

# Frihedens tvang – tvangens frihed

– om Oulipo og formforeskrifternes æstetiske funktion

MORTEN KYNDRUP

## I

John Bartlebooth lagde følgende plan for sit voksne liv: Først ville han bruge ti år på at lære at male akvareller. Derefter skulle han i tyve år rejse rundt i hele verden og male en akvarel hver anden uge, i alt fem hundrede, der alle skulle forestille havne ved havet. Når akvarellerne var færdige, skulle de sendes til en håndværker der klæbede dem op på en træplade og skar dem ud til et puslespil på syv hundrede og halvtreds brikker. I yderligere tyve år skulle Bartlebooth så samle puslespillene i samme rækkefølge, hvori de var blevet til, igen med ét hver anden uge. De lagte puslespil skulle herefter ved en særlig teknisk proces igen samles til en akvarel og siden hver især transporteres til det sted, de var blevet til. Her skulle de dypes i opløsningsmiddel og dermed blive til hvidt papir. Resultatet: Intet – og alligevel halvtreds års aktivitet, et livs værk.

John Bartlebooth er en af personerne i Georges Perecs store roman *La vie mode d'emploi* fra 1978 (på dansk desværre fejlversat til "Livet. En brugsanvisning" som om der var tale om én blandt mange).

Bartlebooths projekt ligner romanens. Den beskriver én for én personerne i en bestemt beboelsesejendom i Paris, i form af beretninger, nogle påfaldende, andre upåfaldende, alle pligtskyldigt registreret uden anden pointe eller drivkraft end den der ligger i projektets egen gennemførelse. Og med samme effekt: således som Bartlebooth indrammet af sit system faktisk kommer til at leve et liv, med alt hvad der nu normalt findes i den slags, så giver Perecs system til en roman al den fylde og sansepirrende billedskaben, som hører romaner til.

I begge tilfælde er der valgt et aldeles arbitrært system, en form. I begge tilfælde er opfyldelsen af de krav, som dette formprogram stiller, projektets overgribende og primære formål. Alle såkaldt indholdsmæssige størrelser er principielt underordnede.

Resultatet er, som man vil forstå, henholdsvis et fuldstændig meningsløst liv og en fuldstændig meningsløs roman. Eller er det? Pibler ikke fylden ned gennem både det beskrevne levede liv og ud af den skrevne roman? Sker det på trods af eller tværtimod på grund af de rigide systemer? Når de monstrøse formprojekter til syvende og sidst i frapperende grad kommer til at ligne de liv vi lever, den verden vi lever i, er det så fordi også de og dén er fuldkommen blottet for mening? Eller har vi simpelthen misforstået formspørgsmålet så grundigt, at der set dérfra ikke er anden udvej end at lade meningen og livet betale prisen: at lade tingene få lov til at blive det de er?

## II

Georges Perec var siden 1967 medlem af Oulipo, *Ouvroir de la littérature potentielle*, dvs. "Laboratorium for potentiel litteratur". Oulipo blev stiftet i 1960 af Raymond Queneau og François Le Lionnais. Gennem Queneau har gruppen således forbindelse tilbage til surrealisternes og den historiske avantgarde. Oulipo fungerer stadig i bedste velgående og har foruden de omtalte omfattet så kendt et navn som Italo Calvino. Gruppen skelner i øvrigt ikke mellem levende og døde medlemmer, så Georges Perec der døde allerede som 46-årig i 1982, er stadig medlem. Tilsvarende opererer man med såkaldte

“plagiaires par anticipation”, dvs. forfattere fra tidligere i litteraturhistorien, der mere eller mindre har arbejdet efter Oulipo’s metode. Racine er et af eksemplerne.

Oulipo’s metode er netop at opstille en bestemt og i princippet arbitrær regel, og derefter udføre et stykke litteratur efter reglen. Resultatet kaldes et “lipogram”. Lipogrammer kan være små tekster skrevet efter enkeltregler, såsom at veksle mellem vokal og konsonant eller at undgå brugen af bogstaver som bryder normalhøjde eller -dybde på en given linje. Det kan også være kæmpeværker som Georges Perecs berømte roman *La disparition*, der er skrevet uden brug af bogstavet e. Eller Italo Calvins bestseller *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (“Hvis en vinternat en rejsende”), som på en hyperkompleks måde for halvdelen af kapitlernes vedkommende er skrevet som en variation over A. J. Greimas’ berømte semiotiske sommerfuglemodel.

