

Amasoner, nymfer og gjenferd: om lesbisk tekstualitet

Ellen Mortensen

Lesbisk tekstualitet – finnes det?¹ Med noen få unntak, har spørsmålet til nå hovedsakelig vært behandlet innenfor rammen av kvinnelitteraturstudier, der "lesbisk litteratur" inngår som en underkategori. Og, som det meste av kvinnelitteraturen, har lesningene av lesbisk litteratur vært preget av feministiske tilnærminger som for >en stor del har vært innholds- og ideologorienterte. Det positive i denne aktiviteten har vært en uttalt vilje til å spore opp og nylese litteratur skrevet av kvinner som den litterære institusjonen enten har neglisjert eller har betraktet som marginale eller skandaløse. "Lesbisk litteratur" har i så måte blitt tillagt både ny interesse og økt viktighet. Det som imidlertid er nokså gjennomgående i disse studiene, er en tendens til å betrakte litteraturen som grunnleggende mimetisk og referensiell, dvs. en tendens til å lese alle litterære tekster som gjenspeiling av en virkelighet eller en livsverden.

Det denne feministiske tilnæringsmåten skjuler, er at den tar for gitt en forestilling om en referent, nemlig en lesbisk *persona*² fra den "virkelige" verden. Forestillingene om denne lesbiske person(lighet)en fungerer da som en referensiell størrelse som den litterære teksten leses og vurderes i forhold til. Som noe gitt, blir den lesbiske *persona* sett på enten som noe substansielt, dvs. som en essens, eller som noe empirisk. I begge tilfellene er det tale om noe som følgelig kan speiles, etterlignes eller representeres i litteraturen.

I det følgende vil jeg forsøke å problematisere denne antakelsen ved for det første å utfordre postuleringen av en slik gitt referent, enten som substans eller som empirisk faktum. Min påstand er at enhver forestilling om en lesbisk *persona*, som en gitt størrelse som eksisterer i verden, alltid allerede er en språklig og dermed en kulturelt konstruert størrelse. Denne språklige konstruksjonen er verken gitt eller stabil – den er i høyeste grad diskursivt konstruert og bearbeidet av de forandringer og forskyvninger som til enhver tid foregår i de diskursive regimer (intertekster) som den lesbiske *persona* er innskrevet i.³

For det andre vil jeg forsøke å introdusere en alternativ tilnæringsmåte til spørsmålet om "lesbisk litteratur" ved å vektlegge det språklige aspektet ved fenomenet. I min tilnærming vil jeg først og fremst behandle fenomenet "les-

bisk litteratur" som noe tekstlig. I denne forbindelse vil jeg hente inspirasjon både i Roland Barthes' og i Julia Kristevas teorier. Endelig vil jeg, med utgangspunkt i den tekstuelle vev som jeg innenfor den europeiske litteraturtradisjonen betrakter som "lesbisk intertekstualitet"⁴, fokusere på lesningen som problem. Samtidig vil jeg gjøre et nedslag i denne tradisjonen for å antyde måter vi kan lese "lesbisk intertekstualitet"⁵ på.

Ved å fokusere på tekstualitetsproblematikken vil en forskyvning finne sted, fra en innholdssentrert til en språksentrert lese måte, en lese måte som ser på prosessen hvorved mening skapes, omformes og oppløses, og som prøver å vise hvordan det poetiske språket har en hang til "å flyte ut", til å bevege seg i retninger som ikke nødvendigvis er styrt verken av forfatter eller leser, men snarere av teksten selv:

Teksten "arbeider", uansett når eller fra hvilken side man gir seg i kast med den; selv som skrevet (fastlagt) slutter den ikke å arbeide, å holde i gang en produksjonsprosess. Hva arbeider teksten med? Med språket. Den dekonstruerer språket som kommunikasjon, representasjon og ekspresjon (der det individuelle eller kollektive subjekt kan ha en illusjon om å etterligne noe eller uttrykke seg) og rekonstruerer et annet språk. Dette språket er voluminøst, uten grunn eller overflate, det utfolder seg i et rom annerledes enn figurens, maleriets eller rammens, et stereografisk rom med plass for kombinatoriske spill, uendelig straks man går ut over en grense for vanlig kommunikasjon (som er underlagt allmenoppfatningen eller *doxa*) og narrativ eller diskursiv sannsynlighet. Produktiviteten utløses, redistribusjonen igangsettes og teksten dukker opp straks skriveren og/eller leseren for eksempel gir seg til å leke med signifikanten, enten (når det gjelder forfatteren) ved ustanselig å produsere "språkspill", eller (når det gjelder leseren) ved å oppfinne ludiske betydninger, selv om tekstens forfatter ikke hadde forutsett dem, og selv om det var historisk umulig å forutsi dem. Teksten tilhører alle; i virkeligheten er det teksten som arbeider ustoppelig, ikke kunstneren eller forbrukeren.⁶

En tekst, i motsetning til et empirisk verk, påkaller en problematisering av sin egen tilblivelse i lesningen, en problematisering av lesning som en prosess som avdekker noe, samtidig som den tildekker noe. Denne problematiseringen av lesning og tekst impliserer et oppgjør med essensialistisk litteraturkritikk som opererer med fastlåste meningsidentiteter, ofte organisert i dikotomiske, semantiske par, som f.eks.: kvinne/mann, fiksjon/virkelighet, lesbisk/heteroseksuell kvinne osv., såvel som mimetisk, referensiell litteraturkritikk som forstår litteratur som gjenspeiling av virkelighet.

I lesningen av litteratur oppstår tekstuelle fenomener som temporære og provisoriske språklige mønstre i en tekstuell vev, hvor fenomenets konturer ofte er uklare. Figurasjoner framstår som kan være både skjøre og "uvirkelige". Bevegelsen fra en språklig konstallasjon, form eller figur til en annen skjer

ustanselig i lesningen, uten at vi dermed kan påpeke én klart styrende instans for disse språklige forvandlingene. Språket er figurlig, for å si det med Paul de Man, og før ham, Nietzsche. Dette postulatet vil jeg for egen regning supplere med følgende påstand: Diktningen etterligner ikke verden; det er snarere tvert imot: verden forsøker forgjeves å etterligne litteraturen. (Lesbisk) tekstualitet flyter ut i utallige figurasjoner som den virkelige verden ofte befinner seg på etterskudd i forhold til, og som den bestreber seg på å etterligne.

Ved å vektlegge det spesifikt tekstuelle, i motsetning til det referensielle, i spørsmålet etter lesbisk tekstualitet, må vi stokke om på en del forestillinger om forholdet mellom språk og verden, eller mellom språk og eksistens. Min tilnærming vil være preget av et forsøk på å problematisere det tradisjonelle skillet mellom disse domene, men på en slik måte at "lesbisk" i denne artikkelen utelukkende vil bli ansett som noe tekstlig konstruert, dvs. som språklig(e) konstruksjon(er), og ikke som eksistens (som jeg da mener står i et håpløst komplisert, men et derivativt forhold, til disse språklige konstruksjonene). De forbindelser disse språklige konstruksjonene eventuelt etablerer i forhold til verden, blir her tillagt sekundær betydning. Det som i denne artikkelen vil bli viet oppmerksomhet, er måten lesbiske figurasjoner framstår i litteraturen og hvordan vi kan lese disse.

Lesbos: Sapfo og Orfeus

Allerede i sin etymologiske opprinnelse er ordet "lesbisk" nært forbundet med lyrikken, og det vil derfor alltid være lyrisk ladet. Ordets etymologi viser tilbake til øya Lesbos, fødestedet for antikkens store poet Sapfo, som ifølge Platon var den tiende muse. Lesbos er videre mytisk forbundet med poesien, da navnet angir stedet hvor, ifølge Ovid⁷, poesien oppstod i det Orfeus' avrevne, syngende hode fløt i land på øya:

The poets wings lay scattered
Where they were flung in cruelty or madness,
But Hebrus River took the head and lyre
And as they floated down the gentle current
The lyre made mournful sounds, and the tongue murmured
In mournful harmony, and the banks echoed
Their strains of mourning. On the sea, beyond
Their native stream, they came at last to Lesbos
And grounded near the city of Methymna.
And here a serpent struck at the head, still dripping
With sea-spray, but Apollo came and stopped it,
Freezing the open jaw to stone, still gaping.⁸

Med utgangspunkt i disse etymologiske trådene, flyter ordet "lesbisk" ut i mange henseender: i sin nære forbindelse med poesien konnoterer ordet det polymorft

perverse og mangetydige, det som vanskelig lar seg stoppe eller avgrense, verken av sedvane, død eller natur; i sin nære forbindelse til Orfeus og Sapfo får ordet "lesbisk" videre mytopoetiske betydninger som bringer oss inn i poesien og myten, hvor tragisk sang om begjær, kjærlighet, død og forvandling framkaller figurasjoner i tid og rom hinsides den virkelige verden; i sin nære forbindelse med det likvide elementet, nemlig elven og havet, blir ordet "lesbisk" forbundet med det (ut)flytende og evig bevegelige, et gjennomgående og kjent motiv i poesien.

