



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studiar

ALLV350

Mastergradsoppgåve i allmenn litteraturvitskap

Vår 2021

Den blå blomen dissekert

Vitskap i verka til Francis Ponge og Raymond Queneau

Helene Hovden Hareide

Abstract

This thesis explores the genre of scientific poetry. Once a flourishing fusion of scientific knowledge and poetic devices, the genre apparently suffered a decline from the 19th century onwards, and is now perceived as marginal. I discuss some possible explanations for this, before seizing on the potential implied by the scarcity of scholarly attention dedicated to this genre, namely the opportunity to explore neglected aspects of the works of major authors such as Raymond Queneau and Francis Ponge. Although critics have pointed out the scientific vein in the work of both these French authors earlier, this has typically not been further explored, or was labelled as a negative trait.

Such is the case of Francis Ponge, who was criticized by philosopher Jean Paul Sartre for the intrusions of science in his seminal work *Le parti pris des choses* (1942), which, if it had not been for this, would have been perfectly compatible with the phenomenology Sartre advocated. I propose instead to read Ponge in light of German author and scientist Johann Wolfgang von Goethe's preferred methodical approach, *zarte Empirie*. By focusing my analysis on the long prose poem "Faune et flore" I am also able to demonstrate the many parallels between Ponge's text and Goethe's scientific work in the field of botany.

In the case of Raymond Queneau, the lack of critical attention devoted to his scientific long poem *Petite Cosmogonie Portative* (1950) is notorious compared to the wealth of readings his other work has generally solicited. In keeping with the thesis's emphasis on botany I offer thorough readings of selected excerpts related to this field. I highlight the similarities between Queneau's poem and the work usually identified as scientific poetry's masterpiece: *De rerum natura*, by Roman poet Lucretius. Ultimately I go on to show how *Petite Cosmogonie Portative* can be understood as an early expression of a postmodern take on science, facilitated by the influence of Alfred Jarry's 'pataphysique.

Takk

Til rettleiaren min, Peter Svare Valeur, for alle råd, innvendingar og gode innspel, samt ein solid dose entusiasme eg ikkje hadde greidd meg utan.

Til alle som har vist interesse for prosjektet og delt sine synspunkt. Ein særskild takk til Per Buvik, som tipsa meg om *poésie scientifique*.

Til Mateo, Gabriel og Ricardo, mine einaste lesesalkameratar i pandemiåret 2020, og dei aller, aller beste eg kunne ha ønska meg.

Oppgåvas innhald

Innleiing: Vitskapsdikt utanfor sesongen?

1. Vitskap og poesi. Eit historisk oversyn.

1.1 Røter. Den gresk-romerske antikken og Lukrets, s. 13

1.2 Nye spirer. Opplysingstida, s. 15

1.3 Stilken deler seg. Romantikken, s. 16

1.3.1 Mellom den blå blomen og urplanta: Goethe som vitskapsmann, s. 17

1.4 Ei rose er ei rose er ei rose. Modernismen, s. 19

2. Om vitskapspoesi

2.1 René Ghils poésie scientifique, s. 24

2.2 Fruktbare jord for ein ny Lukrets: Fusil, s. 26

2.3 Definisjon av «vitskap»: Fusil og Andrews, s. 28

2.4 Definisjon av «poesi»: Roman Jakobson, s. 29

3. Den mjuke empirien: Francis Ponge

3.1 Poesien som lommetørkle, s. 34

3.2 Francis Ponge – vitskapspoet? s. 36

3.3 Presentasjon av «Faune et flore», s. 42

3.4 Dialektisk plantevekst, s. 48

3.5 In-der-Pflanze-sein, s. 51

3.6 «Orda, ein flaum av grønt». Språk og planter hjå Ponge, s. 55

3.7 Avslutning. Er «Faune et flore» eit vitskapsdikt? s. 62

4. Vitskapsparodi: Raymond Queneau

4.1 Vitskapen som poetisk tema, s. 67

4.2 Oulipo-estetikken og 'pataphysique, s. 70

4.3 Om *Petite Cosmogonie Portative*, s. 77

4.4 Tilbake til planteriket: analyse av to utdrag, s. 82

4.5 Klorofyll og kommensalisme: moglege tolkingar, s. 86

4.6 Transmutasjon: poetiske og vitskaplege isotopar, s. 89

4.7 *Petite Cosmogonie Portative* som 'patafysisk parodi, s. 95

4.8 Concluzillon, s. 100

Avslutning: Æva i ein blå blome, s. 101

Litteraturliste, s. 103

Innleiing: Vitskapsdikt utanfor sesongen?

Veien snodde seg langs et umulig gjerde
va et skilt der med LIMITED ACCESS og trer og gras vokste
men brått ein åbning ud
blank sjø og eg stod i enden
av den 500 meter lange Rothesay Dock.
Og der fant du ka?
Et didaktisk dikt
udenfor sesongen! (Rimbereid 2001:65)

Dette er ei oppgåve om vitskapsdikt, ein eigen litterær sjanger som også går under nemningane læredikt eller didaktiske dikt¹.

I vestleg litteraturtradisjon kan sjangeren førast tilbake til Hesiod rundt år 750 f.Kr. Altså er den like gammal som tradisjonen sjølv, ettersom Hesiod ved sidan av Homer vert rekna som den fyrste europeiske forfattaren. Lærediktet hans, *Erga kai hemerai*, vert dessutan gjerne trekt fram som starten på vitskapens historie i Europa. (Fitch&Schuler 1983:2). Desse kjensgjerningane seier mykje om kor tett forbunde vitskapen og litteraturen ein gong har vore.

Då dei før-sokratiske filosofane, rekna som Europas fyrste vitskapsmenn, skreiv avhandlingane sine i arkaisk tid valde to av dei å gjere det på vers. Dette trass i at prosa då hadde blitt etablert som filosofiens uttrykksform. Verka til desse to, Parmenides og Empedokles, kan derfor også forståast som dei som etablerte vitskapspoesien som ein sjanger (Fitch&Schuler 1983:4). Særleg Empedokles kan seiast å ha fått mykje ut av å kombinere vitskapen og poesien sine ressursar, noko som sikra han lovande omtale frå Aristoteles. Samtidig var Aristoteles (2008:4) også den fyrste som kritiserte foreininga av vitskap og poesi: «Men ut over versemålet har Homer og Empedokles ingenting til felles, derfor gjør vi rett i å kalle den ene dikter og den andre naturtenker, ikke dikter»

Trass i denne kritikken heldt ein fram med å skrive vitskapspoesi også i hundreåra etter Empedokles. Ei ny utvikling som oppsto i hellenistisk tid var at forfattarar byrja å lage poetiske versjonar av allereie eksisterande prosaverk. (Fitch&Schuler 1983:11). Mellom dei fremste døma på dette er Titus Lucretius Carus sitt verk, *De Rerum Natura*, som tek utgangspunkt i læra til den greske filosofen Epikur slik den kjem til uttrykk i *Peri physeos*. I

¹ Men som kan forståast som distinkt frå desse, noko eg diskuterer nærare i kapittel 2.

det fyrste hundreåret f.Kr, då Lukrets skreiv, var vitskapsdiktet blitt ein populær sjanger også for romerske forfattarar. Varro skreiv diktarisk om geografi og astronomi, Manilus om astrologi, Macer om fuglar og dyr og Vergil om jordbruk. Men verket som har blitt ståande som sjangerens fremste er nok Lukrets si poetiske handsaming av universets materialistiske oppbygging. Dette kjem vi tilbake til.

Litteraturhistorias mørkeloft

Det som fyrst vekte interessa mi for vitskapsdiktet, eller lærediktet, som sjanger var at det verka så fjernt frå kva vi forstår som skjønnlitteratur, og då særleg poesi, i dag. Kva for endringar i forståinga vår av litteratur er det som gjer at samanstillinga av «vitskap» og «poesi» no høyrer ut som eit oksymoron? Kva var årsaken til at denne sjangeren forsvann?

Svaret på det fyrste spørsmålet verkar å ha ein del med den litteraturhistoriske epoken kjend som romantikken å gjere. Synet på både litteraturen generelt, og poesien spesielt, endra seg i denne perioden – og ikkje i favør av vitskapspoetiske ambisjonar. «Didactic poetry is my abhorrence» skreiv den romantiske forfattaren Percy Bysshe Shelley, «nothing can be equally well expressed in prose that is not tedious and supererogatory in verse.» (Shelley 2018). Ein annan romantisk forfattar, William Wordsworth, retta i diktet «Tables turned» skytset meir spesifikt mot vitskapen: «Our meddling intellect / Mis-shapes the beauteous forms of things: – We murder to dissect.» (Coleridge&Wordsworth 2007:100).

Noko av bakgrunnen for dette skiftet – denne motstanden – kan ha vore den stadig meir dominerande posisjonen til ein framveksande, objektiv vitskap på 1700-talet (Dalzell 1996:17). Dersom vitskapen, objektiv, empirisk og rasjonell, var det beste middelet vi hadde for å forstå verda, så måtte poesien skifte beitemark. Poesien vart omdelegert til fantasien si verd, til kjenslene si verd, eller den vart rettferdiggjort som eit mål i seg sjølv, som «l'art pour l'art». Som vi skal sjå er nok biletet litt meir komplisert enn dette, likevel kan ein trygt seie at vitskapsdiktet har blitt ein stadig meir marginal sjanger etter romantikken.

Men ikkje nok med det, endringa har også fått tilbakeverkande kraft. Den har påverka kva for nokre av fortida sine litterære verk som har blitt oppfatta som verdifulle – og verdt å forske på. Både vitskapsdiktet som sjanger, og dei mange døma på læredikt, har blitt relativt forsømte i forskingslitteraturen (Dalzell 1996:3). Berre denne forsøminga i seg sjølv ville vere

grunn nok til å grave fram igjen «the abhorrence» frå litteraturhistorias mørkeloft. Men det er også ein annan grunn til at eg vil gjere det.

Carmen og res

Svaret på det andre spørsmålet, om kvifor sjangeren forsvann, viser seg nemleg å vere at vitskaps poesien *ikkje* har forsvunne. Som eg skal kome nærare inn på hadde sjangeren ei oppblomstring i opplysingstida, og sidan då har den hatt både opp- og nedturar i europeisk litteratur. Det kan til og med godt hende at den har vore på ein opptur sidan 1950-talet, i alle fall i Frankrike, slik m.a. Luminet (2014) peiker på. To sentrale forfattarskap i denne moglege oppturen er dei til Francis Ponge (1899-1988) og Raymond Queneau (1903-1976). Dette er to godt kjende forfattarar i Frankrike, som er forska mykje på frå før av, men karakteristisk nok er nettopp denne sida ved forfattarskapen deira lite framheva og lite forstått. Gjennom å velje diktutdrag frå kvar av dei som materiale for oppgåva bidreg eg dermed til ei annleis og meir nyansert forståing av desse allereie verdsette forfattarskapa.

Samtidig gir denne tilnærminga moglegheit for å snevre inn eit emnefelt som er altfor vidt for omfanget av oppgåva. Ved å gjere lesingar av konkrete døme på vitskaps poesi håpar eg å både få sagt noko om kva denne sjangeren har vore, og kva den potensielt framleis kan bli. Kva for plass kan vitskaps poesien ha i det 21. hundreåret? I ein kontekst der tilgangen på informasjon er større enn nokon gong før kan ikkje vitskapsformidling i seg sjølv legitimere sjangeren, slik det til dels var i antikken. Korleis kan poeten forhalde seg til vitskap, på ein måte som gir ein eigenverdi? Kva kan skje i møtet mellom *carmen* og *res*, songen og sakstilhøvet, poesien og referensialiteten?

Som vi skal sjå gir både Francis Ponge og Raymond Queneau uttrykk for å forstå seg sjølv som del av tradisjonen for vitskaps poesi, og verka deira er fulle av nøklar til å lese dei på denne måten. Når det likevel i så liten grad har blitt gjort er det nærliggande å forstå det utifrå den allereie nemnde motstanden mot, eller manglande interessa for, vitskapen sin plass i litteraturen. Dette er eit paradigme som kanskje er i ferd med å endre seg, noko nyare studiar som Andrews (1999) og Luminet (2014) kan forståast som uttrykk for. I denne oppgåva vil eg bidra til aukt forståing av denne sida ved Ponge og Queneau, ved å sjå på rolla vitskap spelar i utvalde dikt, på ein måte som skil seg frå det som hittil har blitt gjort. Korleis eg tenkjer å gå fram vil eg gjere litt nærare greie for her, og startar med Francis Ponge.