I kølvandet på Oulipo er der siden opstået en række lignende grupper inden for andre kunstarter, bl.a. Oupeinpo (Ouvroir de la peinture potentielle, 1980). Alle grupperne arbejder efter samme grundprincip: en bestemt formregel, der ubetinget må følges, går forud for alt andet. Det betyder ikke, at dette andet er ligegyldigt eller arbitrært, tværtimod. Men det kommer ikke først.

### III

Oulipo’s arbejde – og lignende bestræbelser i forskellige former for systemdigtning m.v. – er naturligvis et slag i ansigtet på de herskende forestillinger om hvad litteratur er for noget.

Helt grundlæggende opfattes litteratur jo som noget der opstår i mødet mellem to instanser. På den ene side et særligt privilegeret subjekt, en digter, der er udstyret med helt unikke kognitive evner, altså mulighed for at erkende og formulere sandheden om verdens beskaffenhed. En sådan sandhed eller indholdssubstans udgør mødets anden deltager. Denne ekstraordinære alliance mellem den der ser og det der ses (svarende til hhv. afsender- og referentinstanserne i en klassisk Bühler’sk kommunikationsmodel) giver nu anledning til et litterært udtryk. Dette udtryk repræsenterer denne indholdssubstans.

Tanken om litteraturen inden for dette såkaldt emotivt-referentielle paradigme går ud på, at læseren gennem mødet med det litterære udtryk nu får adgang til den særlige indsigt eller sandhed, der ligger bag. Udtrykket kan fremtræde uforståeligt eller hermetisk, men inden for dette paradigme vil det normalt ikke skyldes at udtrykket i sig selv er dumt eller uklart: Det vil skyldes at det, det repræsenterer, er kompliceret, og hvis denne kompleksitet overstiger almindelige menneskers fatteevne, kan man tilkalde en litterat (eller i mange tilfælde endnu bedre: en filosof) til at afklare, præcist hvilken indsigt eller sandhed det pågældende udtryk repræsenterer.

I Oulipo-strategien er det noget helt andet der sker. Her er udgangspunktet det, at der etableres en kontrakt mellem forfatteren og det litterære udtryk der udelukkende omfatter dettes formelle karakteristika i én bestemt udvalgt henseende. I og med at denne kontrakt eller alliance mellem en arbitrært valgt formregel og forfatteren gøres primær og eksplícit – og det kan være svært at overse at alle ordene i et digt er på tre bogstaver, eller at bogstavet “e” helt mangler i en roman – sker der nogle afgørende transformationer af de enkelte kommunikative instansers status og funktion. Forfatteren bliver fra at have inkarneret en specielt privilegeret indsigt til en avanceret tekniker, der gennem opfyldelsen af en måske monstrøs formregel får lejlighed til at promenerer sin sproglige kunnen. Det færdige udtryk går fra at have repræsenteret en bestemt meningssubstans til at inkarnere et bestemt formarbejde som altså er resultatet af et truffet, arbitrært valg. Og “indholdet”, den referentielle komponent, bliver til en åbenlys funktion af udtrykket og dettes formelle karakteristika. Det samlede litterære udtryk får da karakter af en slags leg, som læseren bliver en del af ved at kende de formulerede regler for det enkelte litterære sprogspil.

### IV

Først og fremmest er der langt fra formtvangens rituelle leg med betydninger til den konstitutionelle alvor eller tyngde, der ellers kendetegner traditionens doxa for litteratur. Denne doxa er for øvrigt ikke specielt litterær, men er forankret i en bredere tradi-

