

Guri Barstad

Metamorfoser og ornamentikk i Theophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin*. - Presentasjon av et prosjekt

Théophile Gautier (1811-1872) er knyttet til to litteraturhistoriske strømninger, den opprørske romantikken og den mer beherskede "l'art pour l'art"-retningen. I vår tid er han mest kjent for diktsamlingen *Emaux et camées* (Emaljer og kaméer), men hans produksjon omfatter også farverike romaner fra eksentriske og til tider eksotiske miljøer, samt en lang rekke fantastiske fortellinger der både vampyrer, mumier, dansende kaffekanner og alle slags tvetydige gjenstander og personer utfolder seg med mer eller mindre stor selvfølgelighet.

Jeg skal her ta for meg en av romanene, *Mademoiselle de Maupin* fra 1835, som vakte både forargelse og entusiasme da den kom ut. Forargelsen skyldtes innholdet, men også romanens forord, der Gautier går til harde angrep på samtidens puritanske og besteborgerlige nyttemoral på kunstens vegne. I motsetning til en del kritikere som følte seg truffet, var forfatterkollegene begeistret. De sluttet spontant opp om Gautiers hymne til Skjønnheten, og mange utropte romanen til romantikkens manifest.

Rent innholdsmessig har romanen en historisk bakgrunn, men først noen ord om innholdet.

(Romanen er ikke oversatt til norsk, så de gjengitte passasjene er mine egne oversettelser).

Handlingen i *Mademoiselle de Maupin*

Mademoiselle de Maupin er en kjærlighetshistorie. Hovedpersonene er d'Albert og Madeleine de Maupin. D'Albert som kjeder seg nesten til døde, er på leting etter sin idealkvinne:

hennes skjønnhet skal hjelpe ham ut av monotonien. Madeleine de Maupin på sin side har en mistanke om at menn tar på seg en maske når de henvender seg til kvinner, dvs. at de skjuler sin kvinneforakt under et sjarmerende ytre. Hun vil finne en mann som er annerledes. For å finne ut hvordan mennene *egentlig* er, kler hun seg i mannsklær og drar ut i verden under navnet Théodore de Sérannes; dette er en viktig del av intrigen.

Mens han venter på sitt overjordiske Ideal, innleder d'Albert et intenst forhold til Rosette, en vakker enke og slottsfrue. Etter en stund er han imidlertid mett, og kjedsomheten kommer tilbake med fornyet styrke. Rosette forstår at d'Albert trenger adspredelse, og inviterer venner til slottet. En av dem er Théodore de Sérannes.

Vi får vite etter hvert at Théodore traff Rosette lenge før hun ble d'Alberts elskerinne, og at Rosette da ble lidenskapelig forelsket i Théodore. Takket være burleske tilfældigheter klarte Théodore med et nødscrik å skjule sin sanne identitet. (Rosettes bror hadde det med å dukke opp hver gang lidenskapen var i ferd med å ta overhånd).

I samtaler mellom Théodore og Rosette nå når de møtes på nytt, får vi vite at for Rosette er d'Albert først og fremst et middel til å holde fortvilelsen og kjedsomheten borte. Grunnen til at Théodore nå er på slottet, er at Rosette har klart å oppspore ham og invitert ham. Slik møtes fortellingens to hovedpersoner.

D'Albert blir til sin store forskrekkelse fascinert av Théodores skjønnhet, den svarer fullkomment til et av hans skjønnhetsidealer. Han blir forelsket, og er overbevist om at hvor ille det enn er, så har han møtt den han hele tiden har ventet på. Han har imidlertid følelsen av at en *så* vakker mann nødvendigvis må være en forkledd kvinne.

I forbindelse med en diskusjon om teater, bestemmer Rosette og gjestene seg for å spille et teaterstykke. Théodore får rollen som den kvinnelige hovedpersonen. Alle er overrasket over

hvor vellykket Théodore er i kvinnelig forkleddning. D'Albert på sin side ser her en bekreftelse på sine anelser: Théodore må være kvinne. Han skriver et brev til Théodore / Madeleine der han erklærer sin kjærlighet.

