så å seia har sløst bort tida med å gråta over kjærleiken, blir skrivinga ein måte å *gjenoppleva* dei bittersøte kjenslene på.

Dette diktet fylgjer òg eit fast, argumenterande oppsett. Etter den inderlege, audmjuke bønna i fyrste kvartetten, kjem argumentasjonen for *kvifor* eg-personen ikkje må klandrast. Femte verslina byrjar med utropet *Las* («Nei» – nokre utgåver legg til eit ropeteikn), som forsterkar det inderlege og emosjonelle i argumentasjonen. Samanlikna med den fyrste kvartetten, kjem det her ein påfallande vri. I staden for å argumentera med at ho ikkje kan noko for dei kjenslene som råder over henne, gjer ho det klårt at ho allereie har fått sin straff: «les peines sont presentes» (l. 6). I sjuande lina kjem eit nytt verb i imperativ som eit ekko av «Ne reprenez» i starten av diktet: «N'aigrissez point leurs pointes violentes» («Ikkje gjer spissane deira [smertene] skarpare»). Oppmodinga til dei andre kvinnene er altså ei bøn om at dei ikkje må gjera *verre* den smerta som allereie er der. Det at smerta blir framstilt som noko stikkande, understrekar toposen der kjærleiken er noko ein blir angripen av *utanfrå*. Dessutan opnar denne metaforen for det fine, paronomatiske rimet mellom «point» («slett ikkje») og «pointe» («spiss»). Plosivane i desse orda skaper i tillegg ein alliterasjon med orda «peines» og «presentes» (l. 6), som underbyggjer inntrykket av at både kjærleikssutene, og straffa som kjem av dei, er noko hardt og stikkande.

Nok ein imperativ fylgjer i den åttande lina, denne gongen *positiv*. Oppmodinga frå eg-personen er klår: Dei andre «damene» bør ha sympati med henne fordi det same kan henda med dei. Argumentasjonen i denne sonetten fylgjer altså ei tydeleg trideling, der fyrste delen er i ein *forklårande*, sjølvmedviten tone og fokusert på eg-personen, andre delen er *insisterande* og legg vekt på skuld og straff, medan den siste delen nesten er *trugande*, og konsentrerer seg om dei apostroferte kvinnene og lagnaden deira. Denne eksplisitte tiltala av samtidige kvinner er para med to antikke referansar, til Vulkan og Adonis. Desse to karakterane fungerer som motpolar, av di dei representerer ytterpunkta for fysisk utsjånad, vidgjetne for å vera høvesvis stygg og vakker. Det som er påfallande, er at dikt-eget *ikkje* peiker på at kven som helst kan bli offer for ein Vulkan eller møta ein Adonis. Tvert imot legg ho vekt på at ein ikkje treng nokon av desse motpolane som orsaking for at kjærleiken har teke galen retning. For *Amour* kan gjera folk forelska når han vil, til kva tid som helst. Såleis blir sjølve *Kjærleiken* ei tempererande kraft, som ikkje tek omsyn til ytterpunkta.

Det som styrer kjenslene til kvinner som eg-personen i denne sonetten, er altså ikkje *utsjånaden* til ein eventuell elskar, men det som blir kalla «*estranger et forte passion*» («framand og sterk lidenskap», l. 13). Som François Rigolot peiker på i ein fotnote til dette

diktet, kan ordet «*estranger*» her visa attende til Labés elegi I, der det heiter «*Ainsi Amour de toy t’a estranger*»⁵⁴ (sst.: 109n). Kjærleiken blir altså både i starten og slutten av *Euvres* omtala som noko som *fjernar* den elskande frå, eller gjer henne framand for, seg sjølv. På eit vis liknar denne karakteristikken ein *apologi* for dei konsekvensane sterk og ulukkeleg kjærleik har: Han er både *framand* og *framandgjerande* på same tid. Om ein les denne implikasjonen i ljøs av det Labé skreiv om tilhøvet mellom skrift og minne i fortala til *Euvres*, inneber denne framandgjeringa at skrivinga kan vera ein måte å finna *attende* til seg sjølv på når kjærleiken er over og berre det såre vonbrotet står att.

