

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Ludisk diktning

(_litterær_praksis, _sjanger) Lekende, eksperimentell diktning som vil la leseren få en ny, annerledes og alternativ språk- og litteraturopplevelse. Opplevelsen av slik diktning kan eventuelt justere leserens syn på og forhold til den “vanlige” verden.

“[P]oets of all sorts of persuasions have at one time or another been responsive to the idea that words acquire a special glamour if they are absolved from all responsibility to the real world and are instead encouraged to play together in a non-referential way, so that the ensuing poem ends up floating as a self-reflexive artefact with no ties to life. [...] the poetic flirtation with counter-realities [...] may have the effect of obliging the reader to refer back to his awareness of actual reality.” (Cardinal 1981 s. 12-13) Men en av premissene for den mest ludiske poesien (eller en tradisjon av ludisk diktning) er at alliansen mellom ordene og verden bryter opp. Ordene får selvstendighet, uforankret i den sansbare verden. Diktene blir selvrefererende og danner på en måte et lys som kan skinne ut på verden og kanskje endre den til det bedre. Ludisk poesi er dermed ikke bare lek. Diktningen kan forandre vår måte å oppleve verden på: tekstene er “acts of new expression which will facilitate new perceptions.” (Cardinal 1981 s. 86)

Tegnuttrykket kan få stor grad av autonomi på bekostning av tegninns holdet (Hinterhäuser 1990 s. 210). Ordene får større autonomi, dvs. uavhengighet fra språkets referansefunksjon, og dermed får teksten et eksentrisk, eksperimenterende og uforståelig preg (Noble 1978 s. 55). Ofte er det eksperimentering for eksperimenteringens skyld.

“Ifølge litteraturforskeren Julia Kristeva har det 20. århundrets rystelser ført til en språklig krise. Ordene er avmektige overfor lidelsen og katastrofene, og hun mener det har ført til en type modernistisk litteratur som har gitt opp å si noe om menneskelige erfaringer og enten beveger seg mot tomhet eller hengir seg til uforpliktende språklek.” (*Morgenbladet* 4.–10. april 2014 s. 47)

I det 20. århundres modernisme ble forståelsen av diktning som mimesis, som representasjon av verden, overskredet. Mange modernistiske diktere så det ikke lenger som sin oppgave å etterligne virkelighet, “å holde et speil opp for naturen” som Shakespeare uttrykker det, men å skape virkelighet i språket. De forholdt seg til diktning som en spesifikt språklig praksis og som transformasjon av språk alias

mening. I deres anti-mimesis gjorde de ting som bare er mulig nettopp i språket, og de litterære produktene skapte erfaringer som ga perspektiv på hva virkelighet er. Språkskulpturer som ikke lignet noe annet, skulle gjøre nye og annerledes tankestrukturer mulig, og slik diktning innebar dermed både frihet og håp. I den modernistiske diktningen kunne språk- og formlek utføres med et nesten sakralt alvor (Gauger 1995 s. 109). Når teksten produseres, innebærer skrivingen et forsøk på å (re)konstituere virkeligheten (Noble 1978 s. 64).

Formen er diktningens opprinnelse, mens meningen er resultatet (Friedrich 1988 s. 51).

Det ludiske og komiske kan også oppstå gjennom lese måten. Ved såkalt “cross-reading” leses “the lines of a newspaper directly across the page, instead of down the columns, thus producing a ludicrous combination of ideas”. Dette var en underholdende lese måte for noen allerede på 1700-tallet, blant andre tyskeren Georg Christoph Lichtenberg (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 29).

Tyskeren Georg Nikolaus Bärmann ga i 1829 ut boka *Ni hundre og nittini og flere almanakk-lystspill ved bruk av terning*.

Oulipo

Den 24. november 1960 besluttet ti franskmenn, samlet på en parisisk restaurant, å innlede arbeidet med å etablere et poetisk-matematisk verksted kalt “Verksted for potensiell litteratur” (“Ouvroir de littérature potentielle”, forkortet OuLiPo og Oulipo). De ti var forfattere, matematikere og akademikere/universitetslærere. “Potensiell” sikter til nye former og strukturer som kan brukes av forfattere på hvilke måter de måtte ønske.

Til å begynne med skulle ikke antallet medlemmer i Oulipo overstige 10 personer, men det fantes undergrupper som hver hadde 2-3 andre personer som medlemmer, og som behandlet spesielle emner. En gang i måneden møttes alle for å diskutere hvilke tekster som skulle aksepteres som offisielle verk innen Oulipo-produksjonen (Kuhne og Boehncke 1993 s. 135-136). Først i 1987 ble slike tekster tilgjengelige for et større publikum (Kuhne og Boehncke 1993 s. 137).

Oulipo er en merkelig blanding av en rekke modernistiske ingredienser. Dikterne i gruppen skaper litteratur fra et egendefinert nullpunkt, men ser også bakover på eldre litteratur som kan inspirere. De kombinerer språkfokusering og selvrefleksjon. Bak gruppas arbeid ligger det filosofiske hypoteser om kunst og kreativitet, samtidig som matematikk, vitenskap og logikk er blant deltakernes største interessefelter. Matematisk logikk skulle inkluderes på en systematisk måte i litteraturen (Kuhne og Boehncke 1993 s. 138). Dikterne tenker “binært”: ikke-organisk (matematikk) og organisk (poesi). De kan virke som en liten og lukket klikk, innadvendte slik modernister ofte anklages for å være, men de har hatt en

rekke opptredener der de har lært bort sine skrivekunster til alle interesserte. Ikke minst kan Oulipo karakteriseres som en rar blanding av humor og alvor. Oulipo nektet å anerkjenne skillet mellom lekende og alvorlig, og mellom fiksjon og teoretisk arbeid (Thomas 1989 s. 167).

Oulipo er “a Paris-based literary collective dedicated to exploring how literature might arise from structures, rules, and constraints borrowed from linguistics or mathematics or parlor games [...] What happens when, to bedevil McLuhan, the window is the view?” (<https://www.wordswithoutborders.org/article/ouliipo-introduction>; lesedato 24.04.20)

“The Oulipo replayed literary modernity in ludic mode. It was, inter alia, an attempt to reconcile CP Snow’s two cultures, an undertaking which was embodied by the workshop’s co-founders: Queneau was a writer fascinated by science; Le Lionnais, a scientist fascinated by writing. In their own way, they were reprising the early Romantic ambition that “all art should become science, and all science art” (Friedrich Schlegel). [...] Their fetish is predicated on the notion that writing is always constrained by something, be it simply time or language itself. The solution, in their view, is not to try, quixotically, to abolish constraints, but to acknowledge their presence, and embrace them proactively. For Queneau, “Inspiration which consists in blind obedience to every impulse is in reality a sort of slavery”. Italo Calvino (who was co-opted in 1973) concurred: “What Romantic terminology called genius or talent or inspiration or intuition is nothing other than finding the right road empirically”. [...] For Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, the Romantic fragment “stands for itself and for that from which it has been detached,” making it both finite and (theoretically) infinite. According to Lauren Elkin and Scott Esposito, the Oulipian constraint serves a similar purpose: “The work which results may be ‘complete’ in itself, but it will also gesture at all the other work that could potentially be generated using that constraint”.” (Andrew Gallix i <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/jul/12/ouliipo-freeing-literature-tightening-rules>; lesedato 07.05.19)

En av de ti grunnleggerne og kanskje den mest markante av dem alle, poeten Raymond Queneau, hadde i 1960 bak seg et dramatisk brudd med den stadig mer autoritære grunnleggeren av den franske surrealistiske bevegelsen, André Breton. Queneau hadde sverget på aldri mer å la seg binde av noen doktriner, og det var under to forutsetninger at han gikk med på å bli en lederskikkelse i Oulipo: Ingen skulle kunne ekskluderes, og virksomheten skulle være åpne for stadig nye og nytenkende deltakere. De statuttene og manifestene som ble til de følgende årene, hadde alltid et (sjanger)ironisk islett, og en mengde ritualer ble på de jevnlige møtene holdt i hevd med lattersprengt pompøsitet. Møtelederen ble i den første tiden kalt “satrap”, et ord for en persisk stattholder. Med årene ble det flere enn 400 festlige sammenkomster.