Madeleine verdsetter d'Albert og bestemmer seg for å gjøre han til sin elsker. De tilbringer natten sammen, men ved daggry lister hun seg ut av rommet mens han sover, og oppsøker Rosette. Så blir hun også Rosettes elskerinne. Samme kveld forlater Mademoiselle de Maupin slottet i all hemmelighet. Hun etterlater d'Albert et brev der hun forklarer motivet for sin flukt: Hun vil gjerne at han skal bevare et lykkelig minne om et ønske som til slutt ble oppfylt, i stedet for å oppleve å gå lei i et varig forhold.

Den historiske Mademoiselle de Maupin

Den virkelige Mlle de Maupin levde på slutten av Ludvik den 14.'s regjeringstid, hun døde 37 år gammel i 1707, og fortsatte å være berømt i 1830! Madeleine d'Aubigny, som var hennes opprinnelige navn, forlot sin mann, Maupin, for å slå seg sammen med sin lærer i fekting, Séranne. Mlle de Maupin var en farlig duellant og en talentfull sangerinne, musketer og diva, morder og forfører, hun kledde seg både som kvinne og mann og hadde kjærlighetsforhold til begge kjønn. Hun både sjokkerte og overrasket sine samtidige. På den ene siden var hun i stand til å vinne over så mye som tre motstandere i duell på én og samme kveld. På den annen side hadde hun suksess ved operaen i Paris i 1702. Hun sårer Albert de Luynes i duell, og han forelsker seg i henne. Hun blir forelsket i en av sine beundrerinner, og følger etter henne til Avignon: den utvalgte familie sender henne nemlig i kloster for å redde henne. Mlle de Maupin setter imidlertid fyr på klosteret, og kidnapper sin elskede. Hun blir dømt til døden, men klarer å flykte fra politiet. Hun søker tilflukt i Belgia, hvor hun blir elskerinnen til grev Albert de Bavière (av Bayern). Resten av hennes liv vet vi

mindre om, men det er blitt hevdet at livet hennes sluttet på en oppbyggelig måte: Hun gikk muligens i kloster for å gjøre opp for et syndefullt liv. Dette siste er likevel noe tvilsomt.

Gautiers Mademoiselle de Maupin i forhold til den historiske

Gautiers versjon er atskillig mildere enn den historiske. Tidsdimensjonen er også mye mer uklar: Han opererer med henvisning til flere epoker, noe som opphever tidsperspektivet, og antyder at det hele er diktning og drøm. En kan vel si at Gautier *broderer* omkring temaet Mlle de Maupin, "hun" er det/den som holder romanen sammen, hennes historie blir brukt som utgangspunkt for broderier i flere retninger.

Når jeg bruker ordet "broderi" er ikke veien lang til fenomenet "ornament", som jeg ønsker skal lede min lesning av *Mademoiselle de Maupin*.

Prosjekt

Gautiers tekster preges av at han egentlig ville bli maler. Det fins mange henvisninger til malerkunst og skulptur, og endeløse beskrivelser setter leserens tålmodighet på prøve. Det som slår en mest er kanskje overlessede skildringer der fortelleren dynger på med diamanter og edelstener, silke og blomster; det er en detaljrikdom som til tider kan ta pusten fra en. Det er den ytre verden vi møter hos Gautier, og i sin luksusvariant. Dette har gjort at tekstene hans i moderne tid ofte blir opplevd som kalde, stive og ubevegelige.

I min lesning av *Mademoiselle de Maupin* ønsker jeg imidlertid å nærme meg Gautier på en annen måte. Jeg har inntrykk av at romanen preges vel så mye av bevegelse som av ubevegelighet, mer presist: at tekstens dynamikk preges av en ornamental bevegelse og kreativitet. Bevegelsen i teksten er et vindu mot skapelsesprosessens gåte, for å bruke et uttrykk fra Paul Ricœur, og den synliggjøring av skapelsesprosessen som skjer her ser ut til å være av ornamental art og inspirasjon. Ornamentprinsippet er den dynamikken som fører teksten

framover, og jeg vil prøve å gi et glimt av hvordan denne dynamikken manifesterer seg, hvordan det ornamentale prinsippet virker strukturerende på teksten og bygger opp om meningen. Sagt på en litt annen, men nesten identisk måte: Jeg ønsker å lese *Mademoiselle de Maupin* som en konkret manifestasjon av et ornamentalt prinsipp, undersøke hvordan ornamentet eksisterer som en underliggende dynamikk og preger tekstens bevegelse, som materiell tekst og som mening.