Vidare er dette diktet tematisk og kompositorisk interessant å samanlikna med resten av samlinga. Likt sonett XII, til dømes, er den ulukkelege og ustyrlege kjærleiken eit sentralt motiv. Likevel er perspektivet her vidare enn berre dei to polane i eit mislukka kjærleikstilhøve; sonetten vender seg jo eksplisitt til *samfunnet*. Påfallande nok er dette eit samfunn med berre damer, der eg-personen – som i og for seg ikkje er eksplisitt kjønna i teksta – kan finna ein fellesskap, eller ein *allianse*. Dei mange forteljingane om utfordringane i kjærleik som ikkje er gjensidig, eller som er for «libertinsk», blir altså avrunda med ein refleksjon der dikt-eget protesterer mot dei sosiale konvensjonane som kunne fått andre kvinner til å klandra henne for å ha elska for fritt. Dimed leverer dikt-eget det eg har kalla ein *apologi* for sine eigne røynsler, som i utgangspunktet ikkje er godkjende av samfunnet. Både føreordet og denne siste sonetten fungerer dimed som ei *legitimering* av at kvinner har eit kjensleliv, og at dei skildrar det i ei skjønnlitterær form. At det prosaiske og skjønnlitterære forsvaret for denne intellektuelle verksemda er plassert høvesvis i starten og slutten av diktverket, tyder at ein må rekna det som eit hovudtema hjå Labé. På dette punktet skil ho seg dimed klårt frå Sapfo, som ikkje var tvungen til å legitimera korkje kjærleiken, eller det at ho var kvinneleg kunstnar.

Apostroferingar av andre kvinner i ein solidarisk fellesskap går att gjennom fleire delar av verket. I tillegg til fortala er denne påkallinga av solidaritet kanskje mest eksplisitt i elegi III som føregrip appellen i sonett XXIV. Her heiter det mellom anna: «*Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises,/Ces miens escrits [...] Ne veuillez pas condamner ma simplesse,/Et jeune erreur de ma fole jeunesse,/Si c’est erreur [...]*»⁵⁵ (sst.: 115). I den siste av dei tri elegiane bed det lyriske subjektet om orsaking for det galne ho har gjort, samstundes som figuren *correctio* impliserer den fyldigare argumentasjonen i den siste av sonettane. François

⁵⁴ «Slik har Kjærleiken fjerna deg frå deg sjølv.»

⁵⁵ «Når de les, å lyonske damer, mine skrifter [...] ver gode å ikkje døma over dårskapen min, og min galne ungdoms unge mistak – om det no *er* mistak.»

Rigolot poengterer også korleis denne aller siste teksta i *Euvres* viser attende til elegiane, i ein tone som er trugande i staden for bedande (1997: 195). Kva inneber så denne samanhengen mellom dei to lyriske genrane?

Tradisjonelt ser ein elegiske dikt fyrst og fremst som ein *forsonande* genre (Preminger og Brogan 1993: 322). Det er viktig å hugsa på at dei typisk elegiske motiva *tap* og *død* impliserer at *noko nytt* er ått å koma. Elegien viser ofte til poetiske førebilete (sst.: 324), slik dikt-eget samanliknar seg med Sapfo i elegi I (jf. s. 75 ovanfor). Elegien er altså i høgste grad ein genre som er *transtekstuell* i sitt vesen. Labé eksemplifiserer dette på to nivå, i og med at elegiane både har intratekstuelle referansar, til andre delar av *Euvres*, og eit hypertekstuelte tilhøve til renessansens narrativ om Sapfo. Når det gjeld makrostrukturen i verket hennar, tyder dette at han er *tematisk ramma inn* av ei forsoning med ein kvinneleg, lyrisk fellesskap, der elegien og sonetten syter for formell variasjon. Såleis får *Euvres* som verk ein kykklisk struktur, der baa dei to lyriske genrane viser attende til det fellesskapsbyggjande manifestet heile verket startar med, medan eg-personen fungerer som *exemplum*.

Det *tematiske* særtrekket ved den siste sonetten i samlinga er knytt til eit *formelt* grep. I sonett XXIV er nemleg voltaen vanskeleg å plassera nøyaktig. Ein kan på den eine sida leggja vekt på repetisjonen av adverbet «Sans» («utan», ll. 9–10) som på insisterande vis understrekar det ustyrlige i kjærleiken og tek inn motpolane Vulkan og Adonis som exempla. Men både syntaktisk og semantisk er desse to verslinene underordna den setninga som byrjar i åttande lina, med konjunksjonen *Mais* («men»), som òg er skild frå resten av diktet med eit kolon. Det er frå og med denne verslina den meir trugande argumentasjonen byrjar, med ein appell til kvinnene om at *dei òg* kan koma ut for det same som eg-personen. Ein kan såleis få inntrykk av at voltaen både grammatisk og typografisk er plassert i åttande lina, sjølv om andre indisium gjer denne oppfatninga mindre kategorisk. Éi viktig innvending er til dømes at eg-personen fyrst vender seg direkte til dei andre fruene med pronomenet «votre» («dykkar») i niande lina, og at det fyrst er denne deiktiske markøren som røpar at resten av diktet skal *handla* om dei andre, og ikkje berre *oppmoda* dei til å gjera noko for eg-personen.