I 1997 bestod ikke gruppa lenger bare av franskmenn, men inkluderte tyskere, amerikanere, briter samt forfattere av andre nasjonaliteter. Italieneren Italo Calvino tilhørte gruppa til sin død i 1985. Antallet løserer eller fastere medlemmer var i 1997 ca. 30, noen få av dem kvinner. Til sammen har oulipo-forfatterne publisert over 100 tekster, inklusiv store romaner.

Gruppas første tid gikk med til å markere litterært revir (en typisk modernistisk aktivitet). Modernismen som kunstnerisk bevegelse var alltid preget av fraksjonering, oppsplitting og danning av stadig nye små-ismer. Markeringsaktiviteten fikk et bevisst parodisk preg i Oulipo. Gruppa ville etablere sine egne litterære tradisjoner. Medlemmet François Le Lionnais foreslo arrangering av “Les Jeux OuLiPiques”. Verkstedet skulle bidra til matematisk undergraving av skolematematikken, mens gruppa var mer skeptisk til filosofi. Oulipo-medlemmet Emmanuel Peillet definerte filosofi slik: “Hvis jeg forklarer noe for deg som jeg ikke har forstått og du ikke forstår det, da er det filosofi.” Ikke minst ble navnet Oulipo gjenstand for innfallsrikdom. Jacques Bens ville at deres virksomhet skulle kalles “Oulipoterie” (“poterie”: pottemakers håndverk) og det var titalls lignende ideer. Lystighetene var ikke uten dypere betydning. Som så mange modernistiske klikker organiserte deltakerne sin egen verden med følelsen av å opprette holdepunkter i et uoverskuelig landskap.

Mens surrealistene langsomt ble stalinisert, kom Oulipo til å minne om en borgerlig fest-klubb der eksentriske ideer var inngangsbillett. Verkstedet ble i lange perioder arrangert som symposier hjemme hos en av deltakerne, med god mat og sosial smalltalk. Men hovedformålet med møtene var alltid å dele ideer og inspirere hverandre, og det gjaldt å overgå kollegene i oppfinnsomhet og litterære, håndverksmessige ferdigheter. Etter hvert begynte enkelte av medlemmene å publisere sine verk. Da Queneau møtte en japansk universitetslærer som fortalte at deres verk hadde fått stor gjennomslagskraft ved hans universitet i Tohoku, ble det jubel i gruppa. Ettersom Oulipos arbeid ble kjent i Frankrike, fikk forfatterne forespørsler fra kulturorganisasjoner om å lede skrivekurs basert på Oulipos litterære metoder. På slutten av 1980-tallet hadde dette arbeidet fått et slikt omfang at det i ferd med å bli en hovedbeskjeftigelse for flere av Oulipo-forfatterne. De valgte da å trekke seg ut av slik virksomhet.

“Gjennom 53 år har 39 skribenter, hvorav fire kvinner, blitt med på leken. De mest kjente er de avdøde George Perec, Italo Calvino og kunstneren Marcel Duchamp. Mens sistnevnte fokuserte på ordspill og teksten som et konkret bilde, huskes Calvino best for romanen *Hvis en reisende en vinternatt*, bestående av ti romanåpninger i sjangre som detektivromanen, japansk erotikk og øst-europeisk realisme. [...] - Ingen kan sparkes ut og det er heller ikke mulig å slutte, sier Daniel Levin Becker. Som det nyeste og yngste medlemmet har den 29 år gamle amerikanske forfatteren satt seg godt inn i reglementet, og kom da også med en sammenfattende bok om OuLiPo i fjor. - Selv om du skulle dø, er du fortsatt medlem. Den eneste måten å komme deg ut av det på er å ta livet av deg i en

rettskyndigs nærvær, som kan fastslå at selvmordet ble begått med den hensikt å fristille deg fra OuLiPo for all evighet, sier han, tydelig klar over den noe pretensiøse komikken ved regelen. Becker bodde i Paris da han ble kjent med flere av verkstedets 14 aktive medlemmer, fra land som Frankrike, Italia og USA. Han ble tilbudt medlemskap i 2009. [...] En gang i måneden møtes kjernemedlemmene til opplesning i Nasjonalbiblioteket i Paris. [...] - Vi holder flere skrivekurs enn før, men det er jo også blitt vanligere blant forfattere flest. George Perec var tidlig ute da han arrangerte det første i 1973.” (*Morgenbladet* 3.–9. januar 2014 s. 32-33)

En av de mest sentrale ideene i Oulipo gjelder “contraintes”, det vil si “formtvang” (Kuhne og Boehncke 1993 s. 9), begrensninger, regler, teknikker og logisk-matematiske prinsipper for skaping av litterære verk. “Contraintes” innebærer tilsynelatende en vanskeliggjøring av det litterære arbeidet, men innskrenkningene er lystbetonte fordi de gir utfordringer og åpner perspektiver. Tvangsregler er en slags “matriser” for den skapende fantasi. Queneau sammenfattet gruppas mening ved å påpeke at “den klassiske dikter som skriver sin tragedie ved å overholde et visst antall regler, er friere enn dikteren som skriver alt som faller ham inn og som er slave av andre regler som han ikke er seg bevisst” (siteret fra Souchier 1991 s. 98). Den estetiske funksjon som sådan er ifølge Oulipo knyttet til “tvang”. François Le Lionnais skrev om dette: “Every literary work begins with an inspiration ... which must accommodate itself as well as possible to a series of constraints and procedures, etc. What the Oulipo intended to demonstrate was that these constraints are felicitous, generous, and are in fact literature itself.” (siteret fra Motte 1998 s. 34; kursivering fjernet)

“The group was created to explore what becomes possible when writing is subjected to arbitrary and restrictive procedures, preferably definable in mathematical terms. [...] The Oulipo supplies writers with hard games to play. They are adult games insofar as children cannot play most of them; otherwise they bring us back to a familiar home ground of our childhood. Like Capture the Flag, the games have demanding rules that we must never forget (well, hardly ever), and these rules are moreover active ones: satisfying them keeps us too busy to worry about being reasonable. Of course our object of desire, like the flag to be captured, remains present to us. Thanks to the impossible rules, we find ourselves doing and saying things we would never have imagined otherwise, things that often turn out to be exactly what we need to reach our goal.” (Harry Mathews i <https://electronicbookreview.com/essay/translation-and-the-ouliipo-the-case-of-the-persevering-maltese/>; lesedato 11.05.20)

Oulipo-forfatterens begeistring vekkes altså av restriktivt og iscenesatt språk, ikke av ord for vage tanker. De ønsker å skape en syntese av form og tilfeldighet, ikke som surrealistene å hengi seg til drømmeaktige, tilfeldige tekster. Oulipo-dikterne avskyr tilfeldigheter. De ikke bare oppfinner nye contraintes, men reflekterer systematisk over dem. Former og mønstre krever gjennomtenkning og spekulasjon hos skriveren, og Oulipo-forfatterne setter slik bevissthet svært høyt. Deres

åndelige stamfedre er Descartes, Leibniz og Boileau, men også surrealistene og patafysikerne. Regelfascinasjon fra litteratur, logikk og matematikk blandes hemningsløst med sprudlende innfall. For en dikter som føler at en prosedyre i et konkret tilfelle blir en hemske, rommer hver metode åpning for et såkalt “clinamen”, dvs. et høyst meningsfullt unntak fra den overgripende strukturen. Clinamen er overskridelse av regelen (Souchier 1991 s. 135). “Epikurs Klinamen [...] en minimal, uforudsigelig bevegelsesretning med katastrofale konsekvenser” (<http://netudgaven.dk/2014/04/alfred-jarry-hinsides-skildpadden/>; lesedato 14.10.06) Oulipo-forfatterne får til og med unntakene til å høres ut som regler, som selvfølgelig innslag i en språkmanipulerende metode. De proklamerte at de er “rotter som bygger labyrinten vi skal stikke av fra”. De vil være språklige “ingeniører” (Souchier 1991 s. 269).

Oulipos framgangsmåter “guarantees that the unforeseen will happen and keep happening. It keeps us out of control. Control usually means submitting reasonably to the truly tyrannical patterns that language imposes on us whether we like them or not. Language by its nature makes us focus on its conclusions, not its presence. Oulipian dislocations of this “natural” language counter its de facto authority or, at the least, provide an alternative to it. Don’t forget that language cares as little about our individual needs as the tides and the winds” (Harry Mathews i <https://electronicbookreview.com/essay/translation-and-the-oulipe-the-case-of-the-persevering-maltese/>; lesedato 11.05.20).