tion for tænkning af kunst og æstetik, som har udfoldet sig det sidste par hundrede år i det Moderne. Det er den tradition, der af polemiske kritikere som eksempelvis den franske kunstteoretiker Jean-Marie Schaeffer kaldes den “spekulative tradition” eller “kunstreliionen”. Det er den tradition, der med udgangspunkt i de romantiske geniforestillinger i eminent grad har præget kunstudviklingen og kunstforståelsen siden da – i et omfang så eksempelvis samme Schaeffer mener, at der efterhånden er tale om en grotesk fejludvikling af kunsten. Fejludvikling, fordi kunsten efterhånden selvoptaget er mere interesseret i at undersøge sine egne konstitutionsbetingelser end i at opfylde sine egentlige formål: at skabe sansemæssige oplevelser. Det er den tradition, som fra og med Hegel sætter lighedstegn mellem æstetik og kunstfilosofi. Det er den tradition, der er så “ekstatisk kognitiv”, at form-/indholds dualismen (eller “dybdemodellen”) bliver kronisk, tvangsmæssig både produktions- og perceptionsmodus. På den måde opstår mistanken over for fremtrædelserne, skepsis over for det umiddelbart fascinerende, og accepten af de mest ufatteligt hermetiske værker, blottet for enhver udtryksmæssig fascinationskraft, ja til og med potentielt blottet for udtryk overhovedet. Ned gennem alt dette siler forestillingen om kunstværket som den privilegerede bærer af den netop usigelige, ja uformelige, sandhed, en “sandhedens iværksættelse”, som en Martin Heidegger kan henånde. Om det nu er her eller hos en Adorno man finder det æstetisk-filosofiske spidsbelæg, så er resultatet i forhold til formens placering det samme: den er den særlige sandheds tjener.

Sådan har det ikke altid været. Det er der grund til at minde om, fordi den spekulative tradition har en tendens til at fordoble sin egen renæssancekonstruktion i en svimlende prokronistisk fejlslutning. Det der krævedes af mesterudøvere af de forskellige kunster før det Moderne var netop *kunnen*, og det på et formniveau som ikke lå under for den indholdistiske dualisme. Kunstneren inkarnerede ikke adgangen til det udsigelige; det var tværtimod hans opgave at forme, at formulere. I artes liberales traditionen er digtekunsten lig med retorik, og heri er der intet værdimæssigt anløbent. Det er først siden,

at elokvensen bliver til en slags systematisk snyderi og retorik til forførelse. Selv æstetikbegrebet, der jo opfindes så sent som i 1700-tallet, handler oprindeligt om relationen mellem fremtrædelse og betragter. Det ulyksalige og – i forhold til sanseperceptionen – selvmodsigende ægteskab med en højere sandhed kommer først til senere.

## V

Det er imidlertid klart, at det ikke går an at fortolke den systemforeskrevne digtning som *schlichthin* en diametral omvendning af indhold-/udtrykforståelsen, eller som en ren tilbagespoling til litteraturen-før-sandheden. Dertil spiller den mellemliggende historie, traditionen og dermed forståelsernes tvangsruter for meget med. Man slipper ikke uden videre ud af diskursive formationer; der er (som det er blevet sagt) ikke noget “udenfor”.

En af de nærliggende forståelser, som ikke lader sig ignorere, er den der betoner omvendingens radikale refleksafhængighed af den figur den gør op med, og som derfor må fortolke den som blot omvendingens omvendning. Eller sagt på en anden måde, ved i den grad at betone fraværet af enhver indholdssubstans, som kunne være privilegeret udgangspunkt for den litterære skabelsesproces, kommer systemtilhængerne til netop at fremhæve et sådant indhold, fraværende eller ej. Det absurde teaters monumentale fremhævelse af tilværelsens meningsløshed var selv, som Adorno har påpeget, “realistisk”. Den traumatiske fiksering på indholdets fravær er stadigvæk et indholdsbegær. I forhold til lipogrammernes ofte næsten akrobatisk umulige forminjunktions kan denne synsvinkel føres videre: Man kunne mene, at den kunstneriske skabervilje og -evne, som kan lykkes på trods af de rigide formkrav, at den repræsenterer et kunstnerisk geni af så meget desto større format. Man kunne med andre ord fortolke lipogrammer og andre formdefinerede litterære værker som fremfor alt en demonstration af, at den privilegerede, litterære indholdserkendelse er i stand til at sætte sig igennem en hvilken som helst, arbitrært valgt formlov. At med andre ord fremhævelsen af formen fører til intet andet end sin egen modsætning: til en yderligere privilegering af indholdet. Thi ved at være

arbitrær viser formen sig jo netop som underordnet. I den forbindelse er det ikke uden betydning, at det jo er kunstneren selv, der opfinder og pålægger sig selv den regel, der sætter ham fra den indholdsmæssige bestilling. Pilen peger dermed samme sted hen.

Synspunkter af denne type indgår ofte i spontane "folkelige" differentieringer af systemdigterne. Hos de store (en Italo Calvino, en Georges Perec eller herhjemme en Inger Christensen) ses systemtvangen nok som en intellektuelt stimulerende del af skaberprocessen, men ikke som noget der på nogen måde afficerer det kunstneriske genis gennemslagskraft – og altså heller ikke som noget, der grundlæggende ændrer opfattelsen af det i forhold til den litterære konvention. De mindre ånder, derimod, opfattes snarere som nogle der bruger systemerne til erstatning for den mangel på indholdsmæssig inspiration, som deres genis begrænsninger afstedkommer.