Likevel vil eg understreka at voltaen, i eitt perspektiv, kan seiast å koma «for tidleg», i og med at han konvensjonelt skal vera markert i starten av sekstetten. Er dette eit kompositorisk feilgrep? Eg vil hevda at dette heller underbyggjer både temaet for denne einskildsonetten, og Labés prosjekt i det heile. «Feilplasseringa» av voltaen kan for det fyrste sjåast som ein protest mot rammene som dei formelle konvensjonane for sonettar representerer. På same vis som eg-personen altså protesterer mot sosiale og *kjønna* konvensjonar, gjer ho òg opprør mot *litterære* krav. Denne avvisinga av rammene i samfunnet

heng tett saman med ei anna mogleg lesing av komposisjonen til diktet. Heile argumentasjonen til sonett XXIV kviler jo på ein premiss om at «Amour» kjem når han vil, om ein er klar for det eller ikkje. Dimed blir den bråe overgangen frå fokuseringa på diktegets situasjon til dei farane som trugar *dei andre*, eit kompositorisk motsvar til det udefinerte «point nommé» (l. 8): Eit tidspunkt Kjærleiken kan slå inn, utan at ein veit om det. Sist, men ikkje minst, tyder det at Labé gjev eit døme på det Cixous skriv om «å koma til skrifta»: Fordi kvinner ikkje er bundne til same tradisjon som det mannlege forfattarar er, kan dei tillata seg å vera *friare* i skriveverksemda si (Cixous 1977: 61). Det er i denne samanhengen interessant å notera seg fylgjande ord om Labé i verket *Histoire du sonnet en France* [1903]: «Fordi hun var ærlig, nådde hun dit Ronsard og du Bellay ikke kom før langt senere, frigjort med store problemer fra sin pedantiske form: til originaliteten» (sitert og omsett av Lie 2003: 66). Hå Labé får denne fridomen ein emansiperande effekt nett ved at ho nyttar den *formelle* originaliteten til å understreka eit poeng om *samfunnet*. Diktverket til Labé opnar altså for å lesast som ein freistnad på å koma til både moralsk og kunstnarleg fridom.

10. Individualitet og imitasjon: Oppsummering

Ein ser det ofte som eit paradoks at renessansepoetane hevda at ein ikkje kan vera seg sjølv, altså skapa ein eigen poetisk identitet, utan å assimilera dei litterære røyntene til eldre forfattarar (Rigolot 2002: 172). Joachim du Bellay formulerte det slik i *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549]: «Sans l'imitation des Grecs et Romains nous ne pouvons donner à notre langue l'excellence et lumière des autres plus fameuses»⁵⁶ (sitert sst.). Louise Labé er nett denne typen «paradoksal» diktar, som etablerer seg som sjølvstendig, kvinneleg poet ved å plassera seg i tradisjonen etter Sapfo, som i renessansen representerte dei positive sidene ved feminin skaparkraft, utan fyrst og fremst å vera knytt til «umoral». Dette refleksive, transtekstuelle tilhøvet mellom Labé og den arkaiske forløparen hennar blir underbygd av eksplisitte referansar til Sapfo i både føreordet og elegiane, referansar eg har kalla *sapfem*. Likeins er fleire av sonettane baserte på antikke førelegg og tydeleg inspirerte av dei to Sapfo-fragmenta som var kjende i Frankrike på 1550-talet: nummer 1 og 31. *Euvres* er såleis eit godt døme på at transtekstuelle relasjonar ofte heng saman, slik Genette poengterer (1982: 15). I dette tilfellet er det tale om ei blanding av hypertekst og metatekst – dei imitative sonettane – og dessutan paratekst – hyllingsdikta i *Escriz*.

⁵⁶ «Utan å imitera grekarane og romarane greier vi ikkje å gjera vårt eige mål så framifrå og lysande som dei andre, meir vidgjetne.»