“It tends to be humorous and less concerned with what is said than with how it is said. Besides, its composition raises relevant questions about formal issues, literary conventions, and the value of artifice.” (Mónica de la Torre i <https://www.poets.org/poetsorg/text/maze-oulipe>; lesedato 06.05.19)

“As Queneau wrote in the 1963 essay “Potential Literature,” their objective was, “To propose new ‘structures’ to writers, mathematical in nature, or to invent new artificial or mechanical procedures that will contribute to literary activity: props for inspiration as it were, or rather, in a way, aids for creativity.” ” (<https://www.poets.org/poetsorg/text/maze-oulipe>; lesedato 06.05.19)

“Teksten har to forfattere. Du og begrensningen er sammen om verket. [...] Univokalisme: En tekst skrevet med kun én vokal. Isogram: Ord hvor ingen bokstaver opptrer mer enn én gang. Homosemantisk oversettelse: Vokabularet skiftes ut mens meningen forblir uendret. [...] [Oulipo har] Forgreninger til verksteder for blant annet potensiell krim, arkitektur, mat, tegneserier og film. Sistnevnte har hatt innflytelse på den danske regissøren Lars von Triers dogmefilmer.” (*Morgenbladet* 3.–9. januar 2014 s. 33)

Arbeidet i det dikteriske verkstedet skulle blant annet resultere i et arsenal av strukturer og metoder som framtidige diktere kan forsyne seg av (“Vi er Keplere for framtidige Newtoner”). Oulipo-forfatterne viser til at noen litterære former, som

for eksempel sonetten, har bidratt til et enormt mangfold av enkelttekster. Det er deres utprøving som er verdifull, deres eksperimentering og utvikling av regler som skal være en hjelp, ikke en hindring, for fantasien. Oftest er eksperimentet viktigere enn kvaliteten på det litterære produktet som blir til. Litterære prosedyrer og strukturer (gruppa kaller dem “*créations créées*”) får mer av deres energi enn resultatene (kalt “*créations créantes*”). Ikke så sjelden kan imidlertid nitid utarbeidete former lede til overdådige tekster, slik at reduktivitet leder til produktivitet, og der forutsetningen for overgangen fra det potensielle til det reelle nettopp er *contraintes*. I det Oulipo forestiller seg som den ideelle tekst, er det en slags ludisk sentripetalkraft, slik at både handlingen i teksten, komposisjonen, syntaks, semantikk og tegnsetting påvirkes av den samme, nye litterære regelen. Det lekes disiplinert med bokstaver, lyder, grammatikk, syntaks og semantikk samtidig.

Jacques Bens oppfant π -sonetten, og publiserte slike i samlingen *41 irrasjonelle sonetter* (1962). En sonett skal tradisjonelt ha 14 verselinjer, og det har også Bens' sonetter, men hans fordeling av strofene består av en 3 – 1 – 4 – 1– 5 verselinjer, dvs. de første fem tallene i tallet pi. Den første sonetten i samlingen heter “Melankoli”.

Raymond Queneau var i likhet med flere andre i verkstedet amatørmatematiker på høyt nivå, nesten besatt av tall og systematikk. Et av Oulipos prosjekter var stille opp en tabell for mulige *contraintes*, og som en påminning om Mendelejeffs kjemiske periodiske system ble tabellen kalt Quenelejeffs system. I kolonner oppgis det ulike *contraintes*, linjene angir på hvilket nivå i en tekst de opererer. Akkurat som i Mendelejeffs opprinnelige system viste det seg flere blanke ruter, ruter som altså må fylles ved hjelp av oulipoansk alkymi. Snart meldte imidlertid erkjennelsen seg om at tabellen var for liten, og at den kunne utvides i det uendelige.

Oulipo skiller mellom egen diktning (*synthoulipisme*) og *anoulipisme*. Det *anoulipistiske* arbeidet går ut på å oppspore og dokumentere eldre litteratur som kan tjene som modeller og forbilder. En publikasjonsrekke kalt “*La Bibliothèque Oulipienne*” skal bidra til å trekke fortjenestefulle forfattere fram fra glemselen. Oulipo-forfatterne kaller det “foregripende plagiat” når de oppdager at tidligere århundrers forfattere har brukt metoder som ligner Oulipos. Som forgjengere og åndelige brødre regnes blant mange andre en rekke barokkdiktere, samt Laurence Sterne, Lewis Carroll, Alfred Jarry, Raymond Roussel og Walter Abish. Gjennom både den arkeologiske *anoulipismen* og egne ideer har Oulipo skapt sin litterære (mot-)kanon. Hver litterær tekst er i utgangspunktet et “tekst-program” (Thomas 1989 s. 171).

Den vanligste framgangsmåten innen Oulipo har vært å arbeide på tekstenes syntatiske nivå, dvs. med det de kalte et “strukturElistisk” sjikt i tekstene (ikke “strukturAlistisk”) (F. Le Lionnais gjengitt etter Thomas 1989 s. 181). Gruppa har

tradisjonelt vært mindre opptatt av tekstenes semantiske og ideologiske nivå (Thomas 1989 s. 185). Dette er en av grunnene til at såpass få vanlige lesere har vært opptatt av Oulipos tekster, og allerede i 1973 anbefalte Le Lionnais å tale mer til lesernes følelser (s. 185).

Queneau, André Blavier og flere andre har brukt mye tid og krefter på detektivarbeid og antikvarisk systematikk for å finne fram til og gjøre kjent fortidens litterære galskaper. Blavier var bibliotekar og fikk i 1982 utgitt en monumental antologi med slike monstrøse og marginale diktere. Det er Oulipos spesielle kunstsinn som styrer utvalget, et grunnsinn som får Oulipo-forfatterne til å angripe den romantiske kunstforståelsen med dens tro på inspirasjonens altoverskyggende betydning og verkets organisk-pulserende natur. Deres foretrukne metaforer er mer mekaniske og tekniske, noe som gjør at blandinger av litteratur og andre vitenskaper (som matematikk, kjemi, arkitektur) trekkes fram i lyset som forbilder.

Amerikaneren Walter Abish er blant forfatterne Oulipo ikke har i sin krets, men likevel omfavner. Abish' roman *Alphabetical Africa* (1974) har 52 kapitler. I første kapittel begynner alle ord med a, i andre kapittel med a eller b, og slik går det videre til kapittel 26, der ordene begynner på alle bokstaver fra a til z. Deretter reverseres prosessen, slik at det 52. og siste kapitlet igjen bare inneholder ord på a. Romanens signifikante avslutning er de to ordene "another alphabet". Romanen begynner med ordene "Ages ago, Alex, Allen and Alva arrived at Antibes" (sitert fra Mathews og Brotchie 1998 s. 48). Raymond Roussel (1877-1933) er annen en svært sær, men betydningsfull forfatter for Oulipo. Hans romaner ble fullstendig oversatt i hans egen tid. Ved å bruke av sin store personlige formue fikk forfatteren med privat leide teatre og privat leide skuespillere vist sine egne dramatiseringer av romanene – vist dem for et lite publikum som var i harnisk. Ifølge Roussels psykiater Dr. Pierre Janet var denne dikterens sans for skjønnhet knyttet til at verk "ikke må inneholde noe virkelig, ingen observasjoner av verden eller menneskesinnet, ingenting annet enn fullstendig imaginære kombinasjoner: disse er allerede ideer fra en utenom-menneskelig verden". I tillegg drev Roussel med formale eksperimenter, som å plassere lag på lag med tekstuelle nivåer, skilt fra hverandre ved å være plassert innen parenteser. Det kan være fem nivåer med parenteser og over 150 sider fra en parentes begynner til den slutter.

Roussel ville skape tekstlige "utsvevelser" gjennom parenteser, fotnoter osv. på opptil ni nivåer (Rötzer 1991 s. 385). "Roussel wanted to make his involved interlocking texts, nested to the ninth degree with endless series of enumerations, digressions, footnotes and parenthetical expressions, more clearly readable with different colored print – in 1932, however, his publishers rejected such a complicated procedure." (<http://netlern.net/hyperdis//txt/alte/gb/archi006.htm>; lesedato 30.09.14) Roussel "was so proud of his *procedures*" (Thomson m.fl. 1987 s. 107).