I en fortolkningskile af denne type anfægtes opfattelsen af indholdets invariable dominans med andre ord ikke. Tværtimod bliver form/indholds-omvendingen til en pirrende leg med forståelsesparadigmets grænser, som i sidste ende kan synes at ville befæste det.

## VI

Parallele konsekvenser kan man møde hos en anden alternativ fortolkningskonstruktion. På baggrund af eksempelvis Oulipo's genealogiske forbindelse til surrealismen, og visse af formritualiseringernes eksplicit provokerende karakter, er det nærliggende at se bestræbelserne som primært institutionskritiske i bred forstand. Dette indebærer en opfattelse af lipo-grammer og andre systemdefinerede kunstværker som værende på linje med eksempelvis readymades, konceptkunst, appropriationskunst m.v. Således fortolket ind i det tyvende århundredes store *n'importe-quoi*-bevægelse kan den formdefinerede kunst få del i denne bevægelses kroniske potensproblem: At den på den ene side initialt har påpeget kunstdiskursens udsigelsesmekanismer og derved kunstværkernes uundslippelige handlingskarakter; men at den på den anden side i sin blotte gentagelse af demonstrationen af, hvorledes ligegyldigt-hvad kan blive til kunst (hvad der ikke er det samme som at hvad som

helst er kunst) kommer til at lade hånt om afgørende, receptivt-sansemæssige kriterier og kvaliteter ved kunstværkerne. At den med andre ord i sidste ende mister æstetikken. Vi får dermed en kunst uden æstetik, som oven i købet synes ude af stand til at forholde sig kritisk selv til den spekulative æstetiske traditions mest stivnede aksiomer om indholdsfiksering og sandhedsprivilegier.

En fortolkning af den formforeskrevne litteratur i dette perspektiv, som blot en variant af det "hvidsomhelst" der kan laves inden for institutionens rammer uden på nogen måde at sætte virkeligt spørgsmålstejn ved dens grænser eller anfægte dens paradigmer og privilegier, ville naturligvis placere systemdigtningen i samme historiske blindgyde som *n'importe-quoi*-bevægelsen som helhed efterhånden har ferniseret sig ind i.

## VII

I fortegnelsen over fortolkningsretninger er det imidlertid ikke sådan, at alternativerne har karakter af fikserbilleder: at enten går det den ene vej, eller også går det den anden. At den ene fortolkning er sand, og den anden falsk. Eksistensen af forskellige udlægninger afspejler det forhold, at det diskursive landskab er yderst komplekst, herunder at fænomener som Oulipo og systemdigtning reelt indgår (også subjektivt) i forskellige alliancer, som indbyrdes objektivt kan siges at inkarnere forskellige bevægelsesinteresser. Så de mere "institutionskonforme" fortolkninger af den formdefinerede digtning er altså en del af billedet, hvis undersøgelsen tager sigte på adækvat erkendelse af fænomenet.

Alt i alt spiller de paradigmekonforme forståelser imidlertid biroller i eller er sideperspektiver på den samlede bevægelse. Hvad der falder mest i øjnene er fortsat dennes radikale opgør med dybdemodellens betydningslogik. Digtning genereret ud fra formforskrifter insisterer på at udtryk ikke repræsenterer forud foreliggende indholdsstørrelser – sådanne, som de da nok udgør adgangsvejen til, men som de i sig selv aldrig bliver andet end sekundære aftryk af. Heroverfor står en insisteren på det modsatte: på at "indhold" er indholdseffekter frembragt af udtryk. I den store skala bliver det til et opgør med forestill-

ingen om sprogets og formernes transparens, med forestillingen om vore præhensioner, vore opfattelsesadgange som en slags gitre hen over de virkelige substanser; præhensioner eller gitre, for hvis *bias* der nødvendigvis må kompenseres i passende omfang, herunder som efterjusterende udbedring af formernes forføreriske distortion af *the real thing*.

Det er ikke en konsekvens af et sådant opgør med forestillingen om udtrykkets transparens, at indholdsstørrelserne eller verden dermed skulle blive mindre virkelige. Konsekvensen er derimod, at sproget og udtrykkene bliver mere virkelige, eller måske virkelige overhovedet som andet end medier, henvisninger.