Disse mytopoetiske trådene får konsekvenser for hvordan vi forfølger spørsmålet om lesbisk tekstualitet. Ikke bare er vi frarøvet en stabil forestilling om noe klart avgrenset "lesbisk" objekt; vi må i tillegg forholde oss til tekstualitetens bevegelser, hvor vi som lesere blir like bearbeidet av de tekstene vi leser, som tekstene blir bearbeidet av oss. Som språklige subjekter, enten vi kaller subjektet "Sapfo" eller vårt eget indre rom, inngår vi alle i språkets arbeid og bevegelser i det øyeblikk vi går inn i en tekst. Også grensene for, og konturene av vår egen værensstatus blir underlagt språkets deformerende arbeid.

Vi kan dermed ikke gå til litteraturen for å gjenfinne eller identifisere tilstedeværelsen av noe vi på forhånd har kjennskap til, eller har kunnskap om. I den grad det "lesbiske" eksisterer som et meningsfylt (om enn ikke stabilt) fenomen i verden, så er det i og gjennom språket at en posisjonering "som lesbisk" er mulig. Figurasjoner av "lesbiskhet" etableres først språklig og går forut for enhver "lesbisk eksistens" eller praksis. Kun i og gjennom språket kan noen gjenfinne seg selv, dvs. finne sin mening "som lesbisk". Den lesbiske blir en meningsfylt (men ikke dermed stabil) størrelse i den grad et menneskes eksistens samsvarer med eller identifiseres som analog med de språklige parametre som til enhver tid figurerer oss, og som alltid går forut for enhver persons eksistens.

Lesbisk tekstualitet finner sin "opprinnelse" i poesien. *Poesis* (gr. *poiesis*) er det gammelgreske ordet for det "å bygge, å framsette, å skape". Ifølge presokratikerne kan det som skapes i tid og rom umulig fastholdes i en frosset figur. Det som framstår, *fysis* (gr. *fysis*), vil alltid være utsatt for metamorfosen. I den tragiske tenkning er nødvendigvis alle skapte ting forgjengelige og vil oppløses over tid – også språklige "ting". Lesbisk tekstualitet utgjør i så måte intet unntak, og betegner det som bærer i seg en fundamental ambiguitet: i sin tilsynekomst bærer lesbisk tekstualitet i seg et forvarsel om sin egen oppløsning, sitt eget fravær. Sett i lys av denne tenkningen blir lesbisk tekstualitet forbundet med det som konstant er i ferd med å skape seg selv, men som i konturene av det som viser seg, bærer spor av det som unndrar seg, nemlig det som gjør språklige figurasjoner mulige, både som tilsynekomst og som fravær.

Amasoner, nymfer og gjenferd

Hvor finner vi så "lesbisk tekstualitet"? Hvor leter vi, og hvordan kan vi identifisere slike tekster? Et foreløpig svar må bli: potensielt er lesbisk tekstualitet til stede overalt. Men siden vi i utgangspunktet har tatt sikte på å omtale lesbisk tekstualitet i en litterær sammenheng, vil vi forsøke å avgrense oss fra den type lesbisk tekstualitet som framkommer i filosofiske og teoretiske tekster, selv om en slik avgrensning aldri helt vil være fullstendig. Diskursive praksiser innenfor ulike disipliner har, til stor frustrasjon for sannhetssøkende akademikere, en tendens til å bre smitte over de grensene disse akademiske disiplinene bestreber seg på å opprettholde i et fånyttets forsøk på å beskytte seg mot utflytende språkpraksis.

Men heldigvis for oss (tror vi), gjelder ikke dette for skjønnlitteraturen, som i motsetning til de akademiske diskursene kjennetegnes av en særegen frihet når det gjelder skriftlige perversjoner⁹. Lyrikken framstår i så måte som den mest privilegerte av alle genre, en arena der utflytende språkbruk ønskes velkommen. Og så lenge vi taler om tekster, kan vi ikke lete i spekulative biografier for finne ut om forfatterne erklærte seg som lesbiske eller ikke. Slike spørsmål blir for oss underordnede. Det vi må forholde oss til, er tekster der lesbiske figurasjoner framkommer, enten disse tekstene er skrevet av kvinner eller menn, av lesbiske eller ikke lesbiske, nåtidige eller døde forfattere. Det vi forholder oss til, er skrift og tekst.

Men hvordan identifiserer vi en lesbisk tekst? For meg blir det et spørsmål som impliserer leseren så vel som teksten. For at en tekst skal kunne framstå som noe overhodet, må det skje et møte mellom en leser og en tekst. Lesningen som skjer i dette møtet,¹⁰ innebærer en bearbeidelse av leseren så vel som av skriften. Lesbisk tekstualitet påkaller en lesning, gjerne en lesning med et *skeivt* blikk på litteraturen. Det betyr ikke at den som leser må erkjenne seg som lesbisk eller homoseksuell. Snarere betyr det at leseren må ha et blikk for de språklige perversjoner hvorved lesbiske figurasjoner oppstår. Disse figurerer ofte som omskrevne, tildekte, "vanskapte" og vanskeliggjorte språklige former i litteraturen. Da er det ikke tilstrekkelig å kjenne seg selv som lesbisk, i tråd med rådende, politisk korrekte definisjoner, da litteraturen kun unntaksvis bekjefter seg med slike definisjonsspørsmål.

De lesbiske figurasjonene som vi støter på i lesningen av vår litterære tradisjon, kan bedre karakteriseres som språkvisjoner og poetiske eksperimenter enn som gjenspeilinger av kjente personer fra den såkalte virkelige verden. Ved å foreta noen dykk i Vestens litteratur, øyner vi i lesningen konturer av et polymorft og polysemisk galleri av figurer. Av disse kan vi nevne noen: ungmøen og den eldre kvinnen i Sappos diktning, de omfavnende nymfene i Mallarmés "L'Après-midi d'un faun", rovdryet og byttet i Baudelaires "Femmes damnées" (Delphine

et Hippolyte), de flyktige kvinnelige gjenferdene i gotiske romaner fra romantikken, tvillingsøstrene i Christina Rossettis "Goblin Market", den 400 år gamle kvinne-mannen i Virginia Woolfs *Orlando* og amasonene i Monique Wittigs *Les guerrillères*. Uten at vi her kan foreta noen inngående lesning av noen av disse tekstene, vil jeg hevde at det eksisterer en lesbisk intertekstualitet fra antikken til i dag hvor disse figurene inngår som deler av en større tekststev. Her opptrer skiftende og komplekse lesbiske figurasjoner som stadig formes, oppløses og omformes. Disse er mer eller mindre identifiserbare og gjenkjennelige med utgangspunkt i den virkelige verden. Svært mange av figurene er mer beslektet med mytiske figurer, eventyrskikkelser, sagnfigurer og spøkelser enn med historiske personer. De har imidlertid alle det til felles at de på en eller annen måte – motivisk, tematisk eller mer formelt -- omhandler eller problematiserer intens kjærlighet mellom kvinnelige figurer, enten disse manifesterer seg som gjenkjennbare figurasjoner eller som hallusinatoriske visjoner.

Sapfisk kjærlighet utgjør et ledemotiv i den lyriske tradisjonen, men denne tradisjonen framstiller på ingen måte en entydig og koherent lesbisk figur. Tekstene tar mange former; noen er mer eksperimentelle i formen enn andre og lesningene divergerer, avhengig av hvilken form tekstene tar og hvilken appropriasjon som til enhver tid styrer lesningen. Videre kan man potensielt avlese lesbiske figurasjoner i litteratur som aldri tidligere har vært lest med skeive¹¹ blikk. Noen vil videre hevde at "lesbisk tekstualitet", som "gay" litteratur, alltid må innebære noe grensesprengende og frigjørende. Men dette ville bidra, slik jeg ser det, til en unødlig lukking av teksten i stedet for en åpning av tekstens betydningspotensiale, et potensiale som aldri foregriper programmatisk eller normativt, det være seg i form av en estetisk norm eller en politisk ideologi. Lesning er noe som skjer, og noe som kommer til å skje.

Baudelaires *Lesbiennes*¹²

Det tekstuelle dykk vi her skal foreta, er i en tekst som i utstrakt grad har vært lest inn i en sapfisk tradisjon, selv om tilnærmingene har vært mange og ulike. Teksten mener jeg på en emblematiske måte åpner opp for en problematisering av "lesbisk tekstualitet", selv om den er skrevet av en berømt mannlig (og såvidt jeg vet, heteroseksuell) poet, nemlig Charles Baudelaire. Baudelaire er mer enn noen annen mannlig forfatter blitt uthengt som kvinnehater og homofob av feministiske litteraturkritikere. Det er derfor med en viss polemisk brodd at jeg leser hans dikt "Femmes damnées" (Delphine et Hippolyte) som eksempel på lesbisk (inter)tekstualitet. Mitt utgangspunkt er, blant annet, at det betyr lite om forfatteren er mann eller kvinne, om han/hun bekjenner seg til den ene eller den andre livsform: lesbisk tekstualitet lar seg best tilnærme som tekststev

hvor lesbiske figurasjoner tidvis trer fram – i polymorfe, polysemiske former. Konturene av disse figurasjonene vil framstå i selve lesningen, og ikke som noe gitt – forut for lesningen. Og selv om vi i denne teksten kan ane spor av tidligere tegn som er blitt transposisjonert inn i Baudelaires modernistiske, poetiske språk, er det i lesningen hendelsen skjer: lesbiske figurasjoner anskueliggjøres i skriftens tid og rom – som noe singulært og unikt.