Roussels *Nye inntrykk av Afrika* (1932) inneholder omtrent to hundre eksempler på store ting som kan oppfattes som små ting, f.eks. at et hvitt hus med blå slåer for vinduene kan se ut som en Roquefort-ost og en alligator ved siden av en parasoll kan ligne en firfisle ved siden av en sopp. “The most extraordinary sections of the *Nouvelles Impressions*... however, are the lists growing from the seed of an idea. We read lists of people affected by fortune’s wheel, lists of ways in which animals show greater forbearance than mankind, lists of things that diminish, and many others. Most extraordinary of all is the massive list in Canto II of things that might be mistaken for other things. [...] Reading the *New Impressions* is not easy. Juan-Esteban Fassio, of the *College de Pataphysique*, has even invented a machine to do it: a kind of card index on a revolving drum with a handle. The presence of parentheses within parentheses within parentheses to seemingly infinite regress stretches the memory beyond the point where it can follow the multiple trains of thought. Flicking back and forth is not without its hazards too: not all the parenthetical rings sit neatly within one another. Canto II, for example, dips in and out of the fourth parenthesis at irregular intervals, sometimes with only a single line in which to reconnect with the original chain of meaning. But as one works at figuring out the various trains of thought, the poem gradually focusses into a splendid simplicity, like music. Roussel himself was a musician and the structuring of these images and ideas resemble musical form more than poetic form.” (Andrew Hugill i <http://andrewhugill.com/nia/introduction.html>; lesedato 19.12.14)

Den franske forfatteren Alfred Jarry (1873-1907) var oppfinneren av den såkalte “patafysikken”, vitenskapen om fantasifulle løsninger, enkelttilfeller og unntak. Patafysikken ble beskrevet i et verk av Jarry fra 1898 (publisert i 1911), og skulle omfatte alt partikulært og perifert. Femti år etter ble *Collège de Pataphysique* grunnlagt, og flere av oulipoanerne hadde i årtier høye verv der. Det patafysiske samfunnet fungerte som en slags parodi på et universitetskollegium, og dagsordenen under samlingene gjaldt vidløftige meningsløsheter, obskure vitenskaper (f.eks. hypnose) og poetisk nonsens. Oulipo deler paradoksalt både et visst hemmelighetskremmeri og en stor dose ekshibisjonisme med patafysikerne. Det er noe fändenivoldsk over begge gruppene, en vilje til å balansere galskap og lærdom.

Oulipo har blitt kritisert for å produsere tilfeldighetstekster som gir like meningstomme resultater som surrealistenes automatskrift. I den såkalte S+7-metoden, for eksempel, blir hvert sentralt substantiv i en kjent tekst erstattet med substantivet som står 7 plasser etter det i ei ordbok. Queneau har brukt S+7-metoden på *La Fontaines dyrefabler*, som dermed ikke lenger handler om dyr (Dolores og García 2013 s. 118). Det blir også brukt andre og lignende framgangsmåter, og resultatene er ofte bisarre: “And God said: Let there be lilac. And there was limit. And God saw the lingo, that it was good. And God divided the linoleum...”. (Slike transformasjoner blir bare effektive hvis leseren eller lytteren “hører” originalteksten underveis, slik at det oppstår en komisk sjokkvirkning.)

“One of the most popular OULIPO formulas is “N+7,” in which the writer takes a poem already in existence and substitutes each of the poem’s substantive nouns with the noun appearing seven nouns away in the dictionary. Care is taken to ensure that the substitution is not just a compound derivative of the original, or shares a similar root, but a wholly different word. Results can vary widely depending on the version of the dictionary one uses. By applying the N+7 rule to Wallace Stevens’s poem “The Snow Man,” you get a new poem called “The Soap Mandible”:

One must have a miniature of wisdom
To regard the fruit and the boulders
Of the pinions crusted with soap;

And have been colic a long time
To behold the junkyards shagged with Idaho,
The spun-yarn rough in the distant gloom

Of January surgery; and not to think
Of any mishap in the south of the winter,
In the south of a few lectures,

Which is the south of the language
Full of the same winter
That is blowing in the same bare plague

For the lithographer, who listens in the soap,
And, now himself, beholds
Now that is not thermal and the now that is.

Another OULIPO exercise uses the “snowball” technique, where the first line is one word long, the second line has two words, and so on. A snowball poem can also be made up of lines comprised of progressively longer words, in which two lines might read:

I am far from happy Mother reduced
A no-fly zone using yellow ribbons.

If the results of these formulas are strange, unintelligible, or seem too drastic, the OULIPO artists would argue that for generations poets have set structural constraints on themselves, from the sonnet to the sestina.” (<https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-ouliipo>; lesedato 22.06.18)

Forskjellen fra surrealistene er at Oulipo-forfatterne med slike teknikker vil redusere det ubevisste i tekstene til et minimum. Tekstene kan gjerne være mangfoldige og romme en rekke meninger, men forfatteren skal ha full oversikt

over hvilke meninger som oppstår. En vesentlig del av deres virksomhet er å lete etter mening som kan dukke opp gjennom bruk av nyutviklede metoder. Det skal oppstå “en transformerende dynamikk” (Thomas 1989 s. 170).

Den svenske dikteren Ulf Karl Olov Nilsson har blitt inspirert av Oulipo: “- Jeg har blant annet erstattet alle pornografiske ord i en orgie i Marki de Sades *Filosofi på kammeret* med juridiske begrep, og erstattet ordet “våpen” i den svenske våpenloven med ordet “navn”, sier han. Når oppmerksomheten slik ledes fra våpenet til mennesket som holder i det, kan et ouliposk verktøy gi en etisk og samfunnskritisk effekt.” (*Morgenbladet* 3.–9. januar 2014 s. 33; teksten hadde der en oval form)

Et typisk trekk ved mange av forfatterne i gruppa er verdsettingen av aforismer, ordtak og andre slående sentenser. Det fyndige blir satt pris på og en rekke metoder går ut på å generere ordspråk. Også med dette arbeider de systematisk og viser seg som uekte barn av surrealismen. Metodene gir mulighet for både estetisk perfektjon og overraskende idéutvikling. Tilfeldigheter kobles med contraintes. Ofte vil det være svært krevende for en vanlig leser å finne den dybden som Oulipo-forfatterne mener å se. For eksempel byttet Queneau og Paul Braffort ut “punkt”, “linje” og “plan” i David Hilberts *Fundamental geometri* med “ord”, “setning” og “avsnitt”. Nye innsikter om språket som uendelig formbart materiale oppstod – i hvert fall for spirituelle forfattere som verdsetter det forskrudde. Metoden kan brukes i det uendelige ut fra en tro på at viktig mening ligger på lur. De tre matematiske begrepene kan byttes ut med “tanke”, “følelse” og “handling”, med “kjærlighet”, “begjær” og “erotikk” etc. etc.

Ord kan være gjemt og gi seg overraskende til kjenne. Et hverdagsseksempel førte til François Caradecs dikt for hunder. En hundeeier la merke til at mens han snakket med noen personer, reagerte hunden hans som om eieren hadde sagt dens navn. Hunden hadde faktisk hørt navnet sitt, for den kjente lyden hadde blitt dannet av siste staving i ett ord smeltet sammen med første staving i neste. Caradec gikk i gang med å skrive dikt som ikke bare ville behage mennesker, men også gi mening for hunder med forskjellige navn. Dette er altså et eksempel på det potensielle i litteraturen: Ord som avslører ord, og meninger som ligger latent i dem. En annen slags potensialitet ble foreslått av Harry Mathews, basert på Lewis Carrolls “ordstiger”. I slike ordstiger kan kun én bokstav endres nedover hvert trinn på stigen (natt, nøtt, møtt, mitt, litt, lite, bite, ...). Ordene i stigen skal være sentrale ord i en fortelling og forekomme i samme rekkefølge.