Labé har altså eit vidare føremål enn berre å imitera. Gjennom *captatio benevolentiae*-motivet i føreordet og dei stadige apostroferingane av andre kvinner, konstituerer ho ein solidarisk *kvinnefellesskap*, med både *opninga* og *lukkinga* av diktverket. Funksjonen til Sapfo blir såleis å vera ein slags idealisert kvinnefigur, eit førebilete å strekkja seg etter og spegla seg i, samstundes som Labé eksponerer og understrekar det *allmennmenneskelege* i kvinnelege røynsler. I same vending som Labé dimed føregrip dei litterære synspunkta til Hélène Cixous, står ho òg for ein feminisme som ein finn ekko av hjå Simone de Beauvoir. I *Le Deuxième Sexe* peiker filosofen på korleis kvinner har vore nekta *subjektstatus*, og med det hindra frå ein felles *solidaritet*, fordi dei ikkje kan skilja seg frå det samfunnet dei er del av (1949: 17ff). Bøner om nettopp solidaritet og fellesskap kjenneteiknar kvinnelege diktarar i renessansen (Lie 2003: 54), men fire hundre år før de Beauvoir skjønte Labé at samhold mellom kvinner på tvers av klasser og andre skilje er mogleg fyrst når kvinner har skapt seg eigne identitetar som subjekt. Som Cixous har argumentert for, er litterær skriving ein metode for å skapa ein slik subjektivitet. Etableringa av ein fellesskap basert på *kjønn*, som til sjuande og sist kjem heile menneskeslekta til gode, er såleis det som frå ein feministisk ståstad gjer Labé mykje meir moderne enn det samtida hennar skulle tilseia. Subjektiviteten og fellesskapen heng tett saman hjå Labé, i og med at ho nyttar Sapfo som litterært spegelbilete for å kunna rettferdiggjera sitt eige skriveprosjekt, og dinest nyttar den litterære tradisjonen ho etablerer på det viset, til å skapa ein fellesskap med andre intellektuelle kvinner.

Det er likevel som *lyrikar* Labé er kjend, og å framstilla henne som ein feministpioner ville vore å gjera vald på den litterære verdien i *Euvres*. Den franske «nouvelle Sappho» er tydeleg inspirert av den greske «tiande muse», og krinsar om mange av dei same motiva og tema. Både Labé og Sapfo skildrar kjærleikens store paradoks: Lukka han fører med seg, er så sterk at ho kan skapa botnlaus ulukke. Labé utnyttar dei strukturelle moglegheitene i sonettforma til å gjeva ei systematisk, retorisk framstilling av dei antitetiske kjenslene som utgjer kjærleikens paradoks, slik sonett VIII er eit døme på. Desse antitesane skaper ein *ambivalens* som bidreg til å *opna* tekstene, og på det viset skapa ein særskilt appellstruktur.

Måten kjærleiken er skildra på, er noko kvar og ein kan kjenna seg att i, kanskje aller mest fordi han systematisk er skildra som noko *lagnadsbestemt* som individet ikkje har kontroll over. Konflikten i fleire av dikta ligg altså i dette andre, viktige paradokset at dei baa skildrar sterke subjekt, som kjem til kort overfor den allmektige kjærleiken. Den lyriske måten å takla denne konflikten på, er å nytta diktinga som ein metode for *gjenoppleving*. Hjå Sapfo ovrar denne gjenopplevinga seg som underordna narrativ, som i fragment 1, eller i ei tydeleg distansering, som i fragment 31. Labé, derimot, som den renessansedikteren ho er,

formulerer ein lang, teoretisk refleksjon kring det faktum at skriveverksemd hjelper til med å gjenoppleva gamle røymsler. Fortala hennar er ikkje berre ein appell til kvinner om å syna kva dei er gode for, men òg ei poetisk drøfting av moglegheitene i diktarkunsten. Hjøå b   dei to poetane tyder dessutan kjærleik *ein gong* langt ifrå kjærleik *for alltid*. Dikt-ega freistar    gjera *nærverande* gamle kjensler, som alt   er *fråverande*, og illustrerer dimed eit anna paradoks knytt til kjærleiken: Sjølv om han er intens, har han makt til    *fjerna* den elska frå seg sjølv, slik dei lyriske subjekta er distanserte fr   skildringa av kjenslelivet sitt. Hjøå Lab   og Sapfo er kjensler alt   noko som stadig endrar seg, og som ein aldri har kontroll over.

Lab   knyter seg til poetiske og filosofiske tradisjonar som sjølvsagt ikkje eksisterer hjå Sapfo, noko som forklårar til dømes dei systematisk oppsette *antitesane* i lyrikken hennar. Antitesar er jo   g ein del av f  restillingsbiletet om Sapfo i renessansen, slik den greske diktaren er formidla av «Longinos». På bakgrunn av desse likskapane og skilnadene er det eg hevdar at Lab   ikkje primært imiterer Sapfo ved    transponera dikta hennar til fransk, men ved    imitera det *f  restillingsbiletet* som rådde i renessansen. Som eg har vist, var dette i hovudsak basert på det metatekstuelle tilhøvet mellom Sapfo og «Longinos». Her vart antitesar og ein kontrapunktisk komposisjon nemnde som dei mest sentrale aspekta ved lyrikken hennar, aspekt som h  ver fint med renessanseestetikken og Lab  s eige prosjekt.