Sapfo og hennes kjærlighetslyrikk¹³ utgjør en poetisk urgrunn for all vestlig kjærlighetslyrikk. Det faktum at Sapfo i utstrakt grad tok utgangspunkt i kjærlighet mellom kvinnelige figurer i sin kjærlighetslyrikk, blir avgjørende for denne genrens utvikling.¹⁴ Baudelaires dikt, "Femmes damnées" (Fordømte kvinner), skriver seg derfor uunngåelig inn i dette poetiske tekstlandskapet, men signifikantene "Lesbos" og "lesbisk" bearbeides og omformes radikalt i Baudelaires poetiske språk. Som et av de seks forbudte diktene i *Les fleurs du mal* (1857), representerer "Femmes damnées" poesiens skandale¹⁵ i midten av forrige århundre. Ifølge Per Buvik feirer Baudelaire sin sapfiske arv når ordene "Lesbos" og "lesbisk" opphøyes til signifikanter som på en emblematiske og allegorisk måte uttrykker poesiens skandale – som rystelse, overskridelse, vellyst, tap, lidelse, sterilitet, skjønnhet, renhet osv.¹⁶

"Femmes damnées" (Delphine et Hippolyte) er et episk dikt som består av 26 fireversinger eller kvartetter. Diktets hovedparti (fra strofe 1-21) kretser om et hovedmotiv av to elskende kvinner. Diktets jeg manifesterer seg ikke som annet enn en fortellerstemme før i strofe 22. Da trer jeg-et i diktet fram og tiltaler de elskende i en patosfylt feiring av sapfisk kjærlighet. Diktet kan videre inndeles i en innledning (strofe 1 til 6), en dialog mellom de elskende, Delphine og Hippolyte (strofe 7 til 21) og sluttpartiet, jeg-ets apostrofiske appell til de elskende. Fortellerstemmen, i dette tilfellet diktets jeg, binder de dialogiske fragmentene sammen slik at den lesbiske elskovshistorien i diktet framstår som en episk fortelling. Dette narrative diktet domineres av dialogen mellom de elskende, som ved diktets begynnelse befinner seg i en post-ekstatisk positur, dvs. liggende utstrakt på sengen etter elskovsakten.

Motivet beskrives fra et allvitende perspektiv i de seks første strofene. Sensualiteten i motivet er forsterket ved bruken av ord som framhever luksuriøse omgivelser med puter, svakt lampelys, nakne kroppar, samt ved bruken av adjektiver som "*languissantes*" (sukkende), "*imprégnés d'odeur*" (duftende) osv. Først fokuseres det på den ene kvinnen, Hippolyte, som befinner seg i en drømmetilstand hvor tidligere mottatte kjærtegn minnes i en erindring om sødmefylt vellyst. Men allerede i andre strofe inntreer det et element av dissonans. I tilbakeblikket på tapt uskyld, sniker en følelse av uro seg inn i denne idylliske settingen. Overvunnet, og med et trist blick på sin dystre vellyst, gråter Hippolyte.

Perspektivet forflyttes så i strofe 4 til en fokusering på Delphine. Hun framstilles (via en beskrivende fortellerstemme) som liggende ved sin elskedes føtter, "lik rovdjuret, vakandet över sitt byte/ som först det har märkt med sin vassa tand"¹⁷. Delphine blir beskrevet som den mer erfarne kvinnen i dette tribadiske forholdet, og "med sin kraftfulla skönhet" har hun nettopp forført den unge jomfru, og dermed innviet henne i den sapfiske kjærlighetens mysterier. Nå søker hun i sin elskedes blick en taus lovsang for de nytelser som hun nettopp har skjenket henne.

Dette motivet er et kjent *topos* fra Sappos kjærlighetslyrikk, nemlig konstellasjonen som består av en eldre kvinne (ofte kalt "Sapfo" i Sappos diktning) og en yngre jomfru. I Sappos lyrikk er det ofte den eldre kvinnens lengsel og begjær etter den yngre, vakre ungmøen som står i sentrum, hvor den eldre kvinnens lidelse og kroppslige smerte beskrives med lyrisk patos. Den vare, nære "jeg"-lyrikken som innledes av Sapfo tar utgangspunkt i denne formen for tragisk, sapfisk kjærlighet. I diktene beskrives den som sødmefylt og vakker, men samtidig som umulig, uopnåelig og smertefull. I så måte skiller den tragiske kjærligheten i Sappos kjærlighetslyrikk seg ikke nevneverdig fra annen (heteroseksuell) kjærlighet som beskrives i tragediene av Aiskylos, Sofokles eller



Gustave Courbet, "Le Sommeil" 1866.

Evripides. Men i lyrikken fungerer dette sapfiske kjærlighetsparet, bestående av en eldre og en yngre kvinne, som en kode som gjentas og omformes innenfor en lesbisk intertekstualitet, som Baudelaires dikt unektelig inngår i.¹⁸

Hippolyte framstår som den unge, naive og vakre jomfruen, som øyensynlig inntar den passive rollen i den lesbiske konstellasjonen. Delphine, derimot, blir beskrevet som den eldre, mer erfarne og den tilsynelatende mest aktive part i dette elskovsparet. Baudelaire gjenopptar således dette velkjente *topos* i sitt dikt. Ved første øyekast ser det ut til at Baudelaire gjør bruk av den lesbiske modellen, uten at den tilsynelatende gjennomgår noen radikal omskrivning. Slik framtrer da Delphine som den mer dynamiske og dominerende part i forholdet, mens Hippolyte inntar en mer passiv og mottakende posisjon. Men ved å kalle den passive part for Hippolyte, skjer det i realiteten en transformasjon av denne modellen, da navnet "Hippolyte" viser tilbake til amasonenes dronning¹⁹ som ifølge antikkens mytemateriale sies å være mor til Hyppolytos, Fedras stesønn. Ved å la denne krigerske helteskikkelsen figurere som den "svake" og "passive" part i kjærlighetsforholdet, foretas det en viktig omskrivning. Den tilsynelatende klare, hierarkiske posisjoneringen mellom de to i en aktiv og en passiv aktør, begynner å bli tvetydig.

Posisjoneringen av de to figurene i sengen foregriper den videre og gradvise glidning i maktforholdet mellom de to. Selv om Delphine innledningsvis kan sies å ha et overtak over "byttet" sitt, i og med at hun i strofe 4, ved hjelp av en similisk konstruksjon, sammenlignes med et "rovdyr", forblir hun ikke i en dominerende posisjon diktet igjennom. I en symmetrisk motposisjon blir Hippolyte i strofe 6 sammenlignet med et "offer". Men disse similiske konstruksjonene utgjør ikke essenser eller fastfrosne posisjoner i diktet. I lesningen skjer det også noe annet underveis – posisjoner forflyttes og tilsynelatende identiteter forvandles.

Dialogen (dvs. strofene 7 til 21) utgjør diktets hovedparti, hvor de elskende framtrer i direkte tale, i diktet angitt med anførselstegn. Først ut er Delphine, som innstendig ber Hippolyte om ikke å kaste bort sin vakre jomfrudom på en brutal og voldsom elsker som – i motsetning til hennes vare, lette, lesbiske kjærtegn – vil merke henne for alltid. Det mest påfallende i denne passasjen er de metaforene som anvendes i Delphines forsøk på å etablere en radikal forskjell mellom den lesbiske kjærligheten og den heteroseksuelle. Delphine leverer her en partisk framstilling av dette motsetningsforholdet, der det lesbiske alternativet blir forherliget i forhold til det heteroseksuelle. Måten dette gjøres på, må imidlertid vies nærmere oppmerksomhet.

I strofe 7 heter det:

– Hippolyte, cher cœur, que dis-tu de ces choses?
Comprends-tu maintenant qu'il ne faut pas offrir

l'holocauste sacré de tes premières roses
aux souffles violents qui pourraient les flétrir.²⁰

Det metaforiske uttrykket *l'holocauste sacré de tes premières roses* vanskeliggjør lesningen, da metaforene skaper usikkerhet om ordenes betydninger. Ethvert metaforisk uttrykk har den egenskap ved seg at det unektelig skaper med minst to meningsfelt, som åpner opp for et betydningsmangfold. Ordet *holocauste* kommer opprinnelig fra gammelgresk og består av delene *holos* (helhet) og *kaustos* (brent).²¹ Selv om ordet vanligvis oversettes som "(brenn)offer", bærer det i seg en fundamental tvetydighet, nemlig "helhet" og "brent", dvs. noe intakt, helt og ikke delt, og samtidig noe brent, ofret og destruert. Men samtidig vet vi at *kaustos* er forbundet med ild, i gammelgresk beslektet med ordet *kaio* (gr. *kaio*) ild eller lys, – som danner det etymologiske opphavet til det germanske ordet *Das Heilige*, det lysende eller det hellige – det som lar noe tre fram i lysningen. Uten å fortape oss i mulige ontologiske implikasjoner av denne grunnleggende etymologiske tvetydigheten, kan vi nøye oss med følgende observasjon: ordet *holocauste* og dets polysemiske potensiale blir symptomatisk for selve det poetiske språket, og vår lesning vil ta utgangspunkt i det umulige i ethvert forsøk på å redusere diktet til en entydig, denotativ mening.