Den blå blomen

Medan dei andre som har framheva Ponge som vitskapspoet har analysert relativt marginale verk i forfattarskapen hans, nemleg bestillingsverka *La Seine* og *Texte sur l'électricité*, vil eg i denne oppgåva ta utgangspunkt i den aller mest omtalte samlinga hans, *Le parti pris des choses* (1942). Som vi skal sjå har dei vitskaplege elementa i denne samlinga blitt påpeika før, og attpåtil av nokre av dei viktigaste kritikarane som har handsama den, nemleg Jean Paul Sartre og Alain Robbe-Grillet. Men av desse kommentatorane har det vitskaplege tilsnittet i tekstane til Ponge karakteristisk nok blitt framheva som ei negativ side. Eg kjem til å gjere ei lesing av eitt av dikta frå samlinga, med tittelen «Faune et flore», gjennom ein framgangsmåte som har mange fellestrekk med den fenomenologiske tilnærminga til Sartre. Men i motsetnad til han vil eg vise at dei vitskaplege innslaga *er* foreinlege med den underleggjerande tilnærmingsmåten til objekt som Ponge er så kjend for.

Grunnlaget mitt for å argumentere på denne måten er det som blir omtala som Johann Wolfgang von Goethes alternative vitskap – ei side ved arbeidet til den tyske forfattaren og vitskapsmannen som har fått stadig meir merksemd i seinare år. Særleg viktig blir den empiriske framgangsmåten Goethe utvikla, under namnet *zarte Empirie*, som på mange måtar kan samanliknast med naturfenomenologi, og som eit supplement eller alternativ til den kartesianske vitskapen. Viktig blir også Goethes arbeid innan botanikk, inkludert hans meir spekulative førestillingar, knytt til *die Urpflanze*. Som eg skal vise passar fleire av innsiktene og perspektiva til Goethe så godt overeins med diktet til Ponge, at ein kan undre seg over at ingen har lese desse to i samheng tidlegare. Men så er også planteriket som motiv hjå Ponge lite studert så langt, noko både Charron (2007) og Met (2014) peiker på.

For det er altså planter det skal handle om i denne oppgåva, og det kan det vere på sin plass å seie litt om før eg går vidare til presentasjonen av Raymond Queneau. Kva er motivasjonen for dette fokuset? Til ei viss grad handlar det igjen om at det er naudsynt å snevre inn oppgåvas emneområde, som elles ville blitt endå vidare. Grunnen til at eg har valt biologi, og då særleg botanikk, heller enn andre vitskaplege felt, er at tradisjonen for vitskapspoesi knytt til desse områda er rikare. Dette gjeld særleg dei siste par hundre åra, og må kanskje forståast i lys av at annan vitskapleg kunnskap, som fysikk og kjemi, har blitt stadig meir matematisk og abstrakt, og dermed vanskelegare å framstille poetisk. (Nisbet 2005).

I tillegg låg det ein eigen appell i å sjå på nettopp planter, og særleg blomar, i ei oppgåve som handlar om tilhøvet mellom poesi og vitskap. Blomen er så velbrukt som poetisk motiv opp gjennom historia at den nærast kan forståast som ein metonymi for poesien sjølv. Og då særleg for poesien slik den vart definert – eller innsnevra – i romantikken: subjektiv, ekspressiv og vakker på ein føremålslaus måte. Som den idealistiske filosofen Kant formulerte det:

Blomster er frie naturskjønheter. Med unntak av botanikeren vet knapt noen hva slags ting en blomst skal være; og selv han, som i blomsten gjenkjenner plantens befruktningsorgan, unnlater i smaksbedømmelsen å ta hensyn til dette naturformålet (Kant 2008:73).

Det er ikkje utan grunn at symbolet framfor noko på romantikkens estetikk er ein blome. *Die blaue Blume*, slik den vart konstituert gjennom Novalis sin roman *Heinrich von Ofterdingen*, symboliserer den djupe lengten i poetens sjel – ikkje etter eit objekt som er mogleg å få, men ein vag og mystisk storleik, som har eit hint av æve i seg.

Dette står i skarp kontrast til Goethes forståing av blomen som eit modifisert blad, samt til Ponge og Queneau sine nokså uærbødige tilnærmingar til dette motivet. Som eg skal kome inn på via Walter Benjamin står det også i kontrast til det litteratursynet som kan seiast å ligge til grunn for modernismen, der symbolets privilegerte estetiske posisjon vert erstatta av allegorien. Dette vert utforska som éi mogleg forklaring på at vitskapspoesi kan ha hatt gunstigare kår i denne perioden. Sist, men ikkje minst, kan det seiast å stå i kontrast til den poesiforståinga denne oppgåva baserer seg på, nemleg Roman Jakobson si. Poesien vert av han avfortrylla: forstått som eit aspekt som er til stades i alt språk, altså berre endå ein modifikasjon av det evinnelege bladet.

Eit nytt *De rerum natura*

Ein annan grunn til at eg har valt å sjå nærare på relasjonen mellom poesi og vitskap hjå akkurat Francis Ponge og Raymond Queneau er at desse to forfattarane gir eit godt utgangspunkt for samanlikning. Dei er både like nok, og forskjellige nok, til at det blir interessant å sjå dei i samanheng med kvarandre. Begge var aktive som forfattarar i omtrent den same perioden og innanfor same språkområde. Begge kan forståast som modernistar, begge er opptekne av vitskap – og begge hadde eit uttalt føremål om å skrive eit nytt *De*

rerum natura. Lukrets sitt storverk i seks delar sentrert rundt atomlære, materiens konstans og epikureisk filosofi har vore kjelde til inspirasjon og imitasjon for vitskapsorienterte poetar i over to tusen år, og vert framleis av mange rekna som det ypparste av vitskapspoesi som nokon gong har vore skrive. Berre framhevinga av dette førelegget i seg sjølv er altså nok til å plassere Ponge og Queneau som etterfølgjerar i ein gammal litterær tradisjon. Som vi skal sjå har dei likevel svært særreigne tilnærmingar til dette prosjektet, som skil dei både frå kvarandre og dei fleste forgjengarane.

Ponge sin framgangsmåte er å møte verda med eit ope blikk, og eit ope språk, for slik å bygge den på nytt, med byggjesteinar små som orda «appelsin», «østers», «mimosa» og «snigle». Dei andre sidene ved hans framgangsmåte har eg alt vore inne på, og eg skal kome grundig tilbake til dei. Queneau si tilnærming til Lukrets er ganske annleis enn Ponge si. Det verket av han som eg har valgt som materiale, *Petite Cosmogonie Portative*, kan rett og slett forståast som eit *De rerum natura* i lommeformat. Den same oppbygginga, det same versemålet, den same kosmologiske ambisjonen, med eit solid vitskapleg fundament på høgde med forskingsfronten på Queneaus tid. Samtidig er verket til Queneau lettare, kortare og morosamare enn Lukrets sitt, og dessutan så karakterisert av den poetiske funksjonen at det forstyrrar framstillinga av det vitskaplege innhaldet radikalt.

Som vi skal sjå kan den forma for kosmologi som *Petite Cosmogonie Portative* inneber seiest å utfordre fundamentet for kosmologiar, forstått som relativt pålitelige vitskaplege verdsbilete, generelt. Eg vil nemleg lese Queneau i lys av pseudovitskapen til forfattaren Alfred Jarry, kjend som 'pataphysique. Denne vitskapen for unntaka og det partikulære er ei særst fruktbar ramme å forstå Raymond Queneau innanfor, samt for å vise på kva måte både han og den kan forståast som tidlege uttrykk for det som seinare skulle få merkelappen postmodernisme. Eg vil få fram på kva for måte gjennom lesingar av tre ulike utdrag frå *Petite Cosmogonie Portative* knytt til planter. Interessant nok er det også Lukrets som skal vise seg å site på nøkkelen til dette perspektivet, gjennom etableringa av *clinamen* – plutselige sving til sida som atom kan gjere – som grunnleggjande prinsipp for at noko kan bli til i universet.

Gangen i oppgåva vil bli i same rekkefølge som eg no har presentert materialet mitt. Lesinga av «Faune et flore» og diskusjonen av Francis Ponge som vitskapspoet kjem fyrst, og deretter følgjer presentasjonen og diskusjonen av Raymond Queneau, og lesing av utdrag frå hans

Petite Cosmogonie Portative – med nokre rykk til sida innimellom. Men fyrst vil eg seie litt meir om tradisjonen for læredikt eller vitskapspoesi gjennom ulike litterære epokar, samt kome med nokre nødvendige presiseringar når det gjeld korleis «vitskapspoesi» skal forståast.

1. Vitskap og poesi – eit historisk oversyn

*First, earth cloaked the scene,
Hill and dale, with every kind of leaf and shining green
and green the blooming meadows gleamed. (Lukrets 2007:v,783–785)²*

Det finst mange ulike samband mellom poesi og vitskap. Vitskaplege oppdagingar har vore handsama kritisk, euforisk eller blitt didaktisk formidla. Poesien har blitt heldt fram både som negativ og positiv kontrast til vitskap, vitskapsmenn har skrive poesi, og litteraturforskarar har utvikla vitskaplege måtar å studere poesi på. Relasjonane mellom poesi og vitskap er fleire enn desse, og har variert opp gjennom historia, likevel er det kanskje mest treffande å kalle det eit avstandsforhald, prega av sporadisk kontakt. (Cushman et al. 2012:1268).

I dette kapittelet skal eg seie litt meir om nokre av dei litteraturhistoriske periodane der enten relasjonen eller antagonismen mellom desse to har vore særleg stor, nemleg antikken, opplysingstida, romantikken og modernismen. Sidan vitskapsdiktet er såpass lite kjent frå før av kan eit slikt historisk oversyn, skjønt i svært kort format, vere nyttig for å etablere ei bedre forståing av kva for verk og forfattarar som kan forståast i lys av det. Det er dessutan eit høve til å presentere to av forfattarane som kjem til å bli nemnt ein del i løpet av oppgåva, nemleg Titus Lucretius Caro og Johann Wolfgang von Goethe.

1.1 Røter. Den gresk-romerske antikken og Lukrets.

Klassiske poetar, frå Hesiod til Lukrets, skreiv om emne som seinare blei til område for vitskapleg undersøking, som medisin, astronomi, materie og botanikk. Ein liknande tendens kan finnast i eldre litteratur frå Kina, India og Midtausten. (Cushman et al. 2012) Sidan eg i innleiinga allereie har nemnt fleire av dei viktigaste verka som kan forståast innanfor denne ramma frå gresk-romerske antikken, vil eg her av omsyn til plass konsentrere meg om det som blir viktigast for denne oppgåva, nemleg *De rerum natura* av Titus Lucretius Caro. Dette vitskapsdiktet, som vart skrive ein gong i siste hundreåret f.Kr, og er det einaste vi kjenner til frå Lukrets, vert av mange rekna som det største innan sjangeren.

² Eg følgjer ei gjendikting til engelsk av A. E. Stallings. Det er nytta ulike tilnærmingar i omsetjingar av *De rerum natura*. Mange vel å omsetje til prosa for å kunne gjengje innhaldet mest mogleg korrekt. Eg har valgt å sitere frå ei gjendikting som tek vare på dei rytmiske, poetiske kvalitetane i verket til Lukrets, fordi eg i denne oppgåva er interessert i å forstå *De rerum natura* innanfor ei poetisk ramme.