Som det også er blevet påpeget, bl.a. af Oulipo, betyder denne omvendning en afgørende forskel også for den skaberiske proces. Kunstneren befries fra det åg, som genialitetens tyngde udgør. Det drejer sig her ikke længere om først at udpølse (eller modtage, eller slet og ret at rumme) en idé eller et budskab, som derefter kan iklædes passende udtryksmæssige ornamenter. Det drejer sig om at opstille et eller flere arbitrære formprincipper, som man for så vidt kan stjæle hvor som helst eller generere matematisk; ved at følge disse principper fremkommer budskaberne (hvis der er tale om sådan nogle) som effekter af de formforeskrevne konstruktioner. Fordi implikationen går den vej den gør, fra princip til realisation til effekter, bliver tillige de litterære værkers karakterer af *handlinger* særdeles tydelig. Fra primært at inkarnere en (eventuelt endda transcenderende) *væren* bliver teksterne tydelige som *gøren*. Det er ikke en samling stabile sammenhænge der afføder bestemte beskrivelser; det er bestemte betydningshandlinger, der frembringer vilkår. Deri, kunne man mene, ligner det hele noget vi møder i livet også i øvrigt.

### VIII

At opleve vilkårene som tilfældige, men uigenkaldelige effekter af mere eller mindre planlagte og rammesatte handlinger, det er akkurat den tilstand, der kan give anledning til en oplevelse af tilværelsens ubærlige lethed (hvor en anden dum oversætterfejl ("ulidelige lethed") har berøvet Kunderas konstruktion dens metaforiske symmetri). Lethed, fordi stabile

nødvendigheder ikke længere synes at foreligge; ubærlig fordi nødvendigheder alligevel hele tiden bliver til i konsekvens af de handlinger, der uundgåeligt og tilfældigt finder sted. Værdierne og substanserne er med andre ord nogle man selv sætter, om man vil eller ej. Man kan vælge, men man kan ikke vælge at slippe for at vælge. Livet inden for rammerne af noget, der på den ene side tydeligvis er et absolut fravær af nødvendighed, og på den anden side skridt for skridt bliver fatalt irreversibelt i sin givne tilfældighed, kaster ansvaret tilbage på den enkelte med en tyngde, som det er umuligt at finde korrelater til *out there*, og i forhold til hvilken valgenes svimlende lethed kan opleves som – netop ubærlig.

Det er her man kan vælge at gøre vilkåret til princip: man kan vælge arbitrært, men derefter være forpligtet på at føre valget ud i livet. Georges Perec vælger 11, rue Simon-Crubellier og herunder John Bartlebooth. John Bartlebooth vælger sit enkle, men omfattende livsprojekt. I begge tilfælde er den samlede effekt forstået som resultanten lig nul. Bartlebooths billeder bliver til hvidt papir og ophører med at eksistere, og Georges Perecs roman kommer til at ende med kun at have været transitoriske billeder af fiktionære skæbner. Men begge handlinger har eksisteret som betydninger. Der har, hos Bartlebooth ganske bogstaveligt, været billeder i mellemtiden. Desuden har der for den sags skyld hos begge været masser af indholdseffekt, også litterært.

Anklager for plagiat pr. anticipation kan man ikke på nogen måde gardere sig imod. Den frihed, denne tanke giver, kan man ligeså godt vælge at begynde at nyde. Eventuelt gennem tvang.

### Bibliografisk note

Vedr. Italo Calvinos roman som Lipogram, se Italo Calvino: "Comment j'ai écrit un de mes livres", in Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne* vol. II, Paris 1987. Jeg har analyseret Calvinos roman i *Framing and Fiction*, 1992. Der er indtil nu udkommet 5 bind i Oulipos "bibliotek" (det seneste 2000). For aktuelt materiale (herunder litteraturoversigt mv.) om Oulipo iøvrigt, se *Magazine Littéraire* no. 398 (mai 2001), der har Oulipo som *dossier*. Jean-Marie Schaeffers bøger omfatter *L'Art de l'âge moderne* (1992, eng. overs. *Art of the Modern Age*, 2000), *Les Célibataires de l'Art*, 1997 og senest *Adieu à l'esthétique*, 2001.

TÆPPEBANKNINGS-MASKINE

(Vore Damer, 1. oktober 1914. © Storm P.-Museet)