En annen ny sjanger er såkalte T-banedikt. Et T-banedikt må skrives på T-banen slik at hver verselinje mentalt blir til mellom to stasjoner og linjen skrives ned når toget stanser. Hver verselinje skal gi en hel mening og siste vers skrives på plattformen på reises siste stasjon. Jean Lescurie og Harry Mathews har dessuten skrevet dikt for stammere, enda en ny sjanger: “Mimi, our hours so social shall secede; / And answer surlily tie-tidied deed.” Queneau initierte en form for

haikuisering av allerede skrevne dikt ved å redusere hver verselinje til ett eller to ord. Metoden ble blant annet brukt på sonetter av Mallarmé. Ubeskjedent hevdet Queneau at det var nesten like mye innhold i “haikuversjonen” som i det opprinnelige diktet, som altså var redundant på flere vis. Haikuering kunne også fungere som en slags fortolkning av diktet som metoden ble anvendt på. Oulipomedlemmet Jacques Jouet brukte gorillaenes språk slik det er kodifisert i Tarzan-blader og av Edgar Rice Burroughs selv. I 1993 skrev Jouet “Gorillaens kjærlighetssang” og andre dikt på dette merkelige språket. I en type blandingsroman forsynte oulipoforfattere seg med personene fra én kjent roman, situasjoner fra en annen kjent roman, den litterære stilen fra en tredje osv. Dette var materialet for det egne verket. Litteratur basert på algoritmer og annen ren matematisk tankegang er det mye av i Oulipo-verkstedet. I såkalt boolsk teater deles scenen i tre deler. I de to ytterste delene spilles to helt forskjellige skuespill samtidig. I den midtre delen møtes de personene som ikke for øyeblikket deltar i de to skuespillene. I midten skal det oppstå et nytt teaterstykke.

Et av Queneaus tidlige verk, kalt *Stiløvelser*, har blitt annektert som skriveøving i fransk skole. Queneau beskriver en mann på en buss, en merkelig mann med usedvanlig lang hals. Den korte historien er springende og uten noe bestemt poeng. Historien transformeres deretter på hele 99 forskjellige måter. Teksten skrives slik at det meste er motsatt; den helleniseres med en rekke gresismer; den blir kort telegraftekst; den skrives med matematisk språk; i en botanisk versjon foregår handlingen i en overdådig hage; en egen bokomslagstekst for historien beskriver den på en interessevekkende og rosende måte – osv. I illustrasjoner til *Stiløvelser* kan en scene på bussen studeres blant annet i Bayeux-teppets stil, som religiøst ikonbilde, som middelaldersk tresnitt og i science fiction-variant. Det dreier seg her om et stilistisk transformasjonsmaskineri som har fått mange etterfølgere innen Oulipo. Spesielt har det vært populært å ta kjente setninger, f.eks. fra Proust eller Goethe, og omdanne dem på tallrike vis.

Den franske forfatteren og Oulipo-medlemmet Hervé Le Tellier skrev – inspirert av Queneaus *Stiløvelser* – i 1999 boka *Mona Lisa til hundre*. Leonardo da Vincis maleri blir beskrevet høyst ulikt av blant andre en lege, en fransklærer, en boolsk matematiker, psykiateren Lacan, og Radio London. Georges Pierrus bok *SFtiløvelser* (1984), med science fiction-tekster, er også direkte inspirert av Queneau.

Ett eneste grep (contrainte) kan føre til en uendelighet av tekster. En slik kobling fra et minimum til et maksimum vekker stor begeistring i Oulipo. Le Lionnais erklærte på et av gruppas første møter: “Det er potensialitet som tillater noen å skrive (med potensielle metoder) millioner av helt forskjellige bøker med en ny form”, altså med en contrainte oppfunnet av Oulipo. Her er verkstedet på linje med moderne kaosteori. Innen newtonsk fysikk var forventningen at små årsaker leder til små virkninger, mens kaosforskere har vist hvordan ørsmå fluktueringer kan få svært omfattende og drastiske virkninger. Søken etter både det uendelige og det

drastiske preger Queneaus “diktsamling” *Hundre tusen milliarder dikt* (1961), der hver side delt i ti strimler som det er mulig å bla én for én. Som i barneøkene der en kan bla gjennom en hel serie med hatter og en hel serie med støvler til en person, kan hver strimmel kombineres med hvilken som helst annen strimmel i hele den spesielle diktsamlingen. Til sammen blir det hundre tusen milliarder kombinasjonsmuligheter. En leser som bruker 45 sekunder på å lese ett dikt og 15 sekunder på å bla om på strimlene, og dertil setter av 8 timer om dagen i 200 dager i året, har litteratur til å lese i mer enn en million årtusen. *Hundre tusen milliarder dikt* begynner tvetydig med et sitat av Alan Turing, som kan tolkes slik at det kaster et ironisk lys over hele samlingen: “Bare en maskin kan sette pris på en sonett skrevet av en annen maskin.” En annen epigraf i begynnelsen av boka er av den franske dikteren Lautréamont: “Poesien bør lages av alle, ikke av én.”

I 1983 gjennomførte gruppa et av sine mest omfattende arbeider, kalt “The Novel of Seattle”. Flere ulike teknikker ble brukt til å komponere romanen og ordene var samlet inn fra forbipasserende på gata: “Unnskyld, vi lager en roman. Kan vi låne noen få av dine ord?” Oulipo-forfatterne har også fått offentlige oppdrag. For en ny trikkelinje som ble åpnet i Strasbourg i 1994 ble gruppa bedt om å lage passende slagord eller ordtak som kunne stå på trikkeholdeplassene. Blant de over 100 korttekstene de lagde, var “Le tram, c’est moi!”, “Thus Spake Zarathustram”, “A tram to live and a tram to die”, “Give us each day our daily tram”, “I’m singing in the tram”, “Hail tramway full of grace”, “Tramways of the world, unite!”, “Abracatramda”. En annen framturen i offentligheten har vært forsøkt ved å utvikle metoder (eller koder) for å skrive så korte dikt at de kunne få plass på frimerker.

En av de mest ekstreme og etter hvert blant de mest kjente oulipoanerne er Georges Perec. Han ble berømt for sin bruk av lipogrammer. Et lipogram (fra gresk: “leipo” = “jeg utelater” og “gramma” = “bokstav”) er en tekst der én eller flere bokstaver bevisst er utelatt. Å skrive et lipogram blir vanskeligere med tekstens lengde og jo vanligere den utelatte bokstaven er i det språket det skrives på. Perecs *Forsvinningen* (1969; *La disparition*), en roman på over 300 sider, inneholder ikke en eneste e – den vanligste bokstaven i fransk. Denne romanen har seinere blitt oversatt som lipogram til både engelsk (med tittelen *A Void*) og tysk (*Anton Voyls Fortgang*). I den tyske tittelen er det av betydning at “Voyl” har lydlig likhet med det franske ordet “voyelle”, som betyr vokal (Kuhne og Boehncke 1993 s. 93).

“The problem, when you see the constraint,” Perec observed, is that you no longer see anything else. It is a testament to his prodigious talent that one of the first reviewers of *A Void* (1969) should have failed to notice that the novel does not contain the most common letter (e) in the French language. This lipogrammatic tour de force is particularly poignant because the missing e (pronounced “eux” – “them” – in French) refers to all those (including the author’s parents) who went missing during the second world war.” (Andrew Gallix i <https://www.theguardian.com>).

com/books/booksblog/2013/jul/12/ouliipo-freeing-literature-tightening-rules; lesedato 07.05.19)

“Utover at e er den vanligste bokstaven i det franske (og norske) alfabetet, er det flere som har påpekt at fraværet av ordene *père, mère, parents, famille* og *eux* (dem) får en sørgelig klangbunn i den ellers artige leken, med tanke på at jødiske Perec mistet begge sine foreldre under andre verdenskrig, moren antakelig i Auschwitz.” (*Klassekampens* bokmagasin 17. november 2012 s. 11)

“Perec’s novel without the letter e, intermittently dramatic, mysterious, and funny, describes a world filled at every turn with multiple disappearances. Some undefined and crucial element in it is both missing from it and threatening it – something as central as the letter e to the French language, as primordial as one’s mother tongue. The tone is anything but solemn, and yet by accepting his curious rule and exploring its semantic consequences, Perec succeeded in creating a vivid replica of his own plight – the orphaned state that had previously left him paralyzed as a writer.” (Harry Mathews i <https://electronicbookreview.com/essay/translation-and-the-ouliipo-the-case-of-the-persevering-maltese/>; lesedato 11.05.20)