De rerum natura er eit læredikt skriva på daktylisk heksameter. Det har rundt 7400 vers fordelt på seks bøker. Tittelen er ei direkte omsetjing av tittelen på eit verk av den greske filosofen Epikuros frå Samos (341 f.Kr – 270 f.Kr), *Peri physeos*. Som naturfilosof var Epikur påverka av Demokrits atomteori, men minst like oppteken av moralfilosofi, og korleis ein kunne leve lukkeleg. *De rerum natura* rommar begge desse aspekta. Dei sentrale påstandane i Lukrets sitt verk finst også i andre epikureiske kjelder, og originaliteten i verket kan derfor ikkje seiast å vere filosofisk, men heller i Lukrets si evne til å sy saman ei mengd argument og motiv slik at resultatet vert ein diktarisk heilskap. (Kirchhoff 2020)

I verket byggjer Lukrets opp eit heilt verdsbilete frå grunnen av, slik at ein også kan kalle *De rerum natura* for ein kosmologi. Bok I skildrar dei to grunnelementa, partiklar og tomrom, medan Bok II omhandlar partiklane sine eigenskapar og samansetjingar. Bok III er via til sjela og sinnets samansetjing, og bok IV til sansanes eigenskapar, og korleis desse kan gje sann kunnskap. Bok V omhandlar verdas forgjengelegdom, himmellekamane sine eigenskapar og rørsler, jorda og dyras skaping, og menneskets kulturelle og politiske utvikling. Bok VI skildrar ei rekke naturfenomen, avslutninga er via temaet sjukdom, eksemplifisert ved ei skildring av pesten i Athen under den peloponnesiske krigen (431 – 404 f.Kr). Det finst indikasjonar på at Lukrets ikkje rakk å fullføre denne siste boka. (Kirchhoff 2020).

De rerum natura rommar altså ein metafysikk, eit materialistisk fundert system for fysisk vitenskap, ein moralfilosofi, tallause observasjonar knytt til naturhistorie samt eit ateistisk angrep på teologi. Som poesi er det like variert. *De rerum natura* rommar lyriske passasjar som vekslar mellom å drage vekslar på det deskriptive, idylliske eller hymniske, i tillegg til abstrakte, filosofiske vers. Det finst dessutan også både satiriske og polemiske passasjar. (Nisbet 2005:115).

Verket til Lukrets vart beundra då det fyrst vart skriva, men også mislikt. Epikureismen det romma var utålelig for stoikarane, som ofte dominerte romersk filosofi. Seinare var den materialistiske ontologien i det vanskeleg å svelge for lærde kristne, i så stor grad at det må reknast for eit lukketreff av verket overlevde gjennom mellomalderen. (Nisbet 2005:115). Verkets moderne historie tek til i 1417, då den italienske humanisten Poggio Bracciolini fann eit fullstendig manuskript. Det har hatt stor påverknad, både på europeisk litteraturhistorie, og på utviklinga av moderne vitenskap. På slutten av 1500-talet blei læra om elementærpartiklar

plukka opp igjen av Giordani Bruno. Også seinare vitenskapsmenn som Galileo Galilei, Francis Bacon og Isaac Newton sette seg inn i og bygde vidare på ideane i *De rerum natura* (Kirchhoff 2020). Den litteraturhistoriske påverknaden skal eg kome tilbake til med jamne mellomrom i det korte historiske oversynet rundt tilhøvet mellom poesi og vitenskap i nyare tid.

1.2 Nye spirer. Opplysningstida.

I møte med dei fyrste moderne vitenskaplege verka, som Copernicus sin nye astronomiske modell i 1543, Galilei si stadfesting av denne som ny kosmologi eller Descartes sine mekaniske teoriar var ikkje poetane i opposisjon til vitenskapen. I Frankrike på 1500-talet skreiv Jacques Peletier du Mans matematiske og vitenskaplege essay, i tillegg til encyklopediske dikt om meteorar, planetar og himmelrommet. Han inspirerte mellom andre Guillaume du Bartas, som på midten av 1500-talet ga ut *Semaines*, to episke dikt som diktar fritt etter den bibelske skapings saga. Som vi skal sjå framheva poeten Raymond Queneau nesten fire hundre år seinare Peletier du Mans og du Bartas som førebilete for sin *Petite Cosmogonie Portative*, i tillegg til Lukrets.

Under opplysningstida på 1700-talet hadde verket til Lukrets, som kom ut i fransk omsetjing i 1650, og på engelsk i 1682, ein særleg appell. Lukrets si framstilling av vitenskapleg fundert kunnskap som vegen til menneskeleg frelse fall i god jord mellom vitenskapleg orienterte forfattarar (Nisbet 2005:115). Ved sidan av filosofien til Baruch de Spinoza var Lukrets sin kosmologi ein av dei viktigaste modellane for metodisk, naturalistisk årsaksforklaring av røynda. (Nisbet 2005:117). Det didaktiske diktet var ein populær sjanger, og ikkje så reint få av dei som prøvde seg på det henta inspirasjon hjå Lukrets. (Nisbet 2005:115).

Mellom dei kjende vitenskapsdikta frå denne perioden er *The Seasons* (1730) av James Thomson. Diktet omhandlar mellom anna Newton sine revolusjonerande innsikter i fysikk, og skildrar til dømes Newtons regnboge som ein «showery Prism» som skin ut frå «The various twine of light, by thee disclos'd / From the white mingling Maze». (Thomson sitert i Cushman et. al 2012:1268). Erasmus Darwin skreiv også eit verk som fekk mykje merksemd, *The Loves of the Plants* (1791),³ der Carl von Linnés botaniske taksonomi vert forklart ved å likne blomane si forplantning med sosial kurtise.

³ Utgitt saman med *The Economy of Vegetation*, i verket *The Botanic Garden* (1791)

Interessant nok er det vanleg å rekne opplysningstida og fyrste halvdel av 1700-talet som eit dårleg hundreår for poesien i vest-europeiske land. Det framhevast gjerne at få «reine» lyrikarar gjer seg gjeldande i denne perioden. Mest radikale er Frankrikes litteraturhistorikarar, som hevdar at det ikkje fanst ein einaste viktig lyrikar på heile 1700-talet (Haarberg et al. 2007:333). Den sterke posisjonen til filosofien og vitskapen, kombinert med ei antaking om at poesien ikkje er eigna som framstillingsform for desse, vert gjerne framheva som direkte årsak: «Seule la poésie, mal accordée à la réflexion philosophique, connaîtra un réel déclin.» (Lauvergnat-Gagnière et al. 2011:161).

Spørsmålet er om det verkeleg ikkje fanst poetar, eller om måten dei skreiv på fall utanfor forståinga av kva som var god poesi. Mellom poetane kjenneteikna av «didactisme pesant», som franske litteraturhistorikarar meiner ein like godt kan gløyme, er Jacques Delille (1738-1813) (ibid. 2011:210), som var den fyrste til å gjendikte Vergils *Georgica* til fransk, og som også skreiv læredikt av liknande type sjølv, som *Les trois règnes de la nature* (1808). Men ifølgje Lauvergnat-Gagnière et al. (2011:161) er det ikkje før heilt på slutten av hundreåret at det dukkar opp ein poet verdt å merke seg i Frankrike, nemleg André Chénier (1762-1794). Chénier er mest kjend som forløpar for romantikken, samt for å ha blitt giljotinert under Terrorveldet. Men vitskaps poesien har også ein sentral plass i forfattarskapen hans. Verket *Hermès* var skriva utifrå ein ambisjon om å samanfatte Denis Diderots *Encyclopédie* i eit langdikt, inspirert av Lukrets. (ibid.2011:201).

1.3 Stilken deler seg. Romantikken.

Samtidig var det langt frå alle poetar som fann det verdt det – eller mogleg, grunna det stadig større omfanget – å setje seg inn i dei nye utviklingane innan vitskapen, noko som kan vere éi forklaring på den til dels marginale posisjonen dette feltet har fått i moderne skjønnlitteratur. Ei anna forklaring, som eg allereie har vore inne på, er motstanden mot vitskapsdikt som oppsto i og med romantikken. For John Keats, til dømes, var ikkje Newtons regnboge nokon «showery Prism», men ein regnboge plukka frå kvarandre og øydelagt – av vitskapen:

Do not all charms fly / At the mere touch of cold philosophy? / There was an awful rainbow
once in heaven: / We know her woof, her texture; she is given / In the dull catalogue of
common things. / Philosophy will clip an Angel's wings, / Conquer all mysteries by rule and

line, / Empty the haunted air, and gnomed mine – / Unweave a rainbow, as it erewhile made /
The tender-person'd Lamia melt into a shade. (Keats 2008: 2.229-239)

Rett nok er det «philosophy» som vert framstilt som ansvarleg for å kutte av englevingane og rakne regnbogen her, men då Keats publiserte *Lamia*, der desse linjene er henta frå, i 1820, var ordet «scientist» enno ikkje funne opp. Dersom ein ville vise til ein forskar som Newton var «natural philosopher» den vanlege nemninga å bruke.⁴

På denne tida var den nye stordomstida for læredikt over. Som eg skal kome nærare inn på vart skjønnlitteraturen i romantikken delt inn i lyrikk, epikk og dramatikk. Den lyriske poesien vart forstått som sjangeren for subjektet sin ekspressivitet, medan prosa vart forstått som det passende mediet for didaktiske tekstar. (Nisbet 2005:130). I tråd med dette vart det debattert i kva grad det å skrive vitskapspoesi var akseptabelt i det heile, ikkje ulikt Aristoteles si problematisering i antikken. Trass i dei nye verka som hadde kome til vart gjerne Lukrets sitt nytta som kroneksempel, enten ein argumenterte i den eine eller andre retninga i debatten om læredikt (Nisbet 2005:117). I tillegg til dei eg allereie har nemnt var Johann Wolfgang von Goethe mellom kritikarane av lærediktet, noko som kan verke paradoksalt, ettersom han sjølv også skreiv eit, og hadde ambisjonar som vitskapsmann. (Nisbet 2005:121). Han var særleg kritisk til Erasmus Darwin sitt botaniske dikt, som han syntest var poetisk utilstrekkeleg, og overlessa med prosaiske fakta. (Nisbet 2005:123). I neste underkapittel skal eg sjå litt nærare på Goethe si komplekse tilnærming til dette emnet..

1.3.1 Mellom den blå blomen og urplanta: Goethe som vitskapsmann

Sjølv om det er lang tradisjon for å peike på romantikkens forfattarar i opposisjon mot vitskap, er dette også noko som kan nyanseras. Ein kritisk forfattar som Wordsworth, som skulda vitskapen for å myrde for å dissekere, kunne også halde fram vitskap og poesi som ein god kombinasjon: «The remotest discoveries of the chemist, the botanist, or mineralogist, will be as proper objects of the poet's art as any upon which it can be employed.» (Coleridge & Wordsworth 2007:77).

⁴ Interessant nok var det ei utfordring frå den romantiske poeten Coleridge som gjorde at William Whewell fyrst fann opp neologismen «scientist» i 1833, og då som ein parallell til nemninga «artist».

Det var heller ikkje slik at romantikarane berre var opptekne av den blå blomen som symbol på æva. Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), som rett nok vert rekna som forfattar knytt til både romantikk og nyklassisisme, skreiv til dømes eit botanisk læredikt: *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798). Faktisk rekna Goethe seg som vitskapsmann i like stor grad som diktar, og sjølv trudde han at det var dei vitskapelege studiane hans som ein dag ville anerkjennast som hans største bidrag til menneskeheita. (Seamon 1998)

Det botaniske diktet hans er ikkje ei formidling av andre sine vitskapelege teoriar, men ei framstilling av hans eigne. Diktet følgjer doktrinen i Goethes teoretiske avhandlingar om botanikk nøye ⁵(Nisbet 2005:123). Det kan sånn sett forståast som vitskapspoesi i same forstand som den dei før-sokratiske filosofane skreiv. Lukrets var, saman med Spinoza, den største inspirasjonskjelda for Goethes vitskapelege tilnærming til naturen. (Nisbet 2005:120). Noko forsøk på eit nytt *De rerum natura* er det likevel ikkje. ⁶Diktet er kort, skrive i elegiske distikon og karakterisert av tiltale av eit du, som er poeten sin utkåra. Det verkar i større grad å vere ein poetisk respons til Erasmus Darwin, enn til Lukrets.