L'holocauste de tes premières roses fører oss videre inn i andre tolkningsproblemer, nemlig knyttet til metaforen *tes premières roses*. "Rosen", både som motiv og som symbol, gir oss mange ledetråder i lesningen, men disse fører oss i motstridende retninger. "Rosen" konnoterer først og fremst "kjærlighet" i den litterære tradisjonen, og særlig i all kjærlighetsdiktning. Men rosen som metafor eller symbol på kjærlighet er på ingen måte entydig. I den vestlige litteraturtradisjonen konnoterer "rosen" både kristen nestekjærlighet (*agape*) og kjødelig kjærlighet (*eros*).²² I Baudelaires dikt kan ordet videre leses som et metaforisk uttrykk for jomfrudommen, nemlig den antatte intakte, ugjennomtrengte "helheten", rosens ubesudlede renhet.

Den tematiske tråden hvor helhet/brutt helhet blir problematisert, finner vi igjen i strofe 8, hvor Delphine anvender et annet metaforisk uttrykk for å sammenligne den radikale forskjellen mellom den sarte, sapfiske kjærligheten og voldeligheten i den heteroseksuelle kjærligheten. I bildebruken framstilles hennes egne kjærtegn slik: *Mes baisers sont legers comme ces éphémères/ Qui carressent le soir les grands lacs transparents* (vers 29-30)²³. Her anvendes en simile for å sammenligne Delphines kyss med det flyktige dagslyset som dør idet det kjærtegner de store, gjennomskiktige innsjøer om kvelden. Ved å sammenstille denne similiske tropen med det metaforiske uttrykket *l'holocauste de tes premières roses* (vers 27), ser vi at en forestilling om en grense, eller mer presist, en hinne, står på spill i teksten. Varheten i Delphines kyss sprenger ikke grensen, den

bryter ikke "helheten", nemlig vannflaten. Hinnen på vannet, som jomfruhinnen, forblir intakt i møtet med den sapfiske kjærligheten. Delphines kjærlighet bevarer derfor Hippolytes renhet, hennes helhet, hennes jomfrudom og dermed hennes integritet.

Elskerens kyss, derimot, vil ifølge Delphine gjennomtrengende og merke henne for alltid:

Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières
Comme des chariots ou des socs déchirants;

Ils passeront sur toi comme un lourd artoage
De chevaux et de beufs aux sabots sans pitié... (vers 31-34)²⁴

Den påfallende voldsomheten i disse tropene står i sterk kontrast til det vare og smektende i billedspråket som anvendes for å beskrive kjærtegnene i Delphines versjon av sapfisk kjærlighet. Igjen understreker similitene noe voldelig, ødeleggende, trampende og opprivende i den maskuline kraftens møte med den unge jomfrukroppen. Kulminasjonen av Delphines partiske framstilling av den sapfiske kjærlighetens skjønnerhet i sin inntrengende appell til den elskede, skjer i det apostrofiske utbruddet:

Hippolyte, ô ma sœur! tourne donc ton visage,
Toi, mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié,

Tourne vers moi tes yeux pleins d'azur et d'étoiles!
Pour un de tes regards charmants, baume divin,
Des plaisirs plus obscurs je lèverai les voiles,
Et je t'endormirai dans un rêve sans fin!

I svensk oversettelse lyder passasjen:

Hippolyte, min syster, vänd ansiktet hit,
du min själ, min ängel, mitt allt, vänd mot

Delphine dina ögon av azur och stjärnor!
För en blick från dig, med dess balsam som strömmar
vill jag lyfta slöjan till dunklare fröjder
och sänka dig i saliga, ändlösa drömmar!

Den svenske oversettelsen makter kun delvis å bevare billedbruken i Baudelaires lyriske språk. I Delphines innstendige bønn om Hippolytes oppmerksomhet, tiltaler hun sin elskede i interessante ordelag, som bør kommenteres ut fra deres franske språkdrakt. For det første tiltales Hippolyte som *ma sœur* (min søster), dernest *mon âme* (min sjel), så *mon cœur* (mitt hjerte) og sist, men ikke minst

mon tout et ma moitié (mitt alt og min halvdel). Alle disse benevnelse faller sammen med velbrukte metaforer som inngår i en kjærlighetslyrisk tradisjon der den elskende ekvivaleres med den elskendes sjel og hjerte. Tropene understreker slektskapet, nærheten og identiteten mellom de to elskende. Til forskjell fra andre lyriske kjærlighetserklæringer hvor partene tilhører forskjellige kjønn, blir denne nærheten og identiteten her uttrykt som søsterskap, da de begge er kvinner.

Men i Delphines anroping av sin elskede søster rettes den språklige påkallingen hinsides Hippolyte. Det apostrofiske *ô* står i en underlig mellomstilling mellom den som påkalles, og det som gjør påkallingen mulig, nemlig språket selv. Påkallingen i ordet *ô* overskrider de to (sam)talepartnere. Paul de Man har undret seg over dette apostrofiske *ô*²⁵ som for ham blir emblematiske for hele lyrikkens anroping av språkets språklighet, som den egentlige addressat i enhver lyrisk påkalling. Her skjer det en vending, ikke bare av Hippolytes ansikt mot Delphine, men snarere av diktets vending mot språket selv.

Denne språklige vendingen som anskueliggjøres i det apostrofiske uttrykket *ô*, gjenfinnes så i Delphines siste metaforiske benevnelse, nemlig *mon tout et ma moitié* (mitt alt og min halvdel). Her hender det noe svært interessant. På den ene side kan vi lese dette som et klisjéaktig, forslitt uttrykk fra kjærlighetslyrikken. På den annen side, dersom vi i stedet knytter dette utsagnet til den tidligere nevnte tematiseringen av helhet, renhet og det jomfruelige, kan utsigelsen ikke reduseres til en klisjé, men bør snarere leses som en metapoetisk refleksjon over de språklige aktørenes plass (i dette tilfellet, de sapfiske elskede) i det språkelige universet hvor de figurerer. Men samtidig kan vi lese metaforen *mon tout et ma moitié* som en tropologisk framstilling av et ontologisk problem, nemlig det talende subjekts værensstatus i språket, enten den posisjonen inntas av en fiktiv figur i et dikt eller av et (emprisk) menneske som leser.

Det er således mulig å lese "Delphine og Hippolyte" allegorisk som en problematisering av både tematiske, metapoetiske og ontologiske spørsmål, som i Baudelaires tekst uttrykkes i en retorisk figur: oxymoronen. En oxymoron er et fortettet paradoks, en selvmotsigelse, en logisk umulighet, slik som metaforen *mon tout et ma moitié*. Dersom vi i tillegg tar i betraktning Paul de Mans tenkning omkring ordet *ô*, får Delphines påkalling *ô ma sœur* andre resonanser enn rene klisjéer i en kjærlighetsdiskurs. Således artikuleres det i utsagnet *mon tout et ma moitié* samtidig en aporetisk innsikt som diktet rommer: i påkallingen skjer det en verbal henvendelse fra en språklig figur til en annen, men i tillegg anropes det noe radikalt Annet, nemlig språket selv og det som gjør språk mulig.

I (kjærlighets)forholdet mellom de to elskende kvinnene er de, ifølge Delphine, uløselig forbundet med hverandre, uten at den ene (som værende) øver vold mot den andre (som værende). Delphine lover at hun i sin kjærlighet vil lette på

det sløret som vil åpne opp for "dunkle nytelser", som igjen vil lede Hippolyte inn i "salige, endeløse drømmer". Bevegelsen mot det hinsidige understrekes tematisk i denne passasjen.²⁶ Men kanskje skjuler det seg i Delphines løfte om transcendent en ønsketenkning om en vedvarende renhet og totalitet, som ikke tar inn over seg den Andres forskjellighet. I så måte blir Delphines appell til sin elskede blott en defensiv, fiktiv og idylliserende projeksjon av et ønske om renhet, jomfruelighet, totalitet og integritet, ønsker som hun mener kun den sapfiske kjærligheten kan innfri.

Men Delphines tale påkaller nødvendigvis -- i sin apostrofiske form -- den andres og det Andres gehør. Hippolyte svarer slik:

– Je ne suis point ingrate et ne me repens pas,
Ma Delphine, je souffre et je suis inquiète,
Comme après un nocturne et terrible repas.

Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes
Et de noirs bataillons de fantômes épars,
Qui veulent me conduire en des routes mouvantes
Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts.