Anton Voyl forsvinner litt etter litt, og er til slutt helt borte. Hans venner prøver å løse mysteriet med hvorfor han har forsvunnet gjennom undersøkelser og ved at hver av vennene forteller sin historie. Hver gang noen nærmer seg svar på hvorfor bokstaven e har forsvunnet, dør denne personen brått. Mangelen på bokstaven e er i romanen “fraværet av et fravær” fordi bokstaven/lyden e ofte er stum i fransk (Bessières 2011 s. 484). At e ikke kan brukes i teksten, gjør at “je” (jeg) er umulig å bruke, men “j” (et slags forkortet jeg) og “moi” (et slags objektivert jeg) er mulig, dessuten “on” (man) og “nous” (vi). Det blir altså vanskeligere kun å tale om seg selv ... Den bestemte artikkelen i hankjønn i fransk (“le”) lar seg ikke skrive, noe som også angår identitetstematikken i romanen (Bessières 2011 s. 487). Farens “il” (han) kan uttrykkes, mens morens “elle” (hun) er umulig. Det meste må omskrives, for å uttrykke det som ellers er umulig å si (Bessières 2011 s. 486).

Forsvinningen handler om en forsvinning og noe som ikke kan utsies, slik at form og innhold dekker hverandre. Etter arbeidet med *La disparition* satt forfatteren med haugevis av ord med e som eneste vokal, noe som kan ha bidratt til at han skrev romanen *Les revenentes*, en roman som dermed ikke hadde ett eneste ord felles med *La disparition*. (Univokalisme er ikke så nytt, jamfør barnesangen om “Tri smi kinisiri”, “Tro smo konosoro” osv.) Perec spekulerte på å skrive en tredje roman med ord som hittil ikke var brukt i noen av de to tidligere, rett og slett fordi ordene inneholdt både en e og annen vokal.

“Den franske forfatteren George Perec eksperimenterte i sin tid med å skrive en hel roman uten e – en bok som riktignok er mer elsket som kredibel referanse enn som faktisk lektyre [...]. Nå er eksperimentet gjennomført på norsk, under tittelen *GORGS PRC. Antologi, bruksanvisning*. Noen av tekstene, skrevet av folk som Jan

Grue, Cesilie Holck, Agnar Lirhus og Erik Engblad, er faktisk direkte lesbare.”
(*Morgenbladet* 16.–22. november 2012 s. 37)

Perec har også arbeidet med en type palindromer. Palindromer er i utgangspunktet ord som gir samme mening når de leses forlengs og baklengs, f.eks. Adams tre første ord til Eva: “Madam, I’m Adam”, eller “A man, a plan, a canal – Panama” (den siste lagd av Leigh Mercer). Det er altså en verbal snodighet. Slik Perec praktiserer det, blir palindromet en lang tekst der ordene gir forskjellig mening avhengig av hvilken retning de leses i. I 1969 lagde han en tekst på over 5000 bokstaver som gir (en slags) mening begge veier (Mathews og Brotchie 1998 s. 204). En annen kilde oppgir at Perecs palindromtekst er på 9691 ord (Kuhne og Boehncke 1993 s. 114). Den franske dikteren Michelle Grangaud har utgitt en rekke palindrom- og anagram-tekster. Hun ble medlem av Oulipo i 1995. Et norsk eksempel på en palindromtekst av den typen Perec lagde er (kan delvis synges til melodien “Hvis du eier tusen plommer”):

Apen retter et-sats-atlas. Spirdør med neon ry rekker.
Annet teit gang-krokesløp. Maks-år-este lekke sekker.
Å, skal enkel abbor regle-reser-sinnet. Lese-søl-rar.
River-regninger i sum retter eneteig-syn-par.
Oj, amok-pus eset-“verdens”-mat i legeregel-radar.
Uti ru mark: rever-traver etter tenger tillit-rallar.
Tut-rør-reis i lag, tre-man ror sol-nes. Dit-vil ung-kar i tet.
Ergre-rem: rokokkokor et res, dro teit regle, verk et.

Snudd om blir ordene og versene slik:

Rekker yr noen dem rødrips. Salta-stas-te retter nepa.
Rekkes ekkel etse-rå-skam. Pøsekork-gnag tiet tenna.
Rar-løs-esel. Tennis-reser-elger robba lekne laks, å.
Rap-syn-geitene retter mus i regninger-revir.
Radar-legeregel i tam-“snedrev”-tese sup-koma, jo.
Rallar-tillit regnet rette revart-rever: kram ur itu.
Tet i rak-gnu liv-tid. Sen-los ror nam-ert, gal i sier-rør-tut.
Te krev, elger tiet ord, ser te rokkokokor: mer-ergre.

Georges Perecs bok *Kunsten og måten å nærme seg avdelingssjefen på for å be om lønnspålegg* (utgitt posthumt i 2009; på norsk i 2011) består av én 72 sider lang setning, en setning som er basert på et organisasjonskart (organigram). “Kanskje er ikke sjefen på kontoret, hva gjør man da? Man kan gå innom en kollega, man kan ta seg en tur rundt i firmaet, osv. Dette gjentas på så mange måter som mulig, samtidig som teksten langsomt endres. Etter hvert utvikles en form for hinderløp: for hva om sjefen har spist råtne egg og blir syk, eller hva om det kommer en meslingepidemi og skaper forviklinger? Mønsteret er gjenkjennbart, og Perec har tryllet det om til lystelig lesning. Men teksten kan også vokse: bli til en parodi på

dusinvis av livsstilsråd, eller på moderne bedriftsorganiseringer. Teksten er uten tegnsetning, og består av en setning på omkring 100 sider” (<http://www.gyldendal.no/>; lesedato 06.12.11).

“I desember 1968 publiserte Georges Perec en tekst skrevet på oppdrag fra tidsskriftet *L’Enseignement programmé* – “programmert læring”. Oppdraget var å oversette et flytskjema til skjønnlitteratur, nærmere bestemt å beskrive alle de mulige utfallene av, som tittelen sier, *å nærme seg avdelingssjefen for å be om lønnspålegg*, ut fra et sett variabler tilvirket av matematikeren Jacques Perriault. Percs løsning ble å forfatte en lineært fremadskridende, men skilletegnløs tekst der hovedpersonen – “du” – hele tiden må gjøre valg mellom “ett og to”. Den stadig mer flergrenede strukturen utfolder seg i et vedvarende, heseblesende presens, som titt og ofte hopper tilbake i hendelsesrekken for å forfølge det andre mulige utfallet. Et flytskjema er et kart over en prosess, helst i en organisasjon, og tar for seg rekken av handlinger og ansvarsfordelinger som er nødvendig for å løse en gitt oppgave. Percs utgangspunkt er at det også kan betraktes som en oversikt over de mange vendingene en fortelling kan ta. Man kjenner igjen prinsippet fra spillbøker, primitive dataspill og proto-hypertekst. [...] Vi har å gjøre med en studie i underdanighetens logikk og økonomiens makt over sinnene, lagt til “en del av organisasjonen i en av de største firmaene i en av nøkkelsektorene i vår mest nasjonale industri”. I denne byråkratiske labyrinten er det første – og stadig tilbakevendende – spørsmålet om den overordnede overhodet befinner seg på kontoret. Arbeidsplassens hierarki trer frem som en knugende, pushwagnersk kraft.” (Audun Lindholm i *Morgenbladet* 23.–29. september 2011 s. 42)

Perec skrev første versjon av sin novelle “Vinterreisen” i 1979. Noen år senere skrev Percs venn Jacques Roubaud en endret versjon av novellen, og siden har mange andre forfattere gjort det samme, der alle har laget overraskende vendinger på fortellingen.