Det som kanskje er meir interessant er vitskapsforståinga dette diktet er ein reaksjon på. Det er til dels skrive som eit alternativ til Carl von Linnés botaniske taksonomi, då Goethe meinte at den reint mekaniske klassifikasjonen, kopla med einseitig fokus på fysiske, materielle storleikar, ville føre til ei reduktiv og fattig forståing av naturen (Wellmon 2010). I likskap med mange romantiske poetar var nemleg Goethe kritisk til den framveksande moderne vitskapen, særleg grunna den stadig større graden av spesialisering, og vekta på måling og kvantifisering av empiriske data. (Wellmon 2010) Men heller enn å trekke seg vekk frå den setje Goethe seg føre å utvikle ein alternativ vitskap. Heller enn ei materialistisk, kvantitativ tilnærming skulle denne vere ei kvalitativ tilnærming der direkte, erfaringsbasert kontakt mellom forskar og studieobjekt stod i sentrum. (Seamon 1998) Gjennom denne vitskapen skulle naturvitskap og poesi foreinast heller enn å vere motsetnadar. (Ibid. 2010).

Nokre av teoriane Goethe sette fram innan botanikk vart ganske raskt avfeia. Mellom dei var førestillinga om *Die Urpflanze*. Slik Goethe tenkte seg det var urplanta ein arketypisk

⁵ Publisert som *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu Erklären* (1790)

⁶ Goethe vurderte moglegheitene for å prøve seg på eit slikt prosjekt i etterkant, ettersom *Die Metamorphose der Pflanzen* fekk ei varm mottaking, men denne ambisjonen vart ikkje realisert. Han utga likevel eit læredikt til, *Metamorphose der Tiere*, som Nisbet 2005:125 meiner har mykje meir til felles med verket til Lukrets.

prototype, som romma alle plantene som hadde funnest, fanst og potensielt kunne finnast i framtida. Han inkluderte ikkje denne førestillinga i *Die Metamorphose der Pflanzen*, men skreiv om den i dagbøkene sine, særleg på si italienske reise. Her er ein av passasjane, frå 17. april 1787:

Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein, ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte. Eine solche muß es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, daß dieses oder jenes Gebilde eine Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären? (Goethe 2000)

Ved sidan av empiriske undersøkingar, som han også gjorde, rommar Goethes vitskap altså eit mål om å nå fram til arketypiske fenomen, som kan forståast som Idéar i platonsk forstand, og forståast i samanheng med romantisk estetikk's viktigaste figur, symbolet (Amrine&Zucker:xv). Dette sambandet kjem eg tilbake til i kapitlet om Francis Ponge.

Andre sider ved dei vitskaplege teoriane til Goethe hadde større suksess. Oppdaginga hans av premaxilla-beinet og arbeidet hans innan plante- og dyre-morfologi har hatt ein varig innverknad på biologien som vitskapleg felt (Robbins 2006:2). Men det var ikkje før på 1900-talet, med den filosofiske artikuleringa av fenomenologi, at ein fekk eit konseptuelt språk for å skildre Goethes vitskap meir presist, og slik forstå den bedre. (Seamon 1998). Mot slutten av 1900-talet, i samband med ulike artikuleringar av «krise» i vitskapen, har stadig fleire vist interesse for Goethes alternative vitskap. Det er særleg Goethes metode, som han sjølv kalla for *zarte Empirie* som vert henta fram igjen, og forstått som ein form for natur-fenomenologi (Robbins 2006:2). Denne metoden skal eg også kome grundig tilbake til i diskusjonen av kva slags vitskapspoet Francis Ponge kan seiast å vere.

1.4. Ei rose er ei rose er ei rose. Modernismen.

Trass i den føregåande nyanseringa kan ikkje romantikken seiast å ha vore noko stordomstid for vitskapsdiktet. Den etterfølgjande positivismen opna i større grad opp for denne kombinasjonen, i alle fall i Frankrike, medan symbolistane sitt litteratursyn igjen gjorde kåra for vitskap i litteraturen dårlegare. Modernismen representerer derimot eit nytt og meir gunstig klima for vitskapen i poesien. «To be modern was in part to be scientific», skriv Cushman et al. (2012:1268)

Modernismen er ei nemning som nyttast for å vise til ulike eksperimentelle skrivemåtar som har blitt dyrka frå siste halvdel av 1800-talet, med eit tyngdepunkt i 1920-30 åra. Både definisjonar og dateringar varierer, men det er vanleg å rekne avantgarderetningar som ekspresjonisme, surrealisme, dadaisme og futurisme til modernismen. Felles for all modernistisk litteratur er at den eksplisitt problematiserer tradisjonelle sjangerkonvensjonar, og særleg dei knytt til realismen. Innanfor poesien varslast modernismen mellom anna ved framveksten av prosadikt og frie vers, og bruk av tradisjonelt sett «upoetiske» motiv (Refsum 2007:142). Slik sett var klimaet gunstig for eit ikkje-poetisk emne som vitskap, og modernistiske poetar nytta ofte og gjerne vitskapelege metaforar og modellar som språk i poetikkane sine. (Cushman et al.:1269)

På ei anna side representerte modernismen også ein kritikk av det rasjonelle, årsaksretta biletet av røynda som vitskapen gjerne opererer med, og heller enn å gå til naturvitskapen for forklaringsmodellar vert interessa vendt mot litteraturen og kunsten sjølv som eit særlege felt for erkjenning. (Haarberg et al. 2007:428) Modernismen var kjenneteikna av utstrekkt eksperimentering med form og med språket sine moglegheiter, slik også vitskapen nyttar eksperiment for å utforske verda. Eit særleg relevant døme å trekke fram i denne oppgåva, fordi både Raymond Queneau og Francis Ponge tok del i den i starten av karrierane sine, er surrealismen. Programmet til denne rørsla kan kallast både systematisk og vitskapeleg, sjølv om «forskningsprogrammet» er ukonvensjonelt. Frontfiguren André Breton oppretta surrealistiske forskingslaboratorium, der ein undersøkte moglegheitene for korleis kunsten kunne nyttiggjere seg Freud og psykoanalysens innsikter. Som kjent ville Breton frigjere undermedvitet, inkludert draumelivet, frå intellektets overstyring, og la den diktarske prosessen styrast «automatisk» av psyken. (Haarberg 2007:477). Både Ponge og Queneau distanserte seg frå surrealismen før dei byrja å gje ut bøkene sine, så påverknaden herifrå skal ikkje overdrivast, men er verdt å påpeike. Surrealismens litteratursyn låg nært romantikkens, og delar av symbolismens, fantasidyrking, noko vi skal sjå at Ponge både opponerte mot og knytte seg til. Som vi også skal sjå finst det dessutan nokre fellestrekk mellom surrasjonalisme-omgrepet til Gaston Bachelard, ein viktig filosof i utforskinga av tilhøvet mellom poesi og vitskap, og surrealismen, ikkje minst gjennom fokuset på det undermedvitne. Grappa Raymond Queneau var med på å grunnleggje, Oulipo, *Ouvroir de la Littérature Potentielle*, har også både fellestrekk og ulikskapar som knyt den til surrealismen.

Ellers skjer det i modernismen ei dreining mot det «tinglege», altså ei vending vekk frå den inderlege, personleg bestemte eg-kjensla, mot ei framstilling av verda som set spørsmål ved det attkjennelege og fortrulige, som kan seiast å høve godt for litteratursynet til ein poet som Ponge. (Haarberg 2007:467). Avvisinga av *l'art pour l'art*-paradigmet kan også seiast å vere treffande for både Queneau og Ponge. Modernismen inneber dessutan ei meir praktisk forståing av kunstnaren som ein handverkar heller enn ein visjonær eller inspirerert sjåar, som kan seiast å passe godt for Oulipo-estetikken.

Til saman kan alle desse trekka ved modernismen – og forfattarskapane til Ponge og Queneau – kanskje forståast som faktorar som var med på å gjere tilhøva for koplingar mellom vitskap og poesi gunstigare. I alle fall var det i etterkant av modernismen, særleg frå midten av 1900-talet og utover, at forfattarar i større grad byrja å inkludere vitskap i verka sine, ifølgje Cushman et al. (2012:1269). Luminet (2014:4) meiner også at vitskaps poesien har fått ein renessanse i Frankrike frå 1950-talet og utover. Han framhevar forfattarar som Charles Dobzynski, Roger Caillois, Jacques Réda og – ikkje minst – Raymond Queneau og Francis Ponge. Som rørsle er det nok Oulipo og miljøet rundt Collège de 'Pataphysique som har vore viktigast for framveksten av vitskaps poesi i Frankrike i denne perioden. Dette skal eg kome tilbake til i kapittelet om Queneau.

Likevel er meiningane også delte når det gjeld kor viktig vitskapen er i litteraturen frå 1950 og utover. C.P. Snow peikar i det kjende essayet *The Two Cultures and the Scientific Revolution* på eit samanbrot i relasjonen mellom det moderne samfunnets «to kulturar», nemleg vitskapen og humanistiske fag, noko han meinte var ei hindring for å løyse problema i verda. ⁷Nokre av påpeikingane må kunne seiast å vere treffande også i dag:

A good many times I have been present at gatherings of people who, by the standards of the traditional culture, are thought highly educated and who have with considerable gusto been expressing their incredulity at the illiteracy of scientists. Once or twice I have been provoked and have asked the company how many of them could describe the Second Law of Thermodynamics. The response was cold: it was also negative. Yet I was asking something which is about the scientific equivalent of: 'Have you read a work of Shakespeare's?' (Snow 1959:14–15)

⁷ Mellom dei som melde seg på denne debatten var F.R. Leavis (*Two Cultures? The Significance of C.P. Snow*, 1962) og Aldous Huxley (*Literature and Science*, 1963).

Den svært sparsame resepsjonen av Raymond Queneaus *Petite Cosmogonie Portative*, og det manglande fokuset på dei vitskaplege ambisjonane Francis Ponge sjølv tilkjenner for tekstane sine, tyder i alle fall på at vitskaps poesien framleis har vore ein marginal sjanger mot slutten av 1900-talet. Samtidig har det vore større interesse for å forske på litteratur utifrå dette perspektivet i seinare år, noko både Andrews (1999) og Louâpre, Marchal & Pierssens (2014⁸) sine bøker vitnar om. Her i Norge kan nemnast ein rekke nyare forfattarskap som kan forståast i lys av denne sjangeren, som Øyvind Rimbereid, Inger Elisabeth Hansen, Espen Stueland, Tone Hødnebo, Erlend Nødtvedt og Jon Ståle Ritland, og minst eitt forskingsprosjekt av nyare dato med dette som utgangspunkt, nemleg «Litteratur og vitenskap» ved Universitetet i Bergen.⁹

10

⁸ Sjå også den franskspråklege plattformen Épistemocritique som er via til forskning som utforskar tilhøvet mellom litteratur og vitenskap: www.epistemocritique.org

⁹ Forskargruppa har så langt publisert tre antologiar, den siste med tittelen *Literature and Chemistry: Elective Affinities*. Aarhus University Press, 2013.

¹⁰ Av andre relevante publikasjonar om dette emnet kan nemnast: Amrine, F. (ed.) *Literature and Science as Modes of Expression*. (1989), Crawford, R. (ed.) *Contemporary Poetry and Contemporary Science* (2006), Midgley, M. (2006) *Science and Poetry* og Serres, M. (1997) *Genesis. Studies in Literature and Science*. Desse har eg ikkje hatt høve til å lese.