Genettes palimpsestiske kategoriar gjer det samstundes tydeleg at det er stor variasjon i materialet og den lyriske teknikken hjå Lab  . Skiljet mellom til dømes inter- og hypertekst viser at det er tale om fleire ulike relasjonar, og ikkje den simplaste forma for mimotekst. Såleis er dei dikta som er knytte til forfattarnamnet Louise Lab  , viktig og nyskapande kunst, og mykje meir enn simpel, marknadsretta spekulasjon i f  restillingsbiletet om Sapfo som den opphavlege, moralske diktarkvinna slik Mireille Huchon impliserer: «Pr  senter Louise Lab   en nouvelle Sappho : il s'agissait en 1555    Lyon d'un beau coup   ditorial, profitant de l'actualit   la plus imm  diate»⁵⁷ (2006: 100). Dikta formidlar, som eg har vist, ein «personleg energi» med grunnlag i både kjærleik, lidenskap og lærdom. Eg vil endåtil påstå at denne «energien», saman med det transtekstuelle tilhøvet mellom Sapfo og Lab  , tyder på at Louise Lab   er ein verkeleg diktar, som medvite nytta Sapfo som førebilete som ein metode for    «koma til skrifta», legitimera forfattarprosjektet sitt, og finna ei subjektiv, lyrisk røyst.

⁵⁷ «   presentera Louise Lab   som den nye Sapfo: I Lyon i 1555 var det eit smart, redaksjonelt grep som utnytta det siste og nyaste.»

II.iii Sluttord

Er Louise Labé «den nye Sapfo»? I alle fall er det lett å få auge på både *sapfem* og det som er element i renessansens *førestillingar* om Sapfo i *Euvres*. Eg har argumentert for at Sapfo fungerer som eit slags spegelbilette for Labé i dette diktverket. Den greskspråklege, lovprisande oden er i så måte symptomatisk for denne forfattarfunksjonen. Som eg har vist, tematiserer denne oden det spesielle og underlege med kvinneleg forfattarskap, samstundes som han argumenterer for at det *er råd* for kvinner å skriva, just ved å visa til tradisjonen etter Sapfo. Denne oden er altså med på å plassera Labé i ein kvinnelitterær subtradisjon.

Tyder dette at her er eit samsvar mellom forfattarane og det lyriske subjektet deira? Dikta må kunna seiast å formidla røynsler og idéar – «personleg energi» – som er spesielle for dei to poetane, men eg meiner likevel at biografien ikkje er viktig å ta omsyn til når ein les og tolkar verka deira. Eg har vist at i resepsjonen av verka spelar hermeneutiske *Leerstelle* og endringar i mentaliteten saman i ein dialogisk prosess, der «tomroma» i tekstene blir «tetta» med dei oppfatningane som rår til ei kvar tid. Store delar av resepsjonen har hatt til føremål å få primærttekstene og biografien til å «gå opp» i tråd med ymsande samfunnsnormer, fordi vi fortolkar verda og litteraturen ved å gjera noko ukjent til noko meir attkjenneleg. Såleis forstår vi kvinneleg seksualitet på bakgrunn av maskuline modellar, og eldre litteratur ved hjelp av ein moderne forståingshorisont. Diverre finn ein framleis utslag av denne måten å tenkja på også i ein del av den moderne forskinga på både Sapfo og Labé.

Til skilnad frå dette utgangspunktet har eg hatt som perspektiv at det ligg i litteraturens vesen å «gå opp» på mange ulike, subjektive vis for kvar einskild lesar, slik både hermeneutikken og feminismen ved teoretikarar som Cixous illustrerer. Såleis har eg argumentert for at det viktige er *kva* litteraturen formidlar, ikkje *kven* forfattarane er. Dette er neppe eit radikalt synspunkt innanfor moderne litteraturvitskap, men eg har valt å moderera den reint nærlesande tilnærminga ved å spørja ikkje berre *korleis* dikta formidlar eit innhald, men òg *kva* dei har *potensiale* til å seia. Ein kan diskutera i det vide og breie om Sapfo var homoseksuell, og Labé ein konstruksjon. Derimot vil eg påstå at det som i røynda er viktig, er *kva* tekstene deira opnar for å seia til oss i dag. Lesarar kan aldri lausriva seg frå eit moderne perspektiv, rett og slett fordi den einaste forståingshorisonten vi rår over, er den vi har tileigna oss i vår eiga samtid. Når Sapfo samanliknar «Anaktoria» med lydiske hærvogner, *kva* er signifikatet? *Kva* tenkte dei om den lydiske hæren på Lesbos for 2500 år sidan? Dette er slikt ein ikkje kan vita, men som kvar lesar må skapa seg eit førestillingsbilette om i sitt eige hovud.

Difor har eg valt som strategi å granska korleis Sapfo og Labé opnar for tolkingar, vel vitande om der alltid finst ein fare for å tvinga dei inn i eit undertrykkande tolkingsparadigme.