Andre Oulipo-retninger enn den første og allmenne har oppstått, blant annet Oulipopo (arbeid med krim), Oupeinpo (billedkunst), Oubapo (tegneserier), Oumathpo (matematikk), Oucuiipo (matlaging), Ouphopo (fotografering), Oucinépo (film), Oumupo (musikk), Ouhistpo (historie). Oulipo har dessuten fått en slags italiensk underavdeling som kaller seg Oplepo. ALAMO (“Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateur”) er også beslektet. ALAMO ble grunnlagt i 1981 av et par Oulipo-medlemmer og andre interesserte, bl.a. av franskmannen Jean-Pierre Balpe. Denne gruppas fascinasjon for computere fikk deltakerne til å videreføre og utvide Oulipos repertoar ved hjelp av egentutviklede dataprogrammer. Queneaus kolossale diktsamling kunne her lett gjøres enda større, og annen litteratur basert på algoritmer ble generert digitalt. Algoritmer respekterer ikke semantikk, og derfor kunne det i maskinene oppstå uante “litterære” resultater. ALAMOs litteratur er en kombinasjonens og plutselighetens litteratur som sjelden har kontemplasjonsverdi, men som egner seg godt til interaktive og

“offentlighetsaktive” utstillinger og stunts. Produksjonsprosess teller mer enn produkt.

Oulipopo ville ikke vært et underbruk av Oulipo om ikke deltakerne hadde tenkt systematisk for å finne nye muligheter for krimsjangeren. Systematikken kommer fram i fellesskriftet “Mot en definisjon av den fullkomne forbrytelse”, som begynner slik:

Forbrytelse: først og fremst mord

Perfekt: det kan tenkes to slags perfeksjon

A. Juridisk perfeksjon (forbrytelsen forblir ustraffet)

A.1. Forbrytelsen blir oppfattet som en ulykke, et selvmord eller sykdom (hjertesvikt)

A.2. Dommen blir ikke iverksatt

A.2.a. Forbryteren eller forbryterne forblir ukjent

A.2.b. Detektiven vet hvem som er skyldig, men kan ikke bevise noe.

A.2.c. Den eller de skyldige er kjent, deres skyld er bevist, men det er juridisk umulig å avsi en fellende dom

B. Estetisk perfeksjon i måten forbrytelsen blir utført på (i tillegg til den juridiske perfeksjon; følgelig må forbrytelsen bli oppdaget)

Andre eksempler

“Theatre has experimented with audience participation, little or no script, multiple simultaneous voices, the characters questioning the author and so on. Art, poetry, cinema/TV, all seem to accept these devices willingly. The novel, however, though it has played with them, has never really accepted them or, rather, readers have not accepted them. [...]

Ana Castillo: *The Mixquiahuala Letters* (you are given three ways to read the letters in the novel – one for the conformist, one for the cynic, and one for the quixotic)

William Burroughs: *The Naked Lunch* (Burroughs uses the cut-up technique, whereby chapters are in random order and can be read in any order)

Julio Cortázar: *Rayuela (Hopscotch)* (you can read the novel either in the conventional way or, alternatively start at chapter 73 and then jump to the chapter indicated at the end of each chapter, which is rarely the next one in conventional alphabetical order)

John Fowles: *The French Lieutenant's Woman* (offers alternative endings)

B. S. Johnson: *The Unfortunates* (text is divided into separate, loose leaf chapters which, apart from the first and last, can be read in any order)

Daniel Leyva: *Una piñata llena de memoria* (the hero keeps detailed notebooks of all his memories but, at the same time, there is a story as well as an old woman telling the history of Mexico, all mixed up, giving the reader to opt for one or more of the different levels)

Aka Morchiladze: *Santa Esperanza* (text consists of thirty-six sections about the imaginary island of Santa Esperanza in the Black Seas, which can be read in any order)

[...]

Milorad Pavic: *Dictionary of the Khazars* (written in the form of a dictionary, so the order is alphabetical rather than chronological. *His Landscape Painted With Tea* is written as a crossword puzzle.)

Raymond Queneau: *A Story as You Like It*

Marc Saporta: *Composition no 1* (text is divided into separate pages which can be read in any order)

Toby Litt: *Exhibitionism* (The reader is instructed to read the sections, labelled A-Z, “in any order except the order in which they are presented”)

Philip Toynbee: *Tea With Mrs. Goodman* (pages are numbered according to the periods and events described and according to narrator, so you can read all the pages relating to one narrator (there are several) or all the pages relating to a specific period)

Messing around with the text

Christine Brooke-Rose: *Thru* (typographical experiments à la concrete poetry)
Alan Burns: *Dreamerika!* (typographical experiments with newspaper style headlines mixed in the text in various fonts)

Mark Danielewski: *Only Revolutions* (two versions of the book, told by two different people, one starting at the front and the other, upside down, at the back)

Timothy Dexter: *A Pickle For The Knowing Ones* (The book contained 8,847 words and 33,864 letters, but no punctuation, and capital letters were seemingly random. In the second edition Dexter added an extra page which consisted of 13

lines of punctuation marks. Dexter instructed readers to “peper and solt it as they plese”.)

Raymond Federman: *Double or Nothing* (looks as though it is typewritten, with text written vertically, in shapes, in sort, like concrete poetry. *His Take It Or Leave It* also experiments with this style but less so.)

Jonathan Safran Foer: *Extremely Loud and Incredibly Close and Tree of Codes* (He uses type settings, spaces, bits cut out and even blank pages to give a visual dimension beyond the prose narrative; makes a flip book out of the final pages)

William Gass: *Willie Masters’ Lonesome Wife* (The text is written in a number of typefaces and sizes, the text shaped and sub-divided as Gass sees fit, at points even falling off the page. There are coffee mug stains and photographs, a page mirrored in another, and a page taken from *Passions of a Stableboy*)

William Gass: *The Tunnel* (Though he does not play around as much as in *Willie Master’s Lonesome Wife*, there are various typographical experiments, a page as a shopping bag and various pictures)

Christopher Higgs: *The Complete Works of Marvin K. Mooney* (seemingly random jottings, excerpts, notes, footnotes, comments, colourings and so on)

Note that there are various books, often intended for children/young adults, using this technique, e.g. Miranda Clarke: *Night of a Thousand Boyfriends* or the Choose Your Own Adventure books [...]

Tom Phillips: *A Humument* (In 1966 artist Tom Phillips set himself a task: to find a second-hand book for threepence and alter every page by painting, collage and cut-up techniques to create an entirely new version. He found his threepenny novel in a junkshop on Peckham Rye, South London. This was an 1892 Victorian obscurity titled *A Human Document* by W. H. Mallock and he titled his altered book *A Humument*.)

Salvador Plascencia: *The People of Paper* (The book is notable for its unique layout, featuring columns of text running in different directions across the page, blacked out sections, and a name that has literally been cut out of the novel.)

Graham Rawle: *Woman’s World* (A full-length collaged novel created from fragments of found text from women’s magazines from the early 1960s)

Lipograms

Walter Abish: *Alphabetical Africa* (The first chapter uses words beginning only with a, the second words beginning with only a and b and so on; he then reverses the process)

Adam Adams: *Unhooking a DD-cup Bra without Fumbling* (does not contain the letter e)

Jacques Arago: *Voyage Autour du Monde Sans la Lettre A* (omits the letter a though, when he checked, he found that one had slipped in)

Christian Bök: *Eunoia* (consists of chapters written using words limited to a single vowel)

Gottlob Burmann (German poet who wrote 130 poems, all omitting the letter r)
Alonso de Alcalá y Herrera: *Varios efectos de amor en cinco novelas ejemplares* (five stories, each missing one of the vowels)

Alonso de Castillo Solórzano: *La Quinta de Laura* (omits the letter y)
Francisco de Navarrete y Ribera: *La novela de los tres hermanos* (omits the letter a)

Mark Dunn: *Ella Minnow Pea* (as letters fall off an inscription, they are banned by the government of the novel and no longer used in the novel)

Sebastian Faulks, in his novel, *A Fool's Alphabet*, has twenty-six chapters with, as their titles, twenty-six place names in alphabetical order. Though the chapters are arranged alphabetically, they are not arranged chronologically.

[...]