2. Om vitskapspoesi

En somme, la culture scientifique, tout le long de son développement, s'accompagne d'une conscience de créativité, d'un espoir soutenu et invincible de créativité. (Bachelard 1952:26)

Det finst ein undersjanger, eller eigen måte å forstå den didaktiske poesien på, i Frankrike, som går under nemninga vitskapspoesi, *poésie scientifique*. Nemninga kan forståast på ulike måtar. Ein kan rett og slett forstå den som synonym med *poésie didactique*¹¹, slik t.d. Boucher (2014:414) gjer. Ein kan også forstå den som poesi som omhandlar vitskap, men som ikkje har noko didaktisk føremål, slik Raymond Queneau gjorde (Andrews 1999:94). Denne siste forståinga ligg nærare den eg er interessert i å utforske i oppgåva. For Queneau er dessutan forståinga av *poésie scientifique*, eller vitskapspoesi, nært knytt til språket. Eit sentralt prosjekt i hans *Petite Cosmogonie Portative* var å transmutere det vitskaplege språket til eit poetisk eitt. Språket må også seiast å spele ei viktig rolle for Francis Ponge si forståing av *poésie scientifique*. I *Texte sur l'Électricité* (1955) skriv han språket og dets figurar må utvikle seg, fornyast, for å kunne ha håp om å uttrykke noko substansielt om moderne vitskap:

Les grandes déesses à nouveau sont assises [...] Elles s'appellent Angström, Année-Lumière, Noyau, Fréquence, Onde, Énergie, Fonction-Psi, Incertitude. [...] Aucun hymne, en langage commun, ne saurait s'élever jusqu'à elles. [...] Nos formes de penser, nos figures de rhétorique, en effet datent d'Euclide: ellipses, hyperboles, paraboles sont aussi des figures de cette géométrie. Que voulez-vous que nous fassions? [...] Ainsi formerons-nous un jour peut-être les nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'Espace courbe, l'Espace non-euclidien. (Ponge 1955, sitert i Luminet 2014 :51).

Luminet (2014:50) peikar på denne teksten til Ponge som eit manifest for ein ny vitskapspoesi. I forklaringa si av kva han forstår med dette omgrepet går det fram at også han ligg nærare Queneau enn Boucher. For Luminet (2014:43) viser ikkje vitskapspoesi til læredikt, eller didaktisk poesi, der poesien blir å forstå som ein slags språkleg pynt, og heller ikkje til poesi som nyttar vitskap og tekniske termar på ein overflatisk måte – for å smykke seg med dei (Luminet 2014:45). Han forstår derimot «den autentiske» vitskapspoesien som ein kognitiv eller filosofisk poesi, som er inspirert av vitskapen, men handsamar den litterært på meir oppfinnsame måtar enn den didaktiske. (Luminet 2014:43). Denne poesien kan kallast visjonær, ettersom ein av føresetnadane for den er eit særeige blick på verda. Luminet reknar

¹¹ Samt med læredikt, som i denne oppgåva brukast som synonymt med didaktiske dikt, i tråd med den vanlegaste praksisen.

både Lukrets, Dante og Victor Hugo innanfor denne tradisjonen. Slik han ser det har vitskapspoesi i denne forstanden alltid funnest som eit eige spor ved sidan av den didaktiske poesien, og skiljet mellom dei to korresponderer med eit skilje mellom to typar poetar: dei som imiterer og dei som skaper (Luminet 2014:46). Dei som imiterer komponerer dikt om vitskaplege tema, der dei hyllar oppdagingar vitskapen har gjort, medan dei andre, oppfinnarane, skaper verda om på nytt. Dei har skapt sin eigen personlege modell av verda, som, enten ved intuisjon eller tilfeldigheiter, stemmer overeins med resultata av vitskapleg forskning.

Luminet si forståing av vitskapspoesi er kanskje litt på sida av den vanlegaste, men har samtidig mykje interessant ved seg, med potensiale for å forklare kvifor nokre forsøk på å kombinere vitskap og poesi lukkast, medan andre ikkje gjer det. Belaval (1969:15) gjer ein liknande observasjon knytt til Raymond Queneaus *Petite Cosmogonie Portative*: «Du moins est-il clair que Queneau a retrouvé dans la science une vision du monde qui était la sienne: et c'est pourquoi – attention aux imitateurs! – il peut en faire un thème poétique.»

I denne oppgåva vil omgrepet vitskapspoesi bli nytta i ein forstand som ligg nærare Queneau og Luminet sin enn den til Boucher. Eg er ikkje interessert i det spesifikt didaktiske, og vil heller sjå på korleis poesien og vitskapen verkar på kvarandre når dei blir sameina i dikta til Ponge og Queneau. Før eg går i gang med dette skal eg i dette underkapittelet seie litt om forfattaren som fyrst nytta *poésie scientifique* som omgrep, René Ghil, før eg går vidare med ein liten diskusjon av ein av dei viktigaste studiane av denne sjangeren på fransk, skriven av Casimir Alexandre Fusil. Til slutt skal eg seie litt om kva eg meiner med «poesi» i denne oppgåva, utifrå Roman Jakobson sin velkjende definisjon.

3.1 René Ghils *poésie scientifique*

Den som fyrst førte dei motsetnadsfylte omgrepa poesi og vitskap saman var den symbolistiske poeten René Ghil. Han nytta omgrepet skjønnlitterært i *Le Dire du mieux* i 1897, og skreiv seinare teoretisk om det i verket *De la poésie scientifique* (1909) (Louâpre&Marchal 2014:15). Ghil nytta denne nemninga som ein kontrast til *poésie symbolique*, som han var svært kritisk til etter brotet med læremeisteren Stephane Mallarmé og den symbolistiske skulen. (Acquisto 2004:28) Med sin *poésie scientifique* ville Ghil

mellom anna ta eit oppgjer med det han meinte var ein reduksjon av poesien til ei uttrykksform for det subjektive og emosjonelle (Ghil 2008: 171)

Ghil definerer vitskapspoesi i motsetnad til symbolistisk poesi, som ei poetisk form som tømmer symbola og mytene for innhald, og vil erstatte dei med sanningane den moderne vitskapen har kome fram til: «[...] la Poésie-Scientifique est à l'opposite, qui, elle, *vide les Symboles et les Mythes* de leur contenu, pour en soupeser la connaissance et son émotion, en découvrir le sens universel et les Vérités en ce sens [...] » (Ghil 2008:18).

Kva *vitskap* er for Ghil er likevel litt utanfor det ein gjerne forstår med omgrepet til vanleg. Han utvikla sin eigen metafysikk, *la métaphysique émue*, der han la til grunn at materien stadig var i utvikling i retning av å bli medviten om seg sjølv. Han insisterer likevel på at dette er noko anna, og meir vitskapleg, enn metafysikken som ligg til grunn for symbolismen. I ein viss forstand har Ghil eit poeng i det, i og med at han utviklar ei litteraturforståing basert på materialistisk monisme, slik også Lukrets gjer i *De rerum natura*. Til grunn for symbolistisk litteratursyn ligg derimot idealisme, noko som var hovudgrunnen til at Ghil braut med symbolismen. (Bobillot 2014:380).

Le Dire du mieux kan i seg sjølv forståast som ein kosmogoni i tradisjonen etter Lukrets. Det er eit massivt epos om materiens utvikling i retning av «plus-de-Conscience» eller «le Mieux», gjennom evolusjonen til levande vesen frå universets opphav og fram til fyrste verdskrigen. Som han sjølv uttrykker det:

Pour la première fois depuis les épopées du Mexique et de l'Asie et le livre de Lucrèce, la Poésie revient à un plan de spéculations envisageant (maintenant avec la profonde émotion de certitudes scientifiques et leurs hypothèses) la destinée de l'homme en union avec le destin universel. (Ghil 2008:167)

Ghils forståing av poésie scientifique er litt på sida av den eg kjem til å bruke. Ein siste ting å merke seg ved Ghil er likevel den interessante mellomposisjonen han har, i spennet mellom poésie symbolique og poésie scientifique, som også vil bli relevant i diskusjonen av Francis Ponge. Ghil delte nemleg draumen til mange symbolistiske poetar om «an ideal poetic language that would subsume and supersede all the other arts» (Acquisto 2004:28). Dette er ei førestilling om at det skulle finnest eit Ideal-språk, der det er fullstendig samsvar mellom namn og ting, som ville oppheve alle dei andre, dersom ein kunne finne fram (eller tilbake ...) til det.

Det er dette Mallarmé siktar til når han i den mest kjende delen av essayet *Crise de vers* (som faktisk opphavleg var skriva som eit forord til Ghils diktsamling *Traité du Verbe*), skriv at språka ikkje er perfekte, fordi dei manglar det Eine, udøyelege, som i seg sjølv ville vere materialisert sanning:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. (Mallarmé sitert i Benjamin2014b:267).

Førestillinga innebar gjerne også at det skulle finnest skjulte likskapar mellom ulike sansesinntrykk (synestesi), slik det kjem til uttrykk i til dømes Rimbaud, «Voyelles», og Baudelaire si utlegning av korrespondanse-doktrinen i «Correspondances», som kunne føre fram til ei bakanforliggende, metafysisk idé-verd (Acquisto 2004:28).

Eg skal kome tilbake til opposisjonen mellom idealisme og materialisme, samt estetikken knytt til poésie symbolique og poésie scientifique i samband med Francis Ponge, der eg vil nytte Walter Benjamin sine refleksjonar rundt symbolet og allegorien som retoriske figurar for å kunne vise fram nokre hittil lite påpeikte trekk ved Ponges dikt. Men fyrst vil eg presentere ein litt meir sober tenkjar å basere forståinga av vitskapspoesi på, nemleg Casimir Alexandre Fusil.

3.2 Fruktbar jord for ein ny Lukrets: Fusil

Kan vitskap og poesi foreinast? «La question est des plus controversée, elle doit d'abord nous arrêter», skreiv Casimir Alexandre Fusil, den fyrste som gjorde ein omfattande studie av poésie scientifique som sjanger, i boka *La poésie scientifique de 1750 à nos jours* (1917).

I introduksjonskapittelet identifiserte Fusil nokre viktige årsakar til at samanstillinga av poesi og kunnskap i moderne tid høyrdest ut som eit oksymoron. For det fyrste, skreiv han, hadde poesien blitt det subjektive og det kjenslemessige sitt domene, medan vitskapen var objektiv, og basert på fornuft: «L'esprit scientifique bannit tout sentiment, excepté celui qui fait aimer la connaissance.» Den subjektive poesien hadde dessutan ein tendens til å menneskeleggjere alle ting, medan vitskapen tvert i mot sto for «la déshumanisation progressive des choses. Il s'agit désormais pour l'homme de ne chercher dans les objets que les objets, et non lui-

même.» Medan poesien vil fortrylle, og i alle ting ser «un signe, un symbole, relève de l'esprit magique.», øydelegg vitskapen denne magien, vitskapen avfortryllar verda. (Alle sitat frå Fusil 1918:12)

Vitskapen er upersonleg, poesien personleg, den vitskaplege sanninga er den faktiske sanninga, medan den poetiske sanninga berre er eit skin, eit bilete av røynda, skriv Fusil. Poesien er bilete, poesien er draum, den er musikk. Der det intellektuelle, det didaktiske startar, der sluttar poesien. Han siterer frå Baudelaires *L'Art romantique*:

Plus l'art se détachera de l'enseignement, plus il montera vers la beauté pure et désintéressée ... La poésie ne peut pas, sous peine de mort [...] s'assimiler à la science ou à la morale. Elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même ... (Baudelaire sitert i Fusil 1918:12)

Det er estetane, tilhengjarar av *l'art pour l'art*, som Baudelaire, som har bidrege til å kutte alle band mellom poesi og vitskap, meiner Fusil (2018:13). Men desse dikotomiane er falske, ifølgje han. Poesien og vitskapen er eigentleg forbundne med kvarandre. Vitskapleg kunnskap er som ein organisme i stadig utvikling, der nye teoriar og hypotesar kjem til, vert vidareutvikla eller forkasta, utan at endringane nokon gong vil ta slutt. Som poetar ser også vitskapsmenn etter analogiar i jakta på nye hypotesar og forklaringar, dei brukar fantasien og intuisjonen, og bak dei vitskaplege lovene dei avdekker ser dei framleis livet og fargane i tinga. Derfor er det ingen grunn til at ikkje poetane også skulle ha auga opne for vitskapens hypotesar, meiner Fusil (1918:15).

Ved å avgrense den til musikk gjer symbolistane poesien mindre enn den er, held Fusil fram, og trekk fram antikke forfattarar som Homer, Vergil og Lukrets. Desse kjende si tids kunnskap, og inkluderte den i poesien dei skreiv. Skulle ikkje poesien ville forstå verda og mennesket utifrå så mange ulike innsikter som mogleg, inkludert dei som vitskapen kjem fram til? «La science est une source féconde d'émotions poétiques. Elle éveille en nous le frisson de l'infini, elle nous émeut sur notre destinée étrange et douloureuse [...]» (Fusil 1918:18) Ved å utvide rommet for tanken vår, gjer vitskapen også området for kjenslene og fantasien vår større, skriv Fusil.