Den hypotesen eg har undersøkt og underbygd, er at når Labé nyttar Sapfo for å skapa eit lyrisk *eg*, skaper ho samstundes eit nytt, *kvinneleg* subjekt, ved hjelp av ei *spegling* som kvinner tradisjonelt har vore hindra frå. Metaforen om *spegelbiletet* har eg valt av to grunnar. Luce Irigaray understrekar for det fyrste korleis kvinna er nekta subjektstatus fordi ho ikkje får skapa seg ein identitet basert på ein medviten refleksjon (1976: 165). Ho er så å seia utestengd frå spegelfasen, som ifylgje psykoanalysen etter Lacan er det som konstituerer sjølvmedvitet. For det andre er just *refleksiviteten* eit av kjenneteikna til renessansen. Når Labé på eksplisitt og gjennomført vis knyter seg til tradisjonen etter Sapfo, vitnar det om ei medviten haldning til både plassen ho har i historia og den litterære *posisjonen* ho vel. Sjølv om Cixous (1977) ser tvangen til å finna ein posisjon som noko problematisk, greier altså Labé å både overvinna angsten for forfattarskap og legitimera si eiga skriveverksemd i og med posisjonen ho tek i den kvinnelitterære subtradisjonen.

Ved å imitera Sapfo slik ho var framstilt i renessansen, gav Labé sitt eige, originale bidrag til denne veksande tradisjonen. Såleis greidde ho å utnytta potensialet i Sapfo-figuren, utan å *redusera* henne. Narrativet om Sapfo og Phaon er vist til i den greske oden i *Escriz*, truleg skrive av ein annan, *mannleg* forfattar. I den skjønnlitterære produksjonen til Labé sjølv, derimot, figurerer Sapfo einast som *lyrikar*, utan referanse til nokon Phaon. Her er det altså tale om ei form for agefull narrativisering, ei *transponering* av førestillingsbiletet om «notre Sappho» til 1500-talets samtid, og ikkje *redusering*. På denne måten unngår Labé i tillegg å avgrensa tolkingsrommet i sin eigen lyrikk. Resepsjonen verkar difor som eit tveigga sverd. Narrativiseringa kan redusera Sapfo som forfattar, men blir òg ein metode for å overvinna angsten for forfattarskap. Slik Cixous poengterer, kan altså skriveverksemd vera både frigjerande og avgrensande. Der Sappfos lyriske subjekt berre hadde gudinner og fråverande elskarinner å apostrofera, kan eg-personen hjå Labé venda seg til andre kvinner som har overvunne denne angsten, som i det transtekstuelle tilhøvet mellom henne og Sapfo.

For moderne lesarar er dikta etter Sapfo berre fragment, fylde av lakunar. Like prega av tomrom er personen og kunstnaren Sapfo. På terskelen til moderniteten forstod ei ung dame frå Lyon korleis ho kunne utnytta desse fragmenta for å «koma til skrifta» i ein lyrisk fellesskap. Dimed inneheld Labés mangfaldige diktverk eit ekko av bøna frå «Psapfa» til Afrodite: «Ver så du sjølv min medkjempar i striden».

Litteraturliste

Primærtekstutgåver:

Labé, Louise (2004): *Œuvres complètes. Édition, préface et notes par François Rigolot*. Paris: GF Flammarion.

Sapfo (1990): Fragment 1, 31, 16 og 49 i David A. Campbell (red.): *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*. Cambridge & London: Harvard University Press, ss. 52–94.

Sekundærlitteratur:

Adorno, Theodor W. (2003): «Tale om lyrikk og samfunn», omsett av Arild Linneberg, i Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, ss. 369–384.

Bakhtin, Mikhail (2007): *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, omsett av Lars Fyhr. Gråbo: Bokförlaget Anthropos.

Baldrige, Wilson (2004): «La présence de folie dans les œuvres de Louise Labé» i Béatrice Alonso og Éliane Viennot (red.): *Louise Labé 2005*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, ss. 71–78.

Barthes, Roland (1984): «La mort de l'auteur» i *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, ss. 61–67.

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

Blomqvist, Jerker og Poul Ole Jastrup (1998): *Grekisk/Græsk Grammatik*. København: Akademisk Forlag.

Bonniffet, Pierre (1990): «Leuth-persona ou lut-personnage» i Guy Demerson (red.): *Louise Labé, les voix du lyrisme*. Paris: Éditions du CNRS, ss. 243–263.