Når jeg snakker om ornament, er det i denne sammenheng ornamentet som estetisk prosjekt. I det 19. århundre var det stor interesse for denne kunstformen hos enkelte forfattere og teoretikere. Mallarmé omtalte ornamentet som en essensiell bevegelse i komposisjonen av et verk, og hevdet at det var det som definerte kunstnerens personlige visjon av objektet. Gautier på sin side hevdet at ornamentet inneholdt den største grad av kreativitet. Ifølge maleren og teoretikeren Félix Bracquemond, kan ornamentet også gi uttrykk for tanker og idéer, noe som minner om Middelalderen, da ornament var en skriftstil der tanker ble synliggjort.

Ornament og begjær

Det var stor interesse for ornamentikk i Frankrike i det XIXe århundre, ikke minst fordi man opplevde den industrielle revolusjonen som en trussel mot håndverk og folkekunst. Rose Beth Gordon¹ setter det i forbindelse med fantasi, ønske, lyst, og begjær. Hun tar for seg eksempler fra Nerval, Gautier, Mallarmé, Huysmans og Rachilde, og hevder at det er i det øyeblikket begjæret eller ønsket utløses eller holder på å ta overhånd, at ornamentbeskrivelsene gjør seg særlig gjeldende. Dette ser ut til å stemme også for *Mademoiselle de Maupin*, men jeg kommer tilbake til eksemplene senere. Først noen ord

¹ Når det gjelder fakta om ornamentikk baserer jeg meg hovedsakelig på Rose Beth Gordon, *Ornament, Fantasy, and Desire in nineteenth-century french literature*, Princeton university press, Princeton, New Jersey, 1992

om hva som preger ornamentikk, hvilke lover den styres av, eller det som blir kalt ornamentikkens grammatikk (mye av det er aktuelt for romanen):

For det XIXe århundre dreide ornamentikk seg om *grenser og overskridelse av grenser*. Hos forfatterne gjaldt det f. eks. ofte å overskride grensene for en litterær genre. Ornamentikk har videre å gjøre med *kontrast, repetisjon, rekkefølge/serier og vekselspill*. Men viktigst av alt er *symmetri eller harmoni, og forvikling og komplikasjon*. Forvikling viser oss intelligensen i arbeid, hevdet teoretikerne (Ziegler¹), forvikling kan være en uendelig persepsjon av figurer og deres forbindelse. Arabiske eventyr brukes som eksempler på slike litterære konstruksjoner. Gautier uttrykte forresten beundring for islamsk kunst, p.g.a. figurene eller mønstrene som "opløser seg i det uendelige i stadig nye kombinasjoner og slyngninger; de tjener til å uttrykke drømmer om det uendelige". *Forvirring* er også en viktig del av det XIXe århundres estetikk. Det ble hevdet (Ziegler) at forvirring var et grunnleggende behov: Når franske gartnere ville temme naturen med lover om symmetri og regelmessighet, ble behovet for forvirring overført på ornament. Møbler f. eks. ble mer eller mindre forvridd/snodd. Når møblene igjen ble rettlinjete (style Directoire), ble havene på nytt "forvirringens helligdom", og svarte slik til instinktive behov hos mennesket. Ifølge Gordon og hennes psykoanalytiske perspektiv: Når impulsene undertrykkes på ett område, må de forflytte seg til et annet sted. I tekster kan de gå inn i ornament, i gjenstander, dekor eller stil, språk. Når det gjelder den symbolske dimensjonen står *komplikasjon* for idéen om det uendelige, mens *forvirring* uttrykker overdrivelse og svimmelhet. Når det gjelder ornamentikkens makt over oss, kan den føre oss inn i en slags drømmetilstand. Dette har å gjøre med det ubevisste. *Bevegelse* er viktig i ornamentikk, og når man ser på ornamentale metamorfoser er det ikke bildene i seg selv en har glede av, men tankens bevegelse fra det ene til

¹ Gordon, Op. cit.

det andre: dette blir sammenlignet med det som skjer i drømmer. Et annet viktig trekk ved ornamentikk er usikkerhet når det gjelder persepsjon: det er usikkerhet i forholdet figur og bakgrunn.