Étonnante est la vie dans ses manifestations les plus humbles. Un champignon [...] Un botaniste a trouvé qu'il contenait quarante-huit milliards de cellules, quatre milliards se développent en moyenne par heure, plus de soixante-six millions à la minute. [...] ce modeste champignon, quelle force en lui, quel sujet de méditation pour un poète! (Fusil 1917:21)

Skulle ikkje poesien kunne romme kunnskapar som desse? spør Fusil retorisk. Og kor mykje meir slik kunnskap har vel ikkje poetar i dag tilgang på, utbryt han, enn den gongen Lukrets skreiv *De rerum natura*:

Mais aujourd'hui un autre Lucrèce posséderait des documents plus riches [...] le songeur essaiera de rattacher l'homme à tous les êtres vivants et passés ; il osera voir en lui l'aboutissement d'une longue évolution de la primitive cellule vitale; il lui donnera le droit de sentir monter en lui des réminiscences et de réveiller toute la vie antérieure dont il est la résultante. [...] Voilà comment la science devient poétique. [...] (Fusil 1918 : 22-23)

Fusil konkluderer med at ingenting vitenskapleg bør vere framandt for poesien, og han spår *la poésie scientifique* ei lysande framtid. Sjangeren er nemleg framleis i startgropa slik han ser det, sjølv om han vier boka si til å skissere vitenskapspoesien si historie i Frankrike frå 1750 og fram til hans eiga tid. Trass i motstand frå symbolistiske poetar hadde vitenskapspoesien ei lovande framtid framføre seg, meinte Fusil den gongen for over hundre år sidan, men kva form den ville ta var han usikker på.

Det er ikkje mange som har sett på vitenskapspoesien i dei litteraturhistoriske epokene etter Fusil sin studie. Sjangeren fekk nok ikkje den store veksten han hadde sett føre seg. Likevel er det som vi har sett mykje ved modernismen som er meir foreinleg med vitenskapspoesi som form enn kva romantikkens eller symbolismens litteratursyn var. Og som vi skal sjå presenterer både Queneau og Ponge verka sine som eit nytt og annleis *De rerum natura*, akkurat slik Fusil etterlyste, sjølv om begge gjekk fram på ein annan måte enn han såg føre seg.

3.3 Definisjon av «vitenskap»: Fusil og Andrews

Men korleis skal ein eigentleg forstå omgrepet «vitenskap»? Namnet viser til ei rekke ulike former for kunnskapssøken, innan forskjellige område. Historia til vitenskapen går minst 4000 år tilbake, og har røter i India, Kina og Persia i tillegg til Europa, og kva som vert rekna som ein vitenskap har variert i løpet av denne historia. (Cushman et al.2012:1265). I boka si definerer Fusil vitenskap som kunnskap erverva gjennom empiriske metodar, som «du calcul, de l'observation, de l'expérimentation» og konsekvensane av desse metodane: «lois reconnues ou lois entrevues, là où l'application des méthodes scientifiques conduit à la certitude ou même a des probabilités [...]» (Fusil 1918:)

I sine refleksjonar rundt vitenskapspoesien som sjanger peikar Andrews (1999) på eit problem med Fusils definisjon, nemleg at viktige verk fell utanfor når ein definerer vitenskap som empirisk vitenskap. Til dømes er verka til dei før-sokratiske filosofane Xenophanes, Parmenides og Empedokles, samt *De rerum natura* av Lukrets då ikkje vitenskaplege i streng forstand, ettersom dei ikkje er baserte på verken utrekning eller eksperimentering. (Andrews 1999:2).

Andrews nyanserer derfor forståinga av vitenskap som Fusil legg til grunn. Han meiner at Fusil si tru på objektive fakta er naiv, ettersom vi ikkje har tilgang på fakta som ikkje er medierte av ein hypotese. Dersom ein går med på dette er ikkje skilnaden mellom antikk og moderne vitenskap så radikal, ettersom begge går fram ved å nytte fantasien til å konstruere hypotesar, som så blir vurderte ut ifrå kor godt dei forklarar og føreseier (Andrews 1999:4). Ein teori blir ikkje vitenskapleg fordi den har basis i empiriske data, men fordi ein ved å nytte slike data kan diskreditere den. Andrews (1999:5) støttar seg på Karl Popper og definerer vitenskap som ein måte å utforske den fysiske verda på, som kontinuerlig stiller spørsmål ved sine egne funn.

Mi innleiande forståing av vitenskap blir då nærare Andrews si, nemleg kunnskap basert på ein måte å utforske den fysiske verda på, som avhenger av open konkurranse mellom hypotesar, vurdert utifrå empiriske kriterium (Andrews 1999:6).

3.4 Definisjon av «poesi»: Roman Jakobson

Når det gjeld definisjonen av poesi set Fusil implisitt likskapsteikn mellom poesi og tekst på vers, medan det innholdsmessige kravet er at diktet involverer kjensler eller refleksjonar i møte med vitenskaplege oppdagingar. (Andrews 1999:1). Dette er i tråd med den forståinga av poesi som har ligge til grunn for å rekne didaktisk dikt til poesisjangeren i det heile, og viser slik til eit meir grunnleggande problem knytt til korleis desse dikta bør definerast.

I den greske antikken fanst det to hovudsjangrar, epikk og dramatik, og desse var i stor grad definerte utifrå versemål (Haarberg et al. 2007:29) Lærediktet og lyrikken var mellom dei mindre sjangrane, saman med jambedikting, elegi, epigram og pastorale. Lærediktet vart altså rekna som distinkt frå lyrikk, og snarare klassifisert som del av epikken, grunna det heksametriske versemålet. (ibid. 2007:53)

Det var fyrst under romantikken, på starten av 1800-talet, at hovudsjangrane vart definerte som tre, noko Goethe spela ei viktig rolle for å etablere: «Det finnes bare tre ekte naturformer innenfor poesien: den klart fortellende, den entusiastisk opprømte og den personlig handlande: epos, lyrikk og drama. Disse tre diktartene kan virke sammen eller hver for seg.» (Haarberg et al.2007:29). Om denne «naturlege» inndelinga kan ein meine mykje, men det viktigaste spørsmålet for denne oppgåva sin del er korleis lærediktet passar inn i den. Lyrikk blir gjerne definert som korte tekstar som formidlar ein fortetta subjektiv stemning, noko som er problematisk fordi definisjonen er farga av sjangeren sine kjenneteikn i ein bestemt historisk periode, nemleg romantikken. (Refsum 2007:128). Denne gir nettopp ikkje særleg rom for vitskapsorientert poesi. Når ein på fransk likevel har omtala sjangeren som poésie didactique, og etterkvart poésie scientifique, er det fordi tydinga av «poésie» kan forståast som lik den som ligg i omgrepet «dikt» på norsk – rett og slett tekstar på vers, i bunden eller ubunden form. (Refsum 2007:41). Ei slik forståing verkar mangelfull for ein moderne lesar, og ville heller ikkje inkludere prosadikt som Francis Ponge sine.

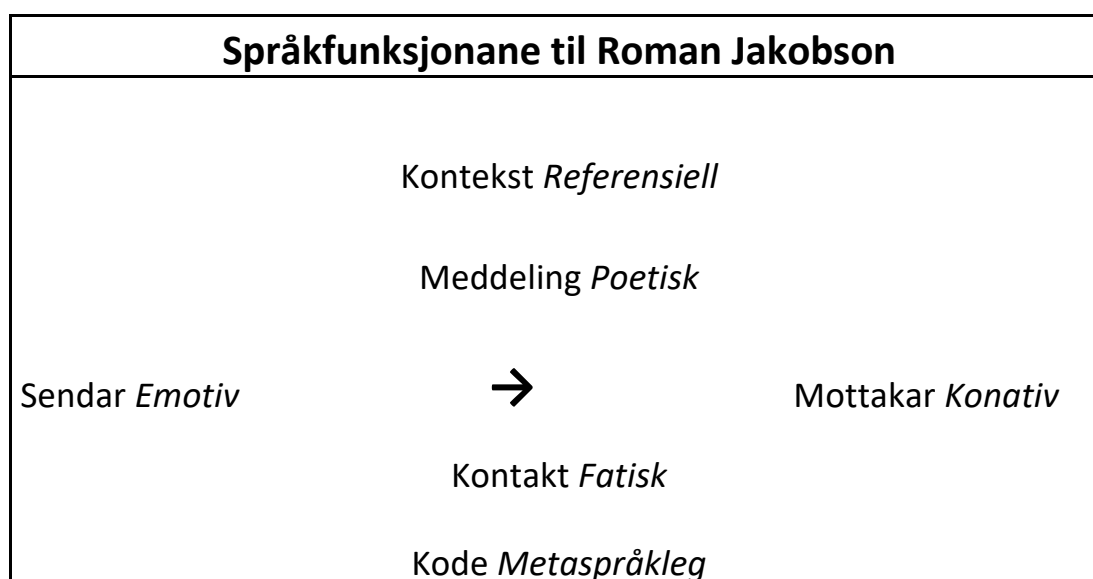
Eg har derfor valgt å nytte ei forståing av poesi som tek utgangspunkt i ein kvalitet ved språket som kan finnast i alle tekstar. Kva denne kvaliteten kan seiast å vere finst det ulike svar på, men Roman Jakobson sitt forslag om at det er den «poetiske funksjonen» har hatt stor påverknad på moderne poesiforståing. I det følgjande skal eg gjere litt nærare greie for dette synet, som eg kjem til å basere meg på.

Med Roman Jakobson og strukturalismen tok også litteraturteorien steget inn i det vitskapslege. I essayet «Linguistics and Poetics» skriv Jakobson (1960:) at «poetics deals with problems of verbal structure», og «since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics.» Poetikk er altså ein vitskap, og store poetar kan kallast forskarar i «the science of poetic language». (Jakobson 1960:) Ved å redusere det poetiske til ein funksjon som potensielt var til stades i alle slags språklege ytringar, var Jakobson altså med på å avfortrylle sjølve poesien, og tømme den for magi og mystikk.

Etterkvart som strukturalisme gjekk over i post-strukturalisme skulle denne relasjonen bli snudd på hovudet. Heller enn å forstå poetikk som ein form for vitskap, såg post-strukturalistar på vitskap som ein form for poesi. Dawson & Shuttleworth (sitert i Cushman et al.2012:1266) argumenterer for at vitskap er «intrinsically and inextricably textual, and relies

on the same rhetorical structures and tropes found in all other forms of writing, including poetry, as well as being subject to a corresponding instability of meaning.» I praksis tydde dette at naturvitskapane, med sine krav på sanning, røynd og fakta, kunne handsamast som sosialt konstruerte diskursar Litteraturvitskapen har gått lengre i dette synet enn dei fleste andre vitskapar, som framleis legg til grunn at vitskapleg kunnskap viser til ei røynd som eksisterer uavhengig av språket den er formidla gjennom. (Cushman et al. 2012:1266). Denne siste problemstillinga skal eg kome tilbake til i samband med lesinga mi av Raymond Queneaus *Petite Cosmogonie Portative* i lys av 'patafysikken.

Strukturalisten Roman Jakobson identifiserte i alle høve seks faktorar som han meinte var konstituerande for eikvar verbal, språkleg ytring. Ein *sendar* formidlar *ei meddeling* til ein *mottakar*. For å vere forståeleg treng meddelinga ein *kontekst*, forstått som noko det blir referert til, ein felles *kode* å bli formidla gjennom, samt *kontakt*, forstått både som ein fysisk kanal og eit psykologisk samband, mellom sendaren og mottakaren. Kvar av desse faktorane er styrande for kvar sin språkfunksjon, skriv Jakobson (1960:353). Han understreker samtidig at det skal godt gjerast å finne ei ytring som set i spel kun éin funksjon. Det er heller slik at éin funksjon kan vere dominerande i høve til dei andre i ei ytring. Når eg i denne oppgåva snakkar om referensiell språkbruk meiner eg ytringar som er stilt inn (*Einstellung*, ein term Jakobson hentar frå Edmund Husserl) på konteksten, eller det referensielle, altså kva ordet eller omgrepet viser til. Men det vil ikkje seie at det er den einaste funksjonen den ytringa har, den kan gjerne også vere innstilt på til dømes det emotive eller det fatiske.