Avons-nous donc commis une action étrange?
Explique, si tu peux, mon trouble et mon effroi:
Je frissonne de peur quand tu me dis: "Mon ange!"
Et cependant je sens ma bouche aller vers toi.

Ne me regarde pas ainsi, toi, ma pensée!
Toi que j'aime à jamais, ma sœur d'élection,
Quand même tu serais une embûche dressée
Et le commencement de ma perdition! (vers 42-56)²⁷

Hippolytes respons bærer preg av frykt og angst i møte med det nye og ukjente i disse "dunkle nytelser". Angsten åpner opp for en avgrunnfølelse i den unge jomfru, som på en annen måte enn Delphine undrer seg over effekten av denne overskridende nytelsen. Elskovsopplevelsen forstyrrer muligheten for å ha kontroll over seg selv, sin tale og sine lyster. Rystelsen som selve nytelsen har forårsaket, rykker henne ut av hennes vante forhold til verden og provoserer fram en undrende og famlende spørsmålsstilling i forhold til denne *étrange* (underlige, fremmede) handling.

I denne forbindelse er det interessant å merke seg de tropene hvorigjennom denne angsten framstilles: *inquiète! Comme après un nocturne et terrible repas* (vers 43-44) og *des lourds épouvantes / Et de noirs bataillons de fantômes épars* (vers 45-46). Den klaustrofobiske atmosfæren som disse tropene skaper, fanger Hippolyte i hennes egne marerittlignende visjoner. *Un nocturne et terrible repas*

konnoterer alt fra Jesu siste måltid, det nattlige "elskovsmåltid" de nettopp har inntatt og mareritt og søvnvansker forårsaket av sene nattmåltider. Det er umulig å feste seg ved én av disse betydningene. Alle disse konnotasjonene føyer seg inn i lesningen som befester en gjennomgripende følelse av tyngende grusomheter og spøkelsesaktige marerittvisjoner av straff.

I tillegg er det en annen dimensjon som også den siste tropen påkaller, nemlig den tragiske verdens hevngudinner, Evmenidene, som ifølge mytene hevner jordåndene ved gjerninger som på en eller annen måte fornærmer Gaia, eller jorda. Den sterile formen for kjærlighet som den sapfiske elskoven innebærer, da den ikke er reproduktiv, maner fram jordåndenes hev, her framstilt i form av *de noirs bataillons de fantômes épars* (vers 46). Som modermorderen Orestes²⁸, eller den gutteelskende Orfeus, ser Hippolyte seg selv forfulgt av en horde at disse svarte, flyktige åndene som vil hevne seg på henne for hennes *étrange* kjærlighet.²⁹ Den frykt og angst som framkommer i møtet med disse åndene, som i siste instans lemlester og dreper sitt offer, forårsaker at Hippolyte ser ned i den avgrunn av død og fordervelse som omgir henne og hennes elskede.

Til tross for dette makter ikke Hippolyte å motstå sin tiltrekning til Delphine, men framstilles som offer for sine følelser og sin lyst. Selv med trussel om selvutslettelse og død hengende over seg, framstiller Hippolyte seg selv som maktesløs når hun sier: *Cependant je sens ma bouche aller vers toi* (vers 52). I det prosopopeiske uttrykket, der munnen blir tillagt (egen) vilje, forsterker Hippolytes passivitet. Likeledes blir erfaringen av det massive straffe-angrepet som hun føler seg utsatt for, bekrevet i militære termer som *bataillon* og *embûche*. I motsetning til den dynamiske og pågående Delphine, åpner Hippolyte seg i sin passive avmaktssfølelse for en reseptivitet og et gehør for – den andres og det Andres appell. Hun framstiller seg selv som gjennomtrengelig og mottakelig, nettopp på grunn av en fraværende (egen)vilje. Som "offer" for sine følelser og lyster, rystes hun ut av sin defensive jomfruelighet, og blir dermed åpen for den andres penetrering, den andres forskjellighet, på en helt annen måte enn det Delphines utagerende, dynamiske og defensive egenvilje åpner for.

Men det er framfor alt i Delphines påfølgende svar at diktets metapoetiske dimensjoner tar form for alvor. Kjærlighetsparet settes inn i en tragisk kontekst, som tidligere antydte, i det intertekstuelle spillet med navnet Hippolyte, så vel som i den metaforiske framstillingen av hevngudinnene. Delphine blir eksplisitt assosiert med adjektivet *tragique* i strofe 15, idet hun svarer på Hippolytes skrekvisjoner med en despotisk stemme:

– Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer?

Maudit soit à jamais le rêveur inutile
Qui voulut le premier, dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté!

Celui qui veut unir dans un accord mystique
L'ombre avec la chaleur, la nuit avec le jour,
Ne chauffera jamais son corps paralytique
A ce rouge soleil que l'on nomme l'amour!

Va, si tu veux, chercher un fiancé stupide;
Cours offrir un cœur vierge à ses cruels baisers;
Et, pleine de remords et d'horreur, et livide,
Tu me rapporteras tes seins stigmatisés...

On ne peut ici-bas contenter qu'un seul maître! (vers 60-73)³⁰

Ironien i denne passasjen er påfallende da minst to betydningsplan er gjennomgående operative på utsigelsesplanet i hele passasjen. For det første kan Delphines svar leses som en oppfølging av hennes defensive forsvarstale for den sapfiske kjærlighetens fortrefelighet, i motsetning til den heteroseksuelle kjærlighetens voldsomhet. Hun motsetter seg dermed Hippolytes avgrunnsfølelse og forutnelse om fortapelse og forsøker å unndra deres kjærlighet fra banale, moralske og religiøse parametre. Samtidig opphøyer hun den sapfiske kjærligheten til noe hinsides *honnêteté* (ærlighet) og kontrær differens. I Delphines metaforiske tale blir differensstenkning assosiert med tradisjonell kjønnsdifferens, eller med det heteroseksuelle paret, som hun i sitt forsvar for lesbianismen ser som et umulig prosjekt, en umulig harmonisk sammensmelting av to motsatte poler: *L'ombre avec la chaleur, la nuit avec le jour* – og, implisitt i hennes argumentasjon, "kvinne og mann". Denne unionen, som tradisjonelt blir assosiert med naturlig (re)produksjon, forkastes av Delphine i sammenligningen med den opphøyde sapfiske kjærligheten, som i sin sterilitet er en sammensmelting av to like parter, som ikke øver vold mot hverandres "jomfrudom".

På den annen side kommer ironien til uttrykk i den paradoksale framstillingen av *le rêveur inutile* (den stupide drømmaren) (vers 61) som i sin villfarelse påtar seg den sterile og umulige oppgaven det er å forene "skuggen med ilden, natten med dagen". Men dette utgjør framfor alt Baudelaires poetiske prosjekt. I sine poetiske forskrifter og i sine metapoetiske dikt³¹ argumenterer han gjentatte ganger for poetens rolle som den som utfører et slikt unyttig og sterilt arbeid. Poetens umulige og unyttige arbeid består framfor alt i å sammenstille uforenlige

størrelser, slik han gjør det i dette diktet, hvor antikken sammenstilles med post-romantikken, hvor gresk mytologi står side om side med kristendommens dogmer, hvor liv assosieres med død, hvor kjærlighet flyter over i hat, etc. Selv i det sapfiske paret's sammensetning kan vi skimte konturer av denne umulige sammenstillingen, idet "Delphine" er et vanlig fransk kvinnenavn fra Baudelaires samtid mens kvinnenavnet "Hippolyte" fører oss tilbake til gresk antikk.

Toposet som dette metapoetiske budskap artikuleres gjennom, er nettopp den sapfiske kjærligheten: den er en skandale, en overskridelse, en rystelse, en uproduktiv union, et artefakt, en unaturlig konstellasjon – kort sagt, et kunstverk. Nettopp i kraft av å fungere som en metafor for kunstens og poesien's vesen som noe unaturlig, uproduktivt og skandaløst, blir signifikanten "lesbisk" for Baudelaire en privilegert signifikant, pregnant med et uuttømmelig meningspotensiale. Heteroseksualitet, med dens potensiale til å reprodusere seg selv som natur, blir følgelig for Baudelaire behandlet som en vulgaritet som øver vold mot kunstens renhet, jomfruelighet og integritet.

Men la oss ikke stoppe ved disse opplagte, tematiske og metapoetiske trådene i diktet. La oss spinne videre på den tekstlige fortetning som diktet rommer. La oss forfølge den ontologiske problematikken som vi tidligere så vidt nevnte, nemlig tekstbrokkene der diktet vender seg mot språket selv. Formelt framtrer denne vendingen først i den apostrofiske henvendelsen *Ô*. Men det er framfor alt i Hippolytes påfølgende svar til Delphines tordentale at denne vendingen skjer i teksten:

– Je sens s'élargir dans mon être
Un abîme béant; cet abîme est mon cœur!

Brûlant comme un volcan, profond comme le vide!
Rien ne rassasiera ce monstre gémissant
Et ne rafraîchira la soif de l'Euménide
Qui, la torche à la main, le brûle jusqu'au sang.