- des Bouvrie, Synnøve (1983): «Kvinnliga författare under antiken», omsett av Gun Rinkmar-Bengtsson, i Susanna Roxman (red.): *Kvinnliga författare. Kvinnornas litteraturhistoria från antiken till våra dagar*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag, ss. 13–49.
- Budini, Paolo (2004): «Le sonnet italien de Louise Labé» i Béatrice Alonso og Éliane Viennot (red.): *Louise Labé 2005*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, ss. 151–161.
- Burn, Andrew Robert (1960): *The Lyric Age of Greece*. London: Edward Arnold.
- Campbell, David, A. (red.) (2003): *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. [Optrykk av 1982-utgåva.] London: Bristol Classical Press.
- Carson, Anne (1996): «The Justice of Aphrodite in Sappho 1» i Ellen Greene (red.): *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, ss. 226–232.
- Chevalier, Jean og Alain Gheerbrant (1996): *The Penguin Dictionary of Symbols*, omsett av John Buchanan-Brown. London: Penguin Books.
- Cixous, Hélène (1977): «La venue à l'écriture» i Hélène Cixous, Madeleine Gagnon og Annie Leclerc: *La venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions, ss. 9–62.
- DeJean, Joan (1989): *Fictions of Sappho 1546–1937*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dover, K. J. (1980): *Greek Homosexuality*. New York: Vintage Books.
- duBois, Page (1996): «Sappho and Helen» i Ellen Greene (red.): *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, ss. 79 – 88.
- Eide, Tormod (2004): *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus forlag.

- Elwert, W. Theodor (1965): *Traité de versification française. Des origines à nos jours*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Eriksen, Roy (2000): «*Energieia and Temperamento: On the Shape and Meaning of Renaissance Sonnets*» i Dag T. Andersson og Roy Eriksen (red.): *Innovation and Tradition. Essays on Renaissance Art and Culture*. Roma: Edizioni Kappa, ss. 125–137.
- Foucault, Michel (2001): «Qu'est-ce qu'un auteur ?» i Daniel Defert, François Ewald og Jacques Lagrange (red.): *Dits et écrits. I. 1954-1975*. Paris: Éditions Gallimard, ss. 817–849.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- (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.
- Graziosi, Barbara og Johannes Haubold (2009): «Greek lyric and early Greek literary history» i Felix Budelmann (red.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, ss. 95–113.
- Greenblatt, Stephen (1984): *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. [Optrykk av 1980-utgåva.] Chicago: The University of Chicago Press.
- (1988): *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press.
- Gubar, Susan (1996): «Sapphistries» i Ellen Greene (red.): *Re-reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley: University of California Press, ss. 199–217.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset (2007): *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Harland, Richard (1999): *Literary Theory from Plato to Barthes. An Introductory History*. New York: Palgrave.
- Haugen, Odd Einar (1990): «Mål og metodar i tekstkritikken» i Odd Einar Haugen og Einar Thomassen (red.): *Den filologiske vitenskap*. Oslo: Solum forlag, ss. 128–180.
- Horats (1961): *Satires, Epistles and Ars Poetica*, omsett av H. Rushton Fairclough [Latinsk-engelsk parallellutgåve, opptrykk av 1929-utgåva]. Cambridge: Harvard University Press.
- Huchon, Mireille (2006): *Louise Labé. Une créature de papier*. Genève: Librairie Droz.
- Irigaray, Luce (1976): *Speculum. De l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit.
- (1977): *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit.
- Iser, Wolfgang (2006): «Interaction Between Text and Reader» i David Finkelstein og Alistair McCleery (red.): *The Book History Reader*. London: Routledge, ss. 391–396.
- Janss, Christian og Christian Refsum (2005): *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jarvoll, Svein (2003): *Sappho*. Oslo: Gyldendal Forlag.
- Langer, Ullrich (2005): «Montaigne's political and religious context» i Ullrich Langer (red.): *The Cambridge Companion to Montaigne*. New York: Cambridge University Press, ss. 9–26.
- 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.

- Liddell, Henry George og Robert Scott (1970): *An Intermediate Greek-English Lexicon* [Faksimile av 1889-utgåva]. Oxford: Clarendon Press.
- Lie, Sissel (1983): «Kvinnlige 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.
- (2003): *Jakten på jeget. Blant amasoner og franske forførere*. Oslo: Pax forlag.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Martin, Daniel (2006): «Louise Labé est-elle ‘une créature de papier’ ?» i *RHR (Réforme, Humanisme, Renaissance)*, 2006 (63), ss. 7-37. Lasta ned 07.03.2011 frå <http://www.siefar.org/docsiefar/file/Martin-Louise-Labe.pdf>.
- Most, Glenn W. (1996): «Reflecting Sappho» i Ellen Greene (red.): *Re-reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley: University of California Press, ss. 11–35.
- Oppenheimer, Paul (1989): *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*. New York: Oxford University Press.
- Page, Denys (1970): *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Parker, Holt (1996): «Sappho Schoolmistress» i Ellen Greene (red.): *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley: University of California Press, ss. 146-183.
- Platon (1939): *Gjestebodet* [Symposion], omsett av Eirik Vandvik. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Plutark (2004): «En samtale om kjærlighet (*Erôtikos*)», omsett av Inge Tjøstheim, i *To antikke dialoger om kjærlighet og seksualitet*. Oslo: Aschehoug Forlag, ss. 32–85.