Utifrå denne utskiljinga av seks språkfunksjonar blir *poetry* ein måte å bruke språket på som er innsilt mot meddelinga i seg sjølv. Jakobson brukar nemninga *poetry*, forstått som ei nemning som viser til litterære tekstar generelt. Ulike litterære tekstar er kjenneteikna av ulike språklege funksjonar, i tillegg til den poetiske: *epic poetry* er ifølgje Jakobson orientert mot tredje person, og involverer i stor grad den referensielle funksjonen, medan *lyric poetry* orientert mot fyrste person er tett forbundne med den emotive funksjonen.

Det som framfor noko kjenneteiknar poesien er eit prinsipp Jakobson omtalar som *parallellisme*. Nemninga er vanleg å bruke om oppbygginga av strofer i det gamle testamentet, men får ei vidare tyding i Jakobson sin terminologi. Det finst to former for parallellisme, den fyrste har med verselinjene sin struktur å gjere, i verkemiddel som rim og rytme. Den andre forma for parallellisme er på innhaldsida, ved ei gjentakning av ord eller tankeinnhald. Det er tilhøvet likskap og ulikskap mellom orda, eller ekvivalens, som er styrande for poetisk språkbruk, heller enn eit ønske om effektiv kommunikasjon.

Fleirtydigheit er ein integrert del av eikvar meddeling som er fokusert på seg sjølv, ifølgje Jakobson (1960:371). Når den poetiske funksjonen dominerer over den referensielle gjer det ikkje at referansen forsvinn, men at den blir fleirtydig. Ikkje berre blir meddelinga i seg sjølv tvetydig, men kven den er retta mot, og kven som sender den blir det også.

Jakobson (1960:374) omtalar prosa som komposisjon utan vers, ein variant av ordkunst der parallellismane ikkje er like markerte og like regelmessige som ved «kontinuerleg parallellisme». Dette er eit vanskelegare område for poetikken, skriv han, fordi det er ein mellomting. Eit verk skriva på prosa står i større grad og vippar mellom å nytte språket i dets poetiske og dets referensielle funksjon.

Dette aspektet ved Jakobson kunne kanskje også brukast til å utleie ein definisjon av vitskapspoesi som ein form for poesi der vekta på den referensielle funksjonen er større enn ved andre poetiske uttrykk, som t.d. det lyriske, slik at tilhøvet mellom det referensielle og det poetiske i større grad må avklarast og diskuterast. Dette er i alle fall eit perspektiv eg vil utforske i diskusjonen av verka til Francis Ponge og Raymond Queneau som vitskapspoetiske.

3. Den mjuke empirien: Francis Ponge

Qu'est-ce que l'art? – L'art est la science du poète. (Bertrand 1993:12)

Kan eit dikt likne så mykje på ei vitenskapleg undersøking at det nesten ikkje gir meining å skilje mellom dei?

Spørsmålet oppstår i møte med det som ofte reknast som hovudverket til den franske poeten Francis Ponge (1899 – 1988), *Le parti pris des choses* (1942). Prosadiktsamlinga var den fyrste av Ponge si lange rekkje av utgjevingar som verkeleg vart teken på alvor av kritikarane, med filosofen Jean Paul Sartre som den fremste.

Ein av grunnane til at Sartre fatta interesse for Ponge, og skreiv det viktige essayet «L'homme et les choses» (1945) om denne samlinga, er at dikta den rommar synest å passe svært godt inn i den fenomenologiske filosofien, som Sartre var med på å utvikle ein eigen variant av. Som eg skal vise brukar Sartre store delar av essayet på å argumentere entusiastisk for akkurat dette. Men han har éi innvending: «les intrusions fâcheuses de la science»!

Sidan har innslaga av vitenskap i *Le Parti pris des choses* i stor grad blitt forbigått i Pongeforskinga (Andrews 1999:204). Til og med i nyare tid, når fleire akademikarar har byrja å utforske dette som ei fruktbar tilnærming til forfattarskapen hans, er det sjeldan at dette hovudverket vert trekt fram.¹²

Min vri i dette kapitlet blir då å lese ein av dei lengste tekstane i samlinga, «Faune et flore», på nesten same måten som Sartre ein gong gjorde.¹³ Men til skilnad frå Sartre vil eg vise at diktet *er* foreinleg med dei vitenskaplege perspektiva det blandar inn. Det den ellers så innsiktsfulle filosofen framhevar som ein motsetnad til vitenskaplege perspektiv, fenomenologien, kan nemleg i seg sjølv forståast som ein form for vitenskap, nemleg Goethe sin alternative. Som eg kom inn på i det historiske kapittelet, og skal kome grundig tilbake til igjen i dette, kan nemleg Goethes vitenskaplege metode, *zarte Empirie*, forståast som ein form for natur-fenomenologi. Denne har i aukande grad dei siste åra blitt utforska som eit meir

¹² Forskarar har derimot konsentrert seg om bestillingsverka *La Seine* (1950) og *Texte sur l'électricité* (1954).

¹³ Eller ville ha gjort, dersom han hadde via meir plass til det. Akkurat dette diktet vert knapt nemnt i løpet av essayet om samlinga det er ein del av.

kvalitativt, holistisk og erfaringsnært alternativ eller supplement til den kartesianske naturvitenskapen.¹⁴

I denne forma for vitenskap har kunsten generelt, og kanskje poesien spesielt, ei substansiell rolle å spele. Som eg skal vise kan «Faune et flore» forståast som ei fenomenologisk undersøking i seg sjølv, på ein måte som utvidar forståinga av kva både vitenskapen og poesien kan romme. Det sistnemnde, utfordringa av poesiforma, var eit viktig poeng for Ponge, som eg derfor vil vie fyrste delkapittel til å sjå litt nærare på, før eg kjem inn på korleis han kan plasserast innanfor ei utvida forståing av naturvitenskapen. Eg vil så gjere ei lesing av «Faune et flore» med utgangspunkt i Goethes mjuke empiri. Etter lesinga av diktet vil eg utforske implikasjonane av det vitenskaplege perspektivet for diktets form og struktur, dets innhald, og til slutt språksynet og estetikken det kan forståast i høve til. Men fyrst: Ponge sin relasjon til poesien.

3.1 Poesien som lommetørkle

[...] *la poésie (merde pour ce mot)*. (Ponge 1947)

Eg omtalte *Le Parti pris des choses* som ei samling med prosadikt, og det er denne nemninga som er vanleg å setje på det Ponge skriv.¹⁵ Men sjølv motsette han seg å kalle det han ga ut for dikt, og føretrakk nemninga «tekstar»:

[...] je ne me veux pas poète, que j'*utilise* le magma poétique *mais* pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules *claires et impersonnelles* [...]. (Ponge 1961, sitert i Andrews 1999 :159)

Også lesarar av tekstane til Ponge har merka seg at dei ikkje utan vidare kan plasserast inn i kategorien «poesi». Robert W. Greene (1970:572) skriv til dømes at Ponge sine tekstar:

hardly conform to most conceptions of what poems, even prose poems, are or should be. They contain puns, false starts, repetitions, agendas, recapitulations, syllogistic overtones, a heavy ideological content, and other features that one normally associates with prose—and the prose of argumentation at that—rather than with poetry.

¹⁴ «Kartesiansk vitenskap» er eit omgrep som ofte vert nytta i litteraturen om Goethes vitenskap, og som så vidt eg kan forstå viser til vitenskap som legg (for stor) vekt på filosofen René Descartes sitt skilje mellom *res cogitans* og *res extensa*. Fenomenologiens far Edmund Husserl vert også omfatta av denne kritikken, medan Goethe si tilnærming utfordrar både dette skiljet, og skiljet mellom naturvitenskap og humanistiske fag, ifølgje Robbins (2006:9)

¹⁵ Sjå til dømes litteraturforskarer Suzanne Bernard (1959) si mykje siterte bok, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, der Ponge blir via eit eige kapittel.

Grunna desse lite typiske trekka spør Greene seg om Ponge bør forståast som ein poet i det heile. Han kjem fram til at svaret er ja, men at han står så langt frå tanken om «l'art pour l'art» og frå arven frå den symbolistiske poesien at ein må utvide forståinga av kva poesi kan vere for at sjangeren skal kunne romme tekstane hans (Greene 1970:572).

Med Jakobson kan ein seie at tekstane til Ponge i stor grad er innstilt på den referensielle språkfunksjonen, medan innstillinga på den emotive funksjonen som er så typisk for lyriske tekstar er nesten fråverande. I tillegg kan det synest som om den referensielle funksjonen dominerer over den poetiske. Dette er eit trekk som vanlegvis kjenneteiknar prosatekstar, ifølgje Jakobson (1960:374). Han omtalar prosa som komposisjon utan vers, ein variant av ordkunst der parallellismane ikkje er like markerte og regelmessige som ved «kontinuerleg parallellisme». Dette er eit vanskelegare område for poetikken, fordi det er ein mellomting. Eit verk skrive på prosa står i større grad og vippar mellom å vere innstilt på språket i dets poetiske og dets referensielle funksjon. Sistnemnde funksjon gir ein effekt av objektivitet i språket, som ein gjerne forbind med sakprosa, der «language seems a nearly transparent garment» (Jakobson 1960:374). Når vokabularen i tekstane i tillegg i så stor grad er henta frå vitenskapens domene, som «fonction chlorophylliën», «déshydration» og «protoplasme», forsterkar det inntrykket av å ha med ein vitenskapleg artikkel å gjere.

Denne observasjonen kan synast å stemme overeins med Ponge sitt prosjekt om å halde seg til tinga i seg sjølv, heller enn å gjere dei til metaforar for noko anna:

Ponge intended to break radically with the ancient lyric tradition, which he inherited most directly from its reincarnation in romanticism, by making objects of the external world, not emotional subjectivity, the topic of his texts. (Meadows 1997:16).

Men sjølv om *Le Parti pris des choses* altså inneheld til dels lange prosatekstar, ført i eit sakleg og argumenterande språk, som ser ut til å berre handle om objekta teksten refererer til, og viser til vitenskapleg kunnskap om, så står ikkje Ponge alltid så langt unna den meir tradisjonelle poesien som det kan verke som. I «Faune et flore» vert den vitenskaplege vokabularen også koplå med sanslege og vakre skildringar som denne:

Les végétaux la nuit.

L'exhalaison de l'acide carbonique par la fonction chlorophyllienne, comme un soupir de satisfaction qui durerait des heures, comme lorsque la plus basse corde des instruments à cordes, le plus relâchée possible, vibre à la limite de la musique, du son pur, et du silence.

Eit anna relevant poeng å nemne her er at sjølv om Ponge sitt emne er «objects of the external world», i dette tilfellet dei temmeleg omfangsrike objektskategoriane flora og fauna, så er dette likevel ikkje det einaste som føregår i diktet. Det observerande menneskelege subjektet, samt den språklege uttrykksforma dette har til disposisjon, er også sentrale storleikar i diktet, på måtar som eg skal kome nærare inn på i løpet av kapitlet. Sjølv om tonen altså kan minne om ein leksikonartikkel eller ein vitskapeleg tekst, så er dette eit leksikonoppslag som også er innstilt på både den emotive og den poetiske funksjonen.

Samtidig så er ikkje poenget her å få tekstane til Ponge til å passe inn i ein tradisjonell definisjon av lyrikk, med vekt på venleik og subjektiv ekspressivitet, men heller å sjå på korleis måten han skriv på utvidar forståinga av kva poesi kan vere. Når Ponge avviser at han er poet, er ikkje avvisinga retta mot poesien generelt, men mot ein viss form for poesi, som han kallar «lyrisme mou», og som han definerer som å gråte inn i eit lommeørkle, snyte seg i det, og så publisere lommeørklet som ei side med poesi. I følgje Andrews (1999:201) forsto han seg sjølv, i motsetnad til dette, i lys av «le fil indestructible de la poésie impersonnelle». Denne tråden kan førast bakover til Rimbaud (overgangen frå det subjektive til det objektive, «je est un autre»), Mallarmé, Malherbe, Boileau og omsider, Horats og Lukrets, som Ponge som nemnt sette høgt.