Que nos rideaux fermés nous séparent du monde
Et que la lassitude amène le repos!
Je veux m'anéantir dans la gorge profonde,
Et trouver sur ton sein la fraîcheur des tombeaux! (vers 75-84)³²

Motivisk beveger diktet seg mot avgrunnen: "jag känner en avgrund gapa/ i mitt inre - den avgrunden är mitt hjärta" (vers 75). I similen som følger blir Hippolytes brennende hjerte sammenlignet med en vulkan som er dyp som intetheten. Hennes smertefulle språk fører bort av fenomenenes verden – og ut i det store intet. Det elskende hjertet blir ingen sikker grunn som garanterer

Hippolytes eksistens – snarere tvert imot, den sapfiske kjærligheten, i dens rystende intensitet, fører henne i stedet ut av livet og inn i døden og intetheten. Hjertet, som en hovedmetafor for kjærligheten, beveger seg og omformes til en annen metafor, nemlig *ce monstre* (dette monstret). Som et monstruøst vesen settes det så i en metonymisk nærhetsrelasjon til Evmenidens tørst i vers 79 ("intet slækker furiens tørst"), den spøkelsesaktige hevningen som Hippolyte tidligere fryktet for (i vers 46: *de noirs bataillons de fantômes épars*).

Den sapfiske kjærligheten slik Hippolyte her opplever den, er ingen kultur- og individbefeftende opplevelse, men snarere en smertefull erfaring som brenner henne opp: "som bränner mitt blod med sin facklas hetta" (vers 80). Vi ser her hvordan ildmotivet går igjen i denne strofen, et motiv som ble innledet allerede i vers 27 med ordet *l'holocauste*. Atskilt fra resten av verden, med post-ekstatisk matthet og angst som dens følgesvenner, blir den sapfiske kjærligheten til sist en gylden vei til en erfaring av avgrunn, intethet og død: "I din djupa famn vill jag slockna, och njuta/ gravens svalka tätt vid ditt bröst" (vers 83-84).

Men avgrunnserfaring, angst og død utgjør for Baudelaire nettopp grunnen til at den sapfiske kjærligheten, som metafor for poesien, bør opphøyes til et ideal. I sin asosiale, virkelighetsferne, perverse, angstinngytende og dødbringende form, framstår det sapfiske elskovsparet ikke bare som offer, dvs. som oppbrente (*l'holocauste*), men de framstår som helter i hans nye poetiske prosjekt. Og det er i denne sammenhengen at vi leser diktets sluttparti, nemlig jeg-ets patosfylte lovsang til det elskende sapfiske paret i diktets sluttstrofer:

– Descendez, descendez, lamentable victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel
Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes,
Flagellés par un vent qui vient pas du ciel,

Bouillonnent péle-mêle avec un bruit d'orage.
Ombres folles, courez au but de vos désirs;
Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage,
Et votre châtement naîtra de vos plaisirs.

Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes;
Par les fentes des murs des miasmes fiévreux
Filtrent en s'enflammant ainsi que les lanternes
Et pénètrent vos corps de leurs parfums affreux.

L'âpre stérilité de votre jouissance
Altère votre soif et roidit votre peau,
Et le vent furibond de la concupiscence
Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau.

Loin des peuples vivants, errantes, condamnées,
A travers les déserts courez comme les loups;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous! (vers 85-104)³³

Dette sluttpartiet skiller seg fra resten av diktet, da jeg-et i diktet her trer fram som en klar stemme som i imperativ tiltaler de elskende med patos og respekt – en holdning som står i sterk til kontrast med tradisjonell og religiøs *doxa*. Det som imidlertid er verd å merke seg, er at dette ikke er en vanlig appell til storsamfunnet om sosial toleranse overfor en utstøtt gruppe, de lesbiske. Passasjen er framfor alt en metapoetisk tale, der diktets lyriske jeg tiltaler det sapfiske paret omtrent med samme lyriske patos som Dante tiltaler de synderne han møter i *Inferno*.³⁴ De intertekstuelle trådene i denne passasjen er påfallende og den empati som pilgrimen "Dante" utviser overfor de elskende i *Inferno*, som Paolo og Francesca, kan sidestilles med jeg-ets lovprising av Delphine og Hippolyte.

Som Roland Barthes har påpekt³⁵, kan vi ikke tillegge figurer, karakterer og skikkelser vi møter i skrift et "liv" i vanlig forstand. De er og blir "papir"-værender, og må derfor behandles som sådanne – som skriftfenomener. Og det er nettopp det Baudelaire her gjør. For de elskende lovprises ikke for å være til, for å være levende. Tvert imot, Delphine og Hippolyte lovprises i kraft av å være signifikante, som her framstår i forskjellige metaforiske forkledninger – som lesbiske figurasjoner. I sin figurative form, som språkformer, besynges de. Derfor framheves de som skapninger som ikke er av denne verden, men som figurer i *l'enfer éternel* (det evige helvete), dvs. kunstens og poesien verdensferne rike. De er "gala skuggor" som lever i underjordiske huler, som i motsetning til Platons hule, ikke opplyses av solens skarpe lys, men hvis "eksistens" utelukkende framkommer i (språk)kunstens artifielle og dempende lys.

Sapfisk kjærlighet blir i dette diktet lovprist for å være en kriminell handling, for å være naturstridig, for å være steril og dødbringende i sin nytelse – nettopp fordi den blir en metapoetisk figur – som noe atskilt fra virkeligheten, fra sosialiteten. I kraft av å være deformerte, vanskapte, forvirrede og fortapte figurer blir de helter i poesien verden. Denne kjærligheten framstår her som den ypperste form for skjønnhet og skaperkraft, først og fremst fordi den er naturstridig – den kjemper mot naturens lover med en håpløs, nocturn og dødslyngende "vilje til liv". Sapfisk kjærlighet framstår i "Femmes damnées" som *poiesis*, noe (kunstig) skapt, et kunstverk. Derfor blir de, i Baudelairens øyne, ikke lenger kun ofre, men også helter – i den rene, evige og naturstridige poesien tjeneste.

Poesiens oppgave er ikke, mener Baudelaire, å gjøre mennesker til veltilpassede, sosiale individer. Nei, poesiens oppgave er snarere å utforske eksistensens "skyggesider", dvs. den andre virkelighet – nattens virkelighet, drømmens virkelighet, kunstens virkelighet, hallusinasjonenes virkelighet. Som sådan gjør poesien oss til streifende ulver som forhindres fra å leve i samkvem og fordragelighet med vår neste, som hverdagens "das Man". Poesien drar oss ut av vår *doxa*, ut av våre oppgatte veier og inn på gjengrodd stier hvor vi rystes, sjokkeres, skandaliseres, og føres mot den avgrunn og intethet som enhver eksistens henger over. Men veien til denne avgrunnserfaring går ikke gjennom det fortrolige, domestiserte hverdagslivet, men gjennom poesiens "evige helvete", gjennom poesiens perverterte, språklige figurasjoner. I så måte skriver Baudelaire seg inn i en lang, tragisk intertekst, fra de førsokratiske lyrikerne à la Sapfo, via tragediedikterne og Shakespeare, og fram til hans "fordømte kvinner", Delphine og Hippolyte. Ifølge denne tragiske tankegangen, må dykket ned i underverdenen foretas – nattdykket, ned dit hvor lyst, død og fordervelse rår – for at sann (tragisk) innsikt skal kunne oppstå.

Etterord

Den innsikt dette diktet rommer, som et emblematiske eksempel på lesbisk tekstualitet, åpner ikke for kunnskap om og kjennskap til en sosial gruppe vi kaller lesbiske, men snarere for en innsikt som ikke lar seg artikulere i klare, avgrensede kategorier. Baudelaire's dikt åpner for en differensstenkning som sosiologisk, ideologisk eller epistemologisk tankegang ikke kan håndtere, nemlig en tenkning av den *ontologiske differens*. Lesningen av Baudelaire's tekst har åpnet for en poetisk tenkning som fører oss ut mot språkets grense – der intethet og avgrunn avdekkes. I lesningen av denne teksten konfronteres vi med vår egen værensmulighet, og dermed også vår egen forgjengelig, vårt eget fravær -- i det poetiske språket. Som Hippolyte, må vi i vår lesning ta inn over oss den andres alteritet og det Andres differens, dvs. la oss penetrere av den andre såvel som det Andres væren. Bare da vil vi nærme oss en mulig differensstenkning.

Som språklige værender kan ingen mennesker eller menneskelige figurer tillegges helhet eller renhet. Den utopien bevarte Baudelaire. For ham var poesien, i motsetning til mennesket, evig jomfruelig. Men vår tenkning stopper ikke ved Baudelaire's estetiske idealer. Språket i "Femmes damnées" fører oss på andre stier, stier som han ikke har trådt opp for oss, men som språket åpner for. I den grad vi er i språket, som lesere eller som litterære figurasjoner, er vi alle besudlet av det radikalt Andre, det som gjør språk mulig. Den helhet som diktet peker mot, som en oppbrent helhet, dvs. et fravær (*l'holocauste*), er en helhet og renhet som ingen værender rommer. Som både Delphine og Hippolyte, er vi

alle penetrerte av språkets språklighet for å kunne være i språket. Men denne helheten er det oss ikke gitt å forstå, langt mindre å besitte. Kun i sitt fravær kan språkets betingelsesmuligheter avdekke seg. Dette gjelder også for "lesbiske", uansett i hvilken figurasjon de måtte framkomme.