Lasus of Hermione: *Ode to the Centaurs* (wrote poetry omitting the letter sigma)

Lope de Vega (his five novellas omits each of the vowels in turn)

L. Septimius Nestor (Nestor of Larana): *The Iliad* (allegedly wrote a version of *The Iliad* with each book missing a different letter)

Georges Perec: *La disparition* (does not contain the letter e; brilliantly translated into English as *A Void*)

Georges Perec: *Les Revenentes* (*The Exeter Text: Jewels, Secrets, Sex*) (every word has the letter e in it)

Enrique Jardiel Poncela: *Un marido sin vocación* (does not contain the letter e)

Franz Rittler: *Die Zwillinge (The Twins)* (omits the letter r)

Joseph-Raoul Ronden: *La Pièce sans A* (omits the letter a)

Carol Shields: *Absence* (from her story collection *Dressing up for the Carnival* – omits the letter i)

Philip Terry: *The Book of Bachelors* (nine stories, each one omitting a different vowel or c, m, p or q)

Tryphiodorus: *The Odyssey* (allegedly wrote a version of *The Odyssey* with each book missing a different letter)

Ernest Vincent Wright: *Gadsby* (does not contain the letter e)

I would also mention Author Anonymous (i.e. Robert Manson Myers): *Ars Amatoria: An Anthology* (a 200-page book titled “Ars Amatoria” (after the poem by Ovid) containing only words that begin with the letter “A”)

[...]

Walter Abish: *99: The New Meaning* (99 segments taken from page 99 of 99 books by different authors)

Gwenaëlle Aubry: *Personne* (26 aspects of the narrator’s father, linked to real and fictional characters, each one starting with a different letter of the alphabet. Note that *personne* in French can mean both person and nobody)

Thomas Bernhard: *In der Höhe (On the Mountain)* (120 pages and just one sentence)

Mike Bryant: *Afterword* (the book is an afterword to a book that does not, in fact, exist)

Italo Calvino: *Se una notte d’inverno un viaggiatore (If on a Winter’s Night a Traveler)* (A series of incomplete stories)

Mark Dunn: *Ibid: a Life: A Novel in Footnotes* (The text is lost so only the footnotes are published)

B. S. Johnson: *Albert Angelo* (a hole is cut in the text so that you can see ahead; at the end, the author and his hero argue as they do in Johnson's *Christie Malry’s Own Double Entry*)

Michael Joyce: *Afternoon: A Story* (the first or, at least, the first well-known hypertext novel)

Wayne Koestenbaum: *Hotel Theory* (*Hotel Theory* is two books in one: a meditation on the meaning of hotels, and a dime novel (*Hotel Women*) featuring Lana Turner and Liberace. Typical of Wayne Koestenbaum's invigoratingly inventive style, the two books – one fiction, one nonfiction – run concurrently, in twin columns, and the articles “a,” “an,” and “the” never appear. The nonfiction ruminations on hotels are divided into eight dossiers, composed of short takes on the presence of hotels in the author's dreams as well as in literature, film, and history.)

Lawrence Levine: *Dr. Awkward and Olson in Oslo* (palindromic story)

[...]

Georges Perec: *What A Man!* (written only in monosyllables)

Vanessa Place: *Dies: A Sentence* (160 pages and just one sentence)

Padgett Powell: *The Interrogative Mood: A Novel?* (a novel told entirely in questions?)

Racter: *The Policeman's Beard Is Half Constructed* (book allegedly written by a computer; almost certainly substantially massaged by a human)

David Stephens: *Satire: Veritas* (palindromic story)

Michel Thaler: *Le Train de Nulle Part* (*The Train from Nowhere*) (a novel (233 pages!) without any verbs)”
(<http://www.themodernnovel.com/lists/mine/experiment.htm>; lesedato 08.01.13)

“*Eunoia*, by the Canadian poet Christian Bök, uses only one vowel per chapter: “Awkward grammar appals a craftsman. A Dada bard as daft as Tzara damns stagnant art and scrawls an alpha (a slapdash arc and a backward zag) that mars all stanzas and jams all ballads (what a scandal). A madcap vandal crafts a small black ankh – a hand-stamp that can stamp a wax pad and at last plant a mark that sparks an ars magna (an abstract art that charts a phrasal anagram). A pagan skald chants a dark saga (a Mahabharata), as a papal cabal blackballs all annals and tracts, all dramas and psalms: Kant and Kafka, Max and Marat. A law as harsh as a fatwa bans all paragraphs that lack an A as a standard hallmark.”

Mark Dunn's 2001 epistolary novel *Ella Minnow Pea* is set on an island that successively bans letters of the alphabet. Its discourse begins with “Thank you for the lovely postcards” and dwindles to “No, mon, no! Noooooooooo!”

[...]

The first story in John Barth's *Lost in the Funhouse* is a strip of paper: One side bears the words ONCE UPON A TIME THERE, the other WAS A STORY THAT BEGAN. The reader is instructed to cut this out and fashion it into a Möbius strip that reads "Once upon a time there was a story that began 'Once upon a time there was a story that began "Once upon a time there was a story that began ... " ' " "It's short on character, it's short on plot, but above all, it's short," Barth told an interviewer. "And it does remind us of the infinite imbeddedness of the narrative impulse in human consciousness."

In Jean-Louis Bailly's 1990 novel *La Dispersion des cendres* [*Spredning av de jordiske levninger*], an embittered mystery writer publishes a sensational novel whose cover bears the warning IF YOU BUY THIS BOOK, YOU ARE A MURDERER. IF YOU READ IT, YOU WILL KNOW WHY. When the royalties reach a certain sum, they automatically send into action an assassin who shoots the writer. Who done it? You did! "As cause and instrument of the murder, fully aware of perpetrating it, the reader – or at least the buyer – is in every sense the guilty party." " (<http://www.futilitycloset.com/2012/11/23/lit/>; lesedato 10.01.13)

I *Stiløvelser* kan Queneau ha vært inspirert av "a long-departed forbear, namely Desiderius Erasmus, who in Chapter 33 of his *De Utraque Verborum ac Rerum Copia*, a rhetorical guide written in 1512, advances 195 variations on the sentence, "Your letter pleased me greatly," a fraction of which are reproduced in translation here:

Your letter mightily pleased me.
To a wonderful degree did your letter please me.
Me exceedingly did your letter please.
By your letter was I mightily pleased.
I was exceeding pleased by your letter.
Your epistle exhilarated me intensely.
I was intensely exhilarated by your epistle.
Your brief note refreshed my spirits in no small measure.
I was in no small measure refreshed in spirit by your grace's hand."

(Peter Selgin i <http://www.kenyonreview.org/kr-online-issue/2012-summer/selections/peter-selgin-656342/>; lesedato 11.11.14)

Den franske forfatteren Pierre Guyotats roman *Eden, Eden, Eden* (1970) foregår "in a polluted and apocalyptic zone of the Algerian desert in a time of civil warfare, this delirious, lacerating novel brings scenes of brutal carnage into intimate collision with relentless acts of prostitutional sex and humiliation." (http://www.goodreads.com/book/show/1233488.Eden_Eden_Eden; lesedato 07.09.15) "The difficulty of reading a novel like Pierre Guyotat's *Éden, Éden, Éden* derives in part

from the fact that we are unable to identify any narrator and so do not know how to situate its language. If we could read it as some speaker's account of a situation, real or imagined, we would be some way towards organizing it; but instead we have a sentence which lasts for two hundred and fifty-five pages, 'as if it were a question of representing, not imagined scenes, but the scene of language, so that the model of this new mimesis is no longer the adventures of a hero but the adventures of the signifier: what happens to it.' ” (Culler 1986 s. 194-195)

“What is Blackout Poetry? These Fascinating Poems Are Created From Existing Art [...] a full page of text that looks like the world's most hard-to-please editor went after it with a thick, black permanent marker, leaving only a smattering of visible words scattered across the page. Or, more simply put, something resembling a heavily-redacted document belonging to the United States government. Sound familiar? It's called blackout poetry and it's been popping up with ever-increasing frequency on Instagram and Snapchat, in traditionally-published poetry collections, and even as street art. The basic premise behind blackout poetry – also sometimes referred to as found poetry or erasure poetry, though there are distinctions between the three – is that the poet takes a found document, traditionally a print newspaper, and crosses out a majority of the existing text, leaving visible only the words that comprise his or her poem; thereby revealing an entirely new work of literature birthed from an existing one. The striking imagery of the redacted text – eliminated via liberal use of a black marker (hence: “blackout” poetry) – and the remaining readable text work together to form a new piece of visual poetry.” (<https://www.bustle.com/p/what-is-blackout-poetry-these-fascinating-poems-are-created-from-existing-art-78781>; lesedato 15.10.18)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>