I neste kapittel, som ser nærare på tilhøvet mellom vitskap og poesi i verket til Ponge, skal eg derfor opne med å seie litt meir om forfattaren sitt tilhøve til *De rerum natura*.

3.2. Francis Ponge – vitskapspoet?

Francis Ponge refererer ved fleire høve til den romerske vitskapspoeten Titus Lucretius Carus (ca. 95 f.Kr – 55 f.Kr) i tekstane sine. Hans sans for *De rerum natura* omfattar både dei poetiske kvalitetane og det vitskapelege haldet i dei to tusen år gamle versa:

Et puis, je relis Lucrèce et je me dis qu'on n'a jamais rien écrit de plus beau; que rien de ce qu'il a avancé, dans aucun ordre, ne me paraît avoir été sérieusement démenti, mais au contraire plutôt confirmé. (Ponge 1961:88)

Ponge avgrensar seg heller ikkje til å vise begeistring for verket til Lukrets. Han vil også sjølv skrive eit nytt *De rerum natura*:

Ainsi donc, si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein: je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum* [sic]. On voit bien la différence avec les poètes contemporains: ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie. (Ponge 2015:177)

Dette var nok ein ambisjon som skilde Ponge ut mellom samtidas poetar, som han sjølv peikar på, men likevel ikkje ein han var åleine om å ha. Som vi skal sjå hadde nytta også Raymond Queneau det lange diktet som eit førelegg for sitt eige vitskapsdikt *Petite cosmogonie portative*, som kom ut i 1950, sju år etter *Le parti pris des choses*.

Medan Queneau las seg opp på samtidas vitskap, slik at diktet hans var fullt av referansar til dei siste vitskaplege hypotesane om korleis t.d. universet, jordkloden, plante- og dyreriket oppsto og utvikla seg evolusjonært, har ikkje Ponge nokon ambisjon om å femne om heile det moderne vitskaplege verdsbiletet, sjølv om han erklærer at det er ein kosmogoni han vil skrive. Framgangsmåten han vil nytte for å gjere dette er derimot å: «[...] considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début» (Ponge 2015 :177).

Korleis Ponge går fram for å skape eit nytt *De rerum natura* ved hjelp av eit slikt ope utgangspunkt, heller enn ustrekt bruk av referansar til vitskaplege tekstar, er den sentrale diskusjonen i denne oppgåva. Kan ein kalle «Faune et flore» for eit vitskapsdikt? I så fall, på kva for måte?

3.2.1 Sartres kritikk av vitskapen i verket til Ponge

Både Jean Paul Sartre og Alain Robbe-Grillet har skrive om relasjonen mellom poesi og vitskap i verka til Ponge. Men ikkje på ein positiv måte. Sartre, som elles var svært entusiastisk over originaliteten i dikta til Ponge, meinte som allereie nemnt at dei blei dårlegare som følgje av aspirasjonane mot vitskap, og Robbe-Grillet at det som fanst av vitskap i verket hans var feilaktig: «L'intériorité du galet, de l'arbre ou de l'escargot que nous offre Francis Ponge se moque de la science, bien entendu (et encore plus que Sartre n'a l'air de penser).» (Robbe-Grillet i Andrews 1999:162).

Ved sidan av å vere desse to kritikarane sine subjektive meiningar seier dette kanskje noko om motstanden mot vitskap som eit høvande emne, eller utgangspunkt, for poesi i det 20. hundreåret. Det viser også til ei noko smal forståing av kva vitskap kan vere eller gjere. I alle fall har denne sida ved Ponge vore tona ned i forskingslitteraturen om forfattarskapen hans fram til heilt nyleg. Andrews (1999), Luminet (2014) og Riva (2014) er mellom dei som argumenterer for at Francis Ponge kan forståast som ein vitskapspoet, og at dette er ei side ved forfattarskapen hans som bør utforskast nærare. Å gjere ei analyse av eit dikt frå hovudverket *Le Parti pris des choses* i lys av dette perspektivet har, så vidt eg kan sjå, ikkje blitt gjort tidlegare. Før eg held fram med mitt bidrag til forståinga av Ponge som vitskapspoet kan det likevel vere nyttig å sjå nærare på kva for innvendingar Sartre hadde mot elementa av vitskap i *Le Parti pris des choses*, ettersom artikkelen hans «Man and things»¹⁶, har vore så viktig for resepsjonen av Ponge.¹⁷

I artikkelen sin hevdar Sartre (2017:451) at Ponges metode for å kunne skrive samlinga *Le Parti pris des choses* er ein form for fenomenologisk reduksjon, eller *epoche*, i Husserls terminologi. Dikta er forsøk på å setje kunnskapen om verda til side, forsøk på å møte objektet som vert skildra utan «preconceived ideas» om kva objektet er. Sartre (2017:451) meiner at dette er eit ypparleg utgangspunkt: «Ponge would only have to say truly what he saw – and we know how powerfully he sees.» Men dessverre, skriv Sartre, har ikkje Ponge heldt seg fullstendig til dette utgangspunktet. Han har nemleg ikkje sett vitskapen til side. «Ponge has made this universe of pure observation also and at the same time a universe of science.» (Sartre 2017:444). Sjølv om den fenomenologi-orienterte Sartre påpeiker dette som ei svakheit ved Ponge si tilnærming, konstaterer han likevel at poeten sin kjennskap til vitskap gjer han i stand til utspørje objektet sitt på ein meir presis måte: «It is his scientific knowledge that constantly lights his way and guides him, enabling him to question his object the more precisely.» (ibid.2017:444)

¹⁶ Originaltittelen er «L'homme et les choses» (1945). Eg har dessverre ikkje lukkast i å få tak i den på fransk, og siterer derfor frå ei engelsk omsetjing.

¹⁷ Andre viktige studiar av verket til Ponge er t.d. Jacques Derridas *Signéponge*. Paris: éditions du Seuil. (1988), Ian Higgins: Ponge (Athlone Press, 1979) og Jean-Marie Gleize: Francis Ponge (Larousse, 1981). Grunna vanskeleg tilgang på fysiske bøker mot slutten av dette prosjektet har eg ikkje fått gjort meg nærare kjend med desse.

Sartre meiner dessutan at Ponge lukkast i ambisjonen sin om å skrive ein kosmogoni, i form av diktet «Le galet», i same samling som «Faune et flore»: «In writing of the pebble, Ponge describes the birth and cooling of the earth, doing so magnificently in fact.» (ibid. 2017:444). Ofte er dei språklege bileta i tekstane til Ponge berre metaforar med føremål om å gje vitskaplege lover eit meir poetisk uttrykk, ifølgje Sartre. Eit døme på dette frå «Faune et flore» er sitatet eg viste til som ei poetisk skildring i 3.1., der prosessen knytt til opphøyet av fotosyntese hjå plantene om natta vert skildra på ein sanseleg og vakker måte.

Eg er einig med Sartre i at det finst mange slike døme hjå Ponge, og dersom *De rerum natura*, med sitt føremål om å sukre det bitre innhaldet i begeret, skal reknast som vitskapspoesi, kan det same også gjelde for *Le parti pris des choses*. I intervju med Philippe Sollers har Ponge uttalt at han i stor grad har lese vitskaplege bøker, og nytta informasjon henta frå desse (Andrews 1999:209). Dette kan samanliknast med korleis Lukrets tek utgangspunkt i Epikur sine prosatekstar, for så å gje dei ei poetisk form (Schuler&Fitch 1983).

Samtidig så ville ei slik enkel stadfesting vere å gjere poesien til noko mindre enn den er, til ein slags språkleg pynt. Schuler&Fitch (1983:17) er også kritiske til korleis Lukrets framstiller sitt eige prosjekt. Dei meiner at tilhøvet mellom poesi og vitskap i verket hans er tettare knytt saman enn han sjølv vil ha det til. Vitskapen gir poeten intellektuell forståing, fyller fantasien hans og gjer observasjonane meir presise, på ein slik måte at poeten sin aktivitet er i harmoni med, og til ei viss grad sidestilt med, aktiviteten til ein forskar, ifølgje dei. «Great poetry, which most readers have felt Lucretius' poetry to be, cannot arise out of a calculated desire for adornment but springs from a deeper level of the poet's mind.» (ibid. 1983:17)

Kan ein på tilsvarande vis finne eit djupare samsvar mellom vitskap og poesi i verket til Ponge? Ikkje minst: finst det eit slikt samsvar i prosadiktet «Faune et flore»?

3.2.2 «Faune et flore» som Goethes alternative vitskap

Som nemnt meiner eg at Goethe si alternative forståing av vitskap er ei fruktbar ramme å lese Francis Ponge innanfor. I lys av Ponges nesten ekstreme materialisme kan det synest paradoksalt å forstå han utifrå ein vitskapleg metode utvikla av ein romantisk forfattar og idealistisk orientert vitskapsmann, på jakt etter die Urpflanze. Og det er det også. Det er noko

motsetnadsfylt i Ponge sitt poetisk-vitskaplege prosjekt, som jo også Sartre er inne på. Som vi skal sjå kan kanskje Goethes *zarte Empirie* vere med på å sameine noko av denne motsetnaden.

Det er som tidlegare nemnt mange likskapstrekk mellom Goethes naturvitskaplege framgangsmåte og den fenomenologiske. Fenomenologi er eit omgrep med ulike tydingar, men vanlegvis refererer det til ein filosofisk tradisjon med utspring i Edmund Husserls filosofi. Husserls fenomenologiske metode kan skildrast som ein spesiell form for refleksiv erkjenning av essensar. Ved å reflektere over korleis ulike objekt gir seg til kjenne i vår erfaring, skal ein kunne klargjere dei vesentlegaste kjenneteikna deira, samt dei erkjenningsmessige føresetnadane for at det skal kunne tre fram for oss i det heile. For å kunne få til dette er det viktig at ein ikkje tek med seg antakingar om kva eit gitt objekt skal vere, men let det tale for seg sjølv. Svært enkelt forklart er det dette som er fenomenologisk reduksjon, eller *epoche*. (Hovd 2020). Eit sentralt mål for fenomenologien kan derfor seiast å vere å nå fram til sjølve tingen, gjerne ved hjelp av følgjande spørsmål: Korleis ville studieobjektet skildra seg sjølv dersom det kunne snakke? (Seamon 1998)

«There is a gentle empiricism that makes itself in the most intimate way identical with its objects, and thereby becomes actual theory», skriv Goethe (sitert i Zajonc 1998:24). Hans *zarte Empirie*, eller mjuke empiri, er kort sagt forsøket på å forstå eit fenomen gjennom langvarig empatisk observasjon, basert på fyrstehands erfaring. Målet er altså å forstå tingen i seg sjølv: «Natural objects should be sought and investigated as they are and not to suit observers, but respectfully as if they were divine beings.» (Goethe sitert i Seamon 1998)

Parallellane er tydelege, både til fenomenologisk filosofi og til Ponge sitt poetiske prosjekt. Det er likevel ikkje den forma for fenomenologi utvikla av Husserl, basert på rein refleksjon, Goethe har mest til felles med, men med Heidegger og Merleau-Ponty sin meir erfaringsbaserte variant, som gjerne kallast for eksistensiell fenomenologi. Målet er å ta utgangspunkt i erfaring som deskriptiv basis for generalisering og tolking. (Seamon 1998)

Metoden startar med nøye observasjon av eit empirisk fenomen. Under observasjonen er det særleg viktig å vere forsiktig med kva ord ein prøver å setje på det ein ser, for å unngå at det skal underordnast ein intellektuell struktur som ikkje finst i tingen sjølv. Dette er ifølgje Goethe er ei stor utfordring: «Yet how difficult is it not to put the sign in the place of the

thing; how difficult to keep the being (Wesen) always livingly before one and not to slay it with the word.» (Goethe sitert i Zajonc 1