Noter

1. Ethvert forsøk på å nærme seg et slikt spørsmål, påkaller samtidig en problematisering av en rekke litteraturteoretiske problemstillinger, som for eksempel: Hva er litteratur? Hva er lesbisk i litteraturen? Hva er forholdet mellom eksistens og litteratur? Er litteraturen mimetisk? Omfattende problemkomplekser som disse kan umulig få en tilfredstillende behandling innenfor rammen av en artikkel som denne. Dette forhindrer oss imidlertid ikke i å påpeke viktigheten av at disse spørsmålene holdes *in mente* når problematikken skal behandles.
2. Her er det nærliggende å knytte an til en referanse til Camille Paglia's bok *Sexual Persona: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New York 1990). Hennes forståelse av *persona* ligger tett opp til det jeg ønsker å framheve, nemlig *persona* som en kulturelt konstruert og projisert maske eller figur, og altså ikke som en naturgitt eller essensiell størrelse. Selv om Paglia ikke tilskriver seg et syn på tekstualitet basert på poststrukturalistiske forståelsesrammer, mener jeg hennes betegnelse på *persona* er oppklarende i forhold til min videre argumentasjon.
3. Uten at denne studien i utstrakt grad vil gjøre bruk av Michel Foucault's banebrytende studie, *Viljen til viten*, første bind av *Seksualitetens historie*, er det innlysende at min tekstforståelse i denne artikkelen er beslektet med hans tilnærming til "makt" og "diskurs".
4. "Intertekstualitet" er et begrep som står sentralt i Julia Kristeva i *Révolution du langage poétique* (Paris 1974). I engelsk oversettelse av Margaret Waller i Toril Moi, red., *The Kristeva reader* (Oxford 1986, s. 111) definerer hun termen som følger:

The term *intertextuality* denotes this transposition of one (or several) sign-system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of 'study of sources', we prefer the term *transposition* because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic -- of enunciative and denotative positionality. If one grants that every signifying practice is a field of transposition of various signifying systems (an intertextuality), one then understands that its 'place' of enunciation and its denoted 'object' are never single, complete and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated. In this way polysemy can also be seen as a result of a semiotic polyvalence -- an adherence to different sign-systems.

5. For å understreke at denne tilnæringsmåten er betimelig, og i høyeste grad en fortsettelse av et arbeid som startet allerede på slutten av syttitallet innenfor en engere krets av franske og amerikanske litteraturforskere, ønsker jeg å henvise til en banebrytende artikkel på området, nemlig Elaine Marks' artikkel "Lesbian intertextuality", i *Homosexualities and French literature*, red., G. Stambolian og E. Marks (Ithaca, NY 1979, ss. 353-379. Selv om Marks' fokus er utelukkende på den franske litterære tradisjonen, skisserer hun her linjer for en ny tilnærming,

der hun introduserer ulike modeller som hun mener går igjen i denne intertekstuelle veven, hvor blant annet "den sapfiske modell", "den vellystige tribaden" og "den revolusjonære signifikanten 'lesbisk'" utgjør gjennomgående figurasjoner i denne lesbiske intertekstualitet.

6. Roland Barthes, "Tekstteori" i Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori: en antologi*, Oslo 1990, ss. 76-77.
7. Ovid, "Orpheus' death", i *Metamorphoses*, trans. Rolfe Humphries, Bloomington 1955.
8. Ovid, *Metamorphoses*, ss. 260-261.
9. I denne forbindelse ønsker jeg å referere til en mer utvannet betydning av ordet **perversion**, som angis i *Webster's New 20th Century Dictionary*:

act of perverting or turning from the right or the truth; a diverting from the true or proper intent, object or use; a turning or implying to an unauthorized for improper end or use.

10. Lesning som hendelse, som noe som skjer, og ikke en avdekking av en latent essens iboende i teksten intendert av et forfattersubjekt, bygger ifølge Erling Aadland på en ikke-lenger-moderne forståelse av litteratur (jf. "Før, nå og etterpå: en litteraturteoretisk rapport", forel. unpubl. manuskript). Denne litteraturforståelsen og følgelig også forståelsen av lesningens vesen, er basert på Martin Heideggers omsegripende og radikale tanker om den ontologiske differens:

[...] som innebærer at det ikke er noen identitet mellom det værende og det værendes vesen. Det tradisjonelle metafysiske grunnlag, identiteten mellom eksistens og essens, mellom hvordan og hva, er dermed borte; og vi står tilbake med en tenkning, som ikke er basert på logikken (og dens hovedsetninger, blant dem identitetssetningen), men som grunner i det omtalte vekslingsforholdet i sannhetens vesen, aletheia. Alt som er, er (nær)værende og synlig på grunn av og i sammenheng med sitt fraværende og usynlige vesen. Differenstenkningen bunner altså i at væren ikke er et værende. [...]

Språket kan ikke lenger oppfattes som substans. Det er den forferdelige konsekvens av differenstenkningen: Språket er ikke lenger noe værende; det er ikke noe substansielt. Hva kan det så være? Jo, språket er verbisk. [...] Det er imidlertid riktig å oppfatte språkets verbiske vesen som temporalt, dersom man har klart for seg at heller ikke temporalitet er noe substansielt, men noe verbisk: tid er ikke, men skjer. [...] Teksten er ikke i det hele tatt; den skjer, den er ikke et substansielt fenomen, men en hendelse. [...] Språket, teksten, er ikke ord, men kommer til orde -- som en hendelse. Teksten er ikke en ting, en gjenstand, en handling; men en tildragelse. (ss. 68-70)

11. Det potensielt "skeive" i lesningen kan aldri defineres som noe gitt, i form av en spesifikk metode eller estetikk. Da vil den kun falle tilbake i en normativ tilnærming til litteraturvitenskapen. "Skeive" lesninger må skje, de kan ikke være noe substansielt. Noe av det minst "skeive" i tilnærmingen til litteratur er den som styres av ideologiske dogmer, det være seg emansipatoriske ideologier, som de feministiske, homo/lesbe/queer-studies, eller for den saks skyld, reaksjonære politiske og religiøse ideologier, som kristne, verdikonservative lesninger.

12. Baudelaire hadde ifølge Per Buvik i *Poesiens skandale – om Baudelaire* (Oslo 1996) opprinnelig tiltenkt hele samlingen tittelen *Les lesbiennes*, men endte i stedet opp med å kalle den *Les fleurs du mal* (s. 37). Alle tekstlige henvisninger til Baudelairens franske originaltekst, "Femmes damnées" (Delphine et Hippolyte), vil basere seg på *Classiques Garnier*-utgaven av *Les fleurs du mal* (Paris 1961), ss. 169-172.
13. Selv om vi ikke kjenner til tekster som predaterer hennes sapfiske kjærlighetsdikt, innebærer ikke det nødvendigvis at ikke også hun skrev seg inn i en "lesbisk tekstualitet" som predaterte henne. Sapfo og Lesbos blir da kun å betrakte som "opprinnelige" signifikanter i en poetisk forstand, dvs. som poetiske signifikanter som konnoterer en grunnleggende ambiguitet. Som alt aletheisk, poetisk språk, blir egennavnet Sapfo og stedsnavnet Lesbos altså ikke "opprinnelige" i en denotativ forstand, men poetiske signifikanter som alltid allerede er utflytende i forhold til sin "opprinnelige" betydning.
14. Av avgjørende betydning er det at denne kjærlighetslyrikken også inngår i en mer omfattende tragisk tankegang, der fravær, lengsel, død og forgjengelighet dominerer. Denne tenkning manifesterer seg ikke kun motivisk og tematisk i Sapfos lyrikk, men nedfeller seg også i måten Sapfo, som andre presokrater, forsto menneskelig språk/tale (*logos*) og sannhet (*aletheia*) på.
15. Dette er betegnelsen Buvik gir Baudelairens poetiske eksperiment.
16. Se Buvik i kapittelet "Kjønn, fortapelse og uendelighetshigen", ss. 37-45.
17. Alle passasjer i oversettelse refererer til Ingvar Björkesons svenske gjendiktning av diktet i *Det ondas blommor. Talkningar av Les fleurs du mal* (Stockholm 1986).
18. Herunder kan vi også nevne Colettes skolepikeromaner såvel som andre verk som skildrer lærer-elev forhold, f.eks. Diderots *La religieuse*.
19. Amasonene, som vi blant annet kjenner fra Homers *Iliaden*, hvor den kvinnelige krigersken Pentisileia deltok i kampene, blir i den greske antikken forbundet med rene, krigerske kvinnesamfunn, hvor kvinner levde sammen og nektet seg samkvem med menn. Dette mytemateriale danner senere grunn for Monique Wittigs eksperimentelle roman *Les guerillères* (Paris 1969).
20. I svensk oversettelse:
- "Hippolyte, mitt hjärta, säg mig din tanke!
Förstår du nu att du inte bör skänka
dina första rosors heliga offer
åt en storm som blott vill skövla och kränka?"
21. I denne konteksten velger vi å se bort fra de konnotasjoner som ordet er tillagt etter annen verdenskrig, da disse vil bli noe misvisende i forhold til de tolkningsveier vi her åpner for. Det vil imidlertid ikke forhindre at enhver moderne leser nødvendigvis vil bære med seg denne konnotasjonen til jødeutryddelsen under andre verdenskrig, som vil ligge som et uunngåelig bakteppe for lesningen av den metaforiske konstruksjonen "L'holocauste de tes premières roses". I så måte står aldri den individuelle leser "fritt" i forhold til ordenes meningspotensiale.
22. I denne henseende skulle det være nok bare å henvise til den kjente middelalderromanen *Le roman de la rose* av Guillaume de Lorris, for å anskueliggjøre rosens mangetydige meningspotensiale.
23. I svensk oversettelse lyder versene som følger: "Mina kyssar är lätta likt sländor som smeker/ en vattenspegel när aftonen dör."
24. På svensk: "men din älskare ger lämnar märken/ som vagnar och vassa plogbillar gör. //

De skall gå över dig som ett fullastat spann/ av hästar och oxar med skoningslös fot [...]"