Når det gjelder den ornamentale stilen, brukes mange av de samme virkemidlene som i poesi. Ornamental skrift blir bl. a. beskrevet med disse punktene: 1) fantasien har en framtreddende rolle. 2) trompe l'œil / synsbedrag og illusjon: ingenting blir beskrevet som det er; alt er omgitt av en atmosfære av noe annet, 3) ornamental kunst er overdreven og overdådig, 4) forvirring, og 5) forførelse. Alt dette gir også inntrykk av en skjult mangel, og denne mangelen er en definisjonsmangel, dvs. at ornament har evnen til å gå utover faste kategorier.

Rytmisk repetisjon, digresjoner, arabesker, det er noe lekende i strukturen. Arabesken snur og vender tilbake til seg selv før den forgrener seg til nye arabesker. Bourgoin¹ sier om arabisk kunst at en blir svimmel når en ser på sammenfiltringene og de krummede linjene som danner et harmonisk hele, uten at en får tak i hvordan de kombineres, eller er satt sammen. Ornament var ofte satt i forbindelse med det onde. I gresk forestillingsverden var dette vanlig, og det var en klar sammenheng mellom prydgjenstander, magi og metamorfoser. Evnen til metamorfose var uttrykt gjennom enkelte trekk ved disse gjenstandene: flimring, glans, speiling etc. Det er en slags trolldom ved ornament, noe som forfører en og reduserer evnen til logikk og fornuft; man ledes bort fra dyden og den smale sti og over i det kompliserte og bølgende. Det lunefulle preger ornamentikken, og i det XIXe århundre ble den også mer og mer knyttet til det erotiske (Klimt, Huysmans).

¹ Ibid.

Ornamentikk I

Når d'Albert i fantasien maner frem bildet av sin idealkvinne, oppstår bilder av rikdom og prakt: Den utvalgte skal ha på seg en skarlagensrød eller sort fløyelskjole med hvit silke eller sølvtråder. Hatten skal være kaprisiøs eller fantasifull med snirklete fjær, kvinnen skal ha diamanter om halsen og en mengde store ringer av emalje på hver eneste finger.

"Kjolen må være av ekte fløyel eller brokade. Det er bare med nød og neppe at jeg

vil tillate henne å gå så langt ned som til sateng. Jeg vil heller kryste en kjole av

silke enn en kjole av bomull, og fra hodet foretrekker jeg å la det falle perler eller

fjær i stedet for naturlige blomster eller en enkel knute: Jeg vet at fôret i et skjørt

av bomull ofte er minst like appetittvekkende som fôret i et silkeskjørt;

men jeg foretrekker skjørt av silke".

Det overdådige går over i det sublime i det øyeblikk Théodore dukker opp forkledd som kvinne, i silke og skarlagan, med en vifte av fjær, ringer på fingrene og nakne armer helt opp til albuen. Medspillerne gir uttrykk for den spontane tilslutning og beundring som kjennetegner møtet med det sublime. Kjolen skifter fra azurblå til gull, og viften har et underlig farvespekter som minner om regnbuen. D'Albert sier at i dette øyeblikk var han knapt i stand til nøyaktige observasjoner. Det drømmeaktige skjæret og farvenes bevegelser påvirker d'Alberts blikk, og snart er han fanget av den ornamentale magien og tvetydigheten. Konturene blir uklare, for d'Albert er Théodore i det ene øyeblikk mest mann, deretter mest kvinne, men tvilen oppstår igjen. Det er den ornamentale forvirringen som manifesterer seg, et synsbedrag der tolkningen er

avhengig av hvilke konturer av den tvetydige figuren eller mønstret som til enhver tid kommer i forgrunnen.

Ornament kan gi kunnskap om persepsjon, og hos Gautier er blikket av stor betydning. Men det er dobbelt. Han har den romantiske oppfatningen av dikteren som seer, men samtidig kan blikket være en destruktiv kraft, en form for vampyrisme. I *Mademoiselle de Maupin* handler det om en ornamental visjon som kan fordreie det vakre. D'Albert sier at han har vanskelig for å oppfatte det enkle og naturlige, han "vrir" bokstavelig talt på alt:

bare linjen er litt skjev, gjør jeg den straks om til en spiral som er mer komplisert og snor seg mer enn en slange: konturene [...] blir uklare og deformerte. Formene virker overnaturlige og ser på en med forferdelige øyne.