- Preminger, Alex og T.V.F. Brogan (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Prins, Yopie (1996): «Sappho's Afterlife in Translation» i Ellen Greene (red.): *Re-reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley: University of California Press, ss. 36–67.
- Reynolds, Margaret (red.) (2002): *The Sappho Companion*. New York: Palgrave.
- Ricœur, Paul (2001): «Hva er en tekst? Å forstå og forklare», omsett av Kari Elise Valen, i Sissel Lægreid 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.
- de Romilly, Jacqueline (1985): *A Short History of Greek Literature*, omsett av Lillian Doherty. Chicago: University of Chicago Press.
- von Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich (1913): *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Winkler, Jack (1996): «Gardens of Nymphs. Public and Private in Sappho's Lyrics» i Ellen Greene (red.): *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, ss. 89–109.
- Yatromanolakis, Dimitrios (2007): *Sappho in the Making. The Early Reception*. Washington: Center for Hellenic Studies.

Samandrag

I denne oppgåva utforskar eg sambandet mellom lyrikarane Sapfo og Louise Labé. Utgangspunktet er at Labé blir samanlikna med «den lesbiske diktaren» heilt frå ho gjev ut si eiga diktsamling, *Euvres*, i 1555 og fram til moderne tid. Likevel er det gjort lite forskning på kor tett tilhøvet mellom dei eigentleg er. Er det rett å kalla Louise Labé «la nouvelle Sappho»? Har vi å gjera med litterær imitasjon, eller berre eit marknadsføringsgrep som stammar frå populariteten til den greske litteraturen i renessansen?

I fyrste delen av oppgåva studerer eg samanhengen mellom forfattarliv og tekst. Eg viser at brorparten av resepsjonen til dei to poetane ukritisk føreset at diktsubjekta er identiske med forfattarane. I og med at desse to forfattarane er kvinner, har den historisk-biografiske lese måten gjort at dei som *personar* vore rekna for umoralske, medan *verket* deira har vore nedvurdert og oversett. I tillegg har mangelen på biografiske opplysningar gjort at kvar epoke har skapt seg sine eigne bilete av forfattarane; særskilt Sapfo sirkulerer i mangfelte og til dels motstridande versjonar. Som ny lese måte foreslår eg å leggja mindre vekt på dei skortande forfattarbiografiane, og heller granska kva som kjem til uttrykk i tekstene. Metoden eg nyttar, er å utforska kva for grep Sapfo og Labé nyttar for å opna tekstene sine for tolking. Eg baserer lesingane mine på Hélène Cixous' teori om skriveverksemd som noko både avgrensande og frigjerande. Hypotesen min er at sambandet mellom Sapfo og Labé er basert på at Labé nyttar Sapfo som eit førelegg å skriva seg inn i tradisjonen etter, for å overvinna det Sandra Gilbert og Susan Gubar har kalla «angsten for forfattarskap» hjå kvinnelege diktarar.

I den andre hovuddelen analyserer eg dei Sapfo-fragmenta som sirkulerte i den franske renessansen, i tillegg til to andre fragment eg meiner illustrerer den litterære teknikken til Sapfo. Dinest tek eg føre meg Louise Labé og renessansekulturen, og startar med å undersøka korleis parateksta i *Euvres* – føreord og hyllingsdikt – etablerer henne som noko så uvanleg som ein kvinneleg forfattar og arvtakar etter Sapfo. Ved å analysere dei sonettane som ser ut til å henta inspirasjon frå Sapfo, viser eg at det nok er tale om ei form for imitasjon. Likevel påstår eg at Labé imiterer like mykje *renessanseversjonen* av Sapfo som tekstene hennar i seg sjølv. Både poetane skildrar elskande subjekt som blir svikta av den dei elsker, men hjå Labé er gjenopplevinga av kjærleiken knytt til ein teoretisk refleksjon om korleis skriveverksemd fungerer som ein type minnearbeid. Både Labé og det lyriske subjektet hennar appellerer til ein kvinnefellesskap. Slik argumenterer eg for at sambandet mellom dei går ut på at Sapfo fungerer som eit litterært spegelbilete for Labé i just ein slik ideell fellesskap av intellektuelle kvinner, og at Labé med dette grepet legitimerer sin eigen forfattarskap.