25. Se Paul de Man, "Lyric voice in contemporary theory: Riffaterre and Jaus" i Hosek et al. (red.): *Lyric poetry: Beyond new criticism* (Ithaca, NY 1985): "Now it is beyond question that the figure of address is recurrent in lyric poetry, to the point of constituting the generic definition of, at the very least, the ode (which can, in its turn, be seen as paradigmatic for poetry in general). And that it therefore occurs, like all figures, in the guise of a cliché or a convention is equally certain." (s. 61)

26. Per Buvik har også i sin lesning merket seg denne uendelighetshigen. Han velger imidlertid å lese dette inn i en større religiøs higen hos Baudelaire.

27. På svensk:

"[...] Delphine,
tro ej jag är otacksam eller känns vid
någon ånger; jag ansätts av oro och kval
som efter en nattlig festmåltid.

Jag ser fador över mig nedstörta tungt
och vålnaders svarta skaror som vill
locka in mig på stigar av ovisshet
som en blodig synrand runtom sluter till.

Är då vad vi gjort något onaturligt?
Om du kan, förklara min förvirring och pina:
jag darrar av skräck när du säger 'min ängel',
och ändå dras mina läpper mot dina.

Du min enda, se inte på mig så,
min syster, min älskade framför andra,
om du än är ett onskans försåt, och om än
det är helvetes väg du låter mig vandra!"

28. Jf. Aiskylos' *Orestien*, spesielt andre bind av trilogien, *Sonofferet*.

29. Det er påfallende at den svenske oversettelsen velger å tolke "étrange" i en mer verdiladet tolkning enn det den franske utgaven tillater ved å oversette ordet "étrange" med "onaturligt".

30. I Ingvar Björkesons oversettelse:

"[...] Vem djärvs nämna
inför kärleken Hades och underjord?

Den stupide drömmaren vare för evigt
förbannad, han som av längtan förtärd
att lösa en omöjlig, ofruktbar gåta
ville blanda in heder i kärlekens värld!

Den som önskar sig hemlig samklang förena
middagshettan med nattens mystär
skall aldrig värma sin frusna lekamen
i den röda sol som kärleken är!

Gå och sök dig en enfaldig man om du vill,
och erbjud åt grymma kyssar din enda
och rena själ! I ånger och skräck
skall med brännmärkta bröst du återvända

till mig[...] Blott en kan man tjäna på jorden!"

31. Jeg tenker spesielt på "Correspondances" i denne sammenheng, hvor poeten framstilles som en alkymist som makter å forene det uforenlige. I så måte er poeten programmatisk inutile (unyttig).

32. I Björkesons versjon:

"[...] Jag känner en avgrund gapa
i mitt inre -- den avgrunden är mitt hjärta!

Den är djup som mörkret, het som en vulkan!
Detta klagande odjur kan ingen mäta,
och intet släcker furiens törst
som bränner mitt blod med sin facklas hetta.

Må vårt förhänge stänga oss ute från världen,
vår matthet skänka oss vilans tröst!
I din djupa famn vill jag slockna, och njuta
gravens svalka tätt vid ditt bröst!"

33. I svensk oversettelse:

"-- Träd ner, ni offer, o ömkansvärda,
träd ner längs den väg som till helvetet bär
och sjunk i den avgrund där brotten piskas
av en vind som ej liknar vindarna här,

där allting kokar i virrvarr och storm,
galna skuggor! Sök lustans fullhet och höjd
-- ni stillar dock aldrig ert vanvettsbegär,
och ert straff skall födas just ur er fröjd.

Aldrig skall dagsljuset lysa er grotta;
genom murens sprickor sipprar en fukt
av febriga dunster som tänds lik lyktor,
och de fyller er kropp med sin vidriga lukt.

Er njutnings bittra ofruktbarhet
förvärrar törsten, gör sträv er kind,
och lystnadens rasande storm får ert kött
att fladdra och slå, som flaggor i vind.

Långt ifrån livet, irrande, dömda,
löp som vargar i öknarnas höst; fullfölj, forvirrade själar, ert öde
och fly det oändliga i ert bröst!"

34. Dante Alighieri, *Inferno*, del I av *Den guddommelige komedien*.
35. Roland Barthes, "Structural analysis of narratives" in *Image-Music-Text*, utvalg og oversettelse av Stephen Heath (New York 1977), p. 111: "Narrator and characters, however, at least from our perspective, are essentially 'paper beings': the (material) author of a narrative is in no way to be confused with the narrator of that narrative."

Ellen Mortensen er førsteamanuensis i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Hun har utgitt boken *The feminine and nihilism: Luce Irigaray with Nietzsche and Heidegger* (Oslo 1994) og arbeider ellers med, og har publisert artikler om feministisk teori, anglo-amerikansk, fransk og norsk litteratur.

Amazones, nymphs and ghosts: on lesbian textuality

This article raises the question of lesbian textuality in light of post-structuralist theories of (inter)textuality (Barthes and Kristeva), where an emphasis is put on the problem of language and of mimesis. The theory is then adapted to a reading of Charles Baudelaire's poem "Femmes damnées" (Hippolyte et Delphine) from *Les fleurs du mal*.

Medisinsk etikk, Foucault og homoseksualitet

Reidar K. Lie

Medisinsk etikk eller bioetikk som akademisk disiplin er opptatt av de etiske problemstillinger som en møter i moderne medisinsk forskning og praksis. Dette gjelder f.eks. etikk i lege-pasientforholdet, i biomedisinsk forskning på mennesker, og ikke minst de vanskelige etiske spørsmålsstillinger som en i dag møter i moderne genetikk og genteknologi. I denne artikkelen skal jeg diskutere hvorvidt homoseksuelles erfaringer kan bidra til den diskusjon som foregår innenfor dagens medisinske etikk. Jeg skal først argumentere for at tradisjonell medisinsk etikk utelater viktige perspektiver dersom en tar Foucaults filosofi på alvor. Selv om det er en sammenheng mellom Foucault og et "homoseksuelt perspektiv", er det ingen nødvendig sammenheng. Jeg skal likevel til slutt argumentere for at et skeivt perspektiv og Foucaults filosofi kan bidra med vesentlige innsikter til mange av de viktige spørsmål som en i dag er opptatt av innenfor medisinsk etikk.

Foucault, makt og medisinsk etikk

I sin siste bok, *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*, viser David Halperin hvordan Foucaults teorier utfordrer tradisjonell etikk og hvordan homoseksualitet og "queer theory" kan danne en basis for en radikal kritikk av biologiske teorier om seksualitet spesielt og de biologiske vitenskaper generelt. I denne artikkelen skal jeg argumentere for at Foucaults syn også har viktige konsekvenser for hvordan vi ser på medisinsk etikk. Jeg skal vise at tradisjonell bioetikk utelater viktige aspekter i sin analyse av moralske konflikter. Spesielt skal jeg vise at det har vært en mangel på analyse av maktrelasjoner. I så henseende er en kritikk ut fra perspektivet "queer theory" parallell til arbeider innenfor feministisk kritikk av bioetikk. Jeg skal imidlertid også argumentere for at et perspektiv som tar alvorlig homoseksuelles erfaringer er et viktig supplement til feministisk bioetikk.

Foucault fastholdt at det var viktig å se at eksperters argumentasjon var en bruk av makt. Ekspertspråk, til tross for rasjonelle hensikter, blir brukt til å regulere atferd. Alternativ kunnskap og alternative livserfaringer, med lik verdi, blir ikke tatt alvorlig, ignorert eller aktivt undertrykt. Det som har skjedd innenfor områder som aids-aktivisme er at kunnskap er blitt demokratisert, og den profesjonelle ekspertises monopoler er blitt brutt ned.

Halperin argumenterer for at det er nødvendig å skifte fokus fra hva som er