Han ser krypdyr og andre heslige skapninger der andre ser vakker natur, men også det er en form for ornamentikk.

Det ornamentale blikket kan altså være foruroligende, og skildringen av kvinnekroppens skjønnhet befinner seg i enkelte øyeblikk i skjæringspunktet mellom estetikk og sadisme. Kroppen blir sammenlignet med en statue som er satt sammen av forskjellige deler eller stykker, og ordet komponere, eller sette sammen, blir brukt både om menneske og statue. Når d'Albert tar for seg kvinnekroppen bit for bit (en perfekt skulder, en perfekt fot, en perfekt hånd og et perfekt håndledd, for å nevne det som er mest gjennomgående), kan en få inntrykk av at kroppen bokstavelig talt stykkes opp under blikket hans.

Herfra er veien kort til fetisjisme, og jeg vil illustrere dette ved hjelp av d'Alberts lovprisning av en del av Théodore:

"Det jeg elsker høyest i hele verden, det er en vakker hånd. - Om du hadde sett

hans! for en fullkommenhet! For en livskraftig hvithet
den har! så myk huden er!

For en gjennomtrengende fuktighet! Så tydelig
negleøynenes skarphet er! for en

blankhet og for en glans! Det minner om bladene innerst i
en rose [...] og for

en ynde, for en kunst i den minste av denne håndens
bevegelser! Så grasiøst

lillefingeren bøyer seg, atskilt fra sine større brødre! -
Tanken på denne hånden

gjør meg gal, og får leppene mine til å skjelve og brenne.
- Jeg lukker øynene for

ikke å se den, men med sine utsøkte fingertupper tar den
tak i øyevippene

mine og åpner øyelokkene og lar passere foran meg tusen
visjoner av elfenben og

snø."

Ornamentikk II

Dette er lett synlig ornamentikk, men teksten inneholder en annen type som det er vanskeligere å få øye på umiddelbart; den er mer indirekte. Allerede i begynnelsen av romanen kommer den til uttrykk. D'Albert beskriver sitt kjedelige og monotone liv, han har følelsen av at livet hans er som en eske der han til enhver tid butter imot veggene, og han støter mot horisonten i alle retninger. Han sammenligner sin tilværelse med et skjell på en sandbanke, eller eføy rundt et tre, og undrer seg over at føttene hans ikke allerede har slått rot. Med jevne mellomrom beveger han seg inn i en merkelig tilstand et sted mellom drøm og virkelighet, der han flyr febrilsk rundt i gatene, tidsdimensjonen forandres, han har hastverk, blikket skjerpes, han vet ikke hvor han skal, men drives framover av noe han ikke vet hva er. "Det er ikke noe i hele verden som er så slitsomt som disse virvelvindene uten motiv og disse impulsene uten mål", sier han. Etterpå kommer han tilbake til

esken. Denne beskrivelsen er uttrykk for et grunnprinsipp som dukker opp i en annen sammenheng: Når d'Albert beskriver sitt forhold til Rosette, bruker han uttrykk som eføy-aktig omfavnelse, og betydningen av ordet "enlacer" for "omfavne" som er brukt her kommer bedre frem om en oversetter det med omslynge. Omslynge gir nemlig en slags kvelningsfornemmelse og denne understrekes av eføymetaforen. D'Albert har til tider behov for mer pusterom, men som i det forrige eksemplet kommer han tilbake: "Så dyktig hun leder sjelens små bevegelser! Som hun gjør lengselen til ømme drømmerier! Og hvor hun får sinnet til å vende tilbake til henne selv ad mange omveier". En del av mitt prosjekt er også å se eksempler av denne typen som et uttrykk for det ornamentale prinsippet i teksten. I ornamentet vender de "mange omveiene" tilbake til utgangspunktet, krumspringene kommer tilbake og en ny mønsterstruktur blir dannet. Omveiene, det er den lekende bevegelsen, virvelvinden, slik den kommer til uttrykk i d'Alberts ønske om et liv fullt av eventyr, underlige innfall, det ekstreme, det fantasifulle og tilfeldig streifende; han higer etter et liv som er komplisert og fullt av forviklinger; alt dette tilhører ornamentikkens verden. Théodores blick på Rosette i et lidenskapelig øyeblikk gir et inntrykk av livet og energien i ornamentet:

"en lysstråle laget tusen metalliske skinn på hennes
 silkeaktige og moaréaktige
 hår. Noen krøller hadde revet seg løs og trillet som
 korketrekker langs den
 runde og lubne halsen hennes og fikk frem den varme
 hvitheten; noen små hår
 som var mer fortunlet, lekne og ertende enn de andre
 slet seg løs fra massen og
 snirklet seg i uberegnelige spiraler som var gylne av
 underlige gjennskinn og som,

idet de ble gjennomtrengt av lyset, tok alle "prismets" nyanser".

Her blir Rosette et kraftfullt kunstverk. På samme måte kan Rosette og d'Albert oppfattes som hovedtemaet i en ornamental konstruksjon, eller et forsøk på et hovedtema ("omslyngningene" kan tyde på det), mens d'Albert i dette temaet så å si er den lekende og viltre "krøllen" som river seg løs og tar noen avstikkere før den vender tilbake til en ny struktur, som igjen vil bli utgangspunkt for løsrivelse, og slik kan det fortsette i det uendelige. Ornamentet er både frihet og tvang, det tillater omveier, men blir en ordnet struktur til slutt, og dette kan også oppfattes som en "mise en abyme", eller et bilde på romanen i sin helhet: Drømmen om idealet og de mange krumspring d'Albert foretar seg som en følge av den, er en mangfoldig drøm som etter en lang omvei vender tilbake til Rosette, og grunnmønsteret er dermed gjenopprettet.

Det som preger disse skildringene er vitalitet og vilje til løsrivelse. Det er blitt sagt om ornamentet eller dekorativ kunst (John Ruskins i 1849¹) at det eneste som skiller det fra annen kunst er at det har en fast plass. Théophile Gautier påpekte at det nettopp var denne begrensningen som virket inspirerende i dekorativ kunst. En bestemt arkitektonisk ramme tvinger kunstneren til å prøve ut sitt tema på alle mulige måter for å få det til å passe, og dermed lykkes med en mer fortettet, uventet og frigjørende komposisjon. Overskridelse av grenser er en nøkkel til det XIXE århundres syn på ornamentikk, og det ga seg av og til utslag i at forfattere forsøkte å overskride grensene for den litterære genren de praktiserte. *Made-moiselle de Maupin* er både brevroman, drama og roman i tredje person. Det er altså et spørsmål om frihet, tvang og ønske om overskridelse, og det gjelder også for d'Albert i den rammen han er plassert. Overskridelsen av rammen gjelder også på meningsplanet, i et komplisert nettverk der den ene

¹ Ibid.

mulige metamorfosen avløser den andre. Madeleine de Maupin visker ut kjønns grensene og blir til den androgyne Théodore eller til det tredje kjønn. Men også d'Albert bærer i seg androgyne muligheter; han blir kritisert av andre menn for å være for feminin, men det stopper ikke der. *Mademoiselle de Maupin* kan leses som en lang drøm eller en tilstand mellom drøm og virkelighet, der d'Albert får realisert alle sine fantasmer. De viktigste av dem er: Å møte sitt skjønnhetsideal, være vakker og skifte kjønn. I det siste ligger blant annet ønsket om en utvidet sanseopplevelse og et utvidet erfaringsområde. Skjønnhetsidealet oppfylles i Théodore, som kanskje er romanens vakreste ornament og kunstverk. "Jeg har gitt dine drømmer en kropp", sier Madeleine til d'Albert før hun drar sin vei for godt. De to andre fantasmene oppfylles også i Théodore. Théodore kan oppfattes som en vakrere utgave av d'Albert, i Théodore får han omsider oppfylt sitt ønske om å imitere kunsten. Men en slik lesning setter uvilkårlig i gang en dynamisk kjedereaksjon på meningsplanet, og dette er helt i ornamentikkens ånd, også fordi ornamentikk kan knyttes til ubevisste ønsker og fantasmer, samt overskridelse av grenser. Romanen leker med en mulig mannlig homoseksualitet, d'Albert som har klart androgyne trekk forelsker seg i Théodore. Men hvis Théodore er d'Albert, og siden Théodore i virkeligheten er kvinne, da er også d'Albert kvinne et sted på veien under sin snirklete utflukt; slik får han realisert sitt ønske om å skifte kjønn, og å være kvinne i forholdet til en mann. Men i metamorfosenes muligheter ligger også en realisering av den lesbiske drømmen som fascinerte så mange franske, mannlige, forfattere i det XIXe århundre: i sin forvandlete tilstand har han, i egenskap av kvinne, et forhold til Rosette. Det hele kompliseres ytterligere ved at Théodore (og dermed på et annet plan d'Albert) utvikler et meget tvetydig vennskap med ei svært ung jente forkledd som gutt. Slik kan metamorfosene fortsette i det uendelige før orden opprettes på nytt.

Konflikten mellom ramme og løsrivelse, frihet og tvang kan også forstås som et bilde på kunstnerens stilling mellom kamp mot materialet og frihetstrang, og dermed er vi inne i et metaperspektiv. Jeg tror at vi kan lese d'Alberts eventyrlyst og frihetsbestrebelse i begynnelsen av romanen blant annet som et estetisk prosjekt. Hastverket, det skjerpede blikket, en annen tidsdimensjon og omveiene, ønsket om noe merkelig og ukjent kommer nemlig igjen senere i mer direkte kunstneriske sammenhenger: I et kapittel om teatret, og når han snakker om hvordan han har problemer med å få skrevet ned alt, fordi inntrykkene tvinger han til å haste videre. Den ene setningen tar den andre, i en endeløs rekkefølge. Der kommer også det ornamentale forbildet inn. En oppfylt tid, en annen tidsdimensjon, i motsetning til en kronologisk er noe som kjennetegner skapelsesprosessen, og en kan lure på om ikke ornamentet er en slags kondensert tid, slik metaforen også kan oppfattes som. Og bevegelsen fremover uten et bestemt mål, minner om at i skaperprosessen er det en intensjonalitet, men meningen ligger foran en snarere enn bak, og alt får sin mening gjennom slutten; i ornamentet blir den nye mønsterstrukturen klar når forgreningene har vendt tilbake til utgangspunktet. Som en arabesk går en omvei for så å vende tilbake til seg selv og danne en ny struktur, slik går forfatteren omveien om verket for å komme til en bedre forståelse av seg selv. Det er også den bevegelsen d'Albert foretar. Ornamentet blir et bilde på forfatterens refleksjon omkring sin egen aktivitet, og personenes opplevelser blir bilde på denne aktiviteten. Fortellingen er et kunstverk, og når d'Albert lover barndomsvennen Silvio å fortelle hele sannheten om sitt liv og levned, må vi sannsynligvis ta det med en klype salt. Det dreier seg i så fall først og fremst om en *estetisk* sannhet. Vi befinner oss innenfor den gamle oppfatningen der det vakre og det sanne er ett.

Ornamentet kan altså være et speilbilde av kunstens og skapelsens natur. Jeg vil avslutte med å komme litt tilbake til de

første sitatene: Skjønnheten kommer til syne i bilder og ord, og det er det som skjer i det første sitatet (beskrivelse av idealkvinnens klesdrakt). De ornamentale beskrivelsene oppstår i et tomrom, de er et resultat av en mangel. Siden idealet ikke fins i virkeligheten, får det sin eksistens gjennom en overdådighet av vakre ord som fungerer som prydgjenstander. Men dette har også sin vrangside. Ordet kan bli en slag fetisj, og man har ikke lenger behov for det menneskelige kjærlighetsobjektet.

Men dette sitatet kan også si noe om resepsjonen av det ornamentale verket. Idealkvinnen er et kunstverk der klesdrakten er ment som et nytelsesmiddel, både fordi den er vakker og fordi den er en hindring på vei til det vesentlige, nemlig kvinnen som befinner seg inne i alle prakten. Å fjerne de forskjellige elementene klesdrakten består av, skal være en like stor nytelse som å betrakte dem. I teoriene omkring ornamentkk blir det vist til den spesielle gleden man kan oppleve i møtet med et komplisert mønster. Det er gleden ved å klare å løse opp flokene, plukke delene fra hverandre og se hvordan de henger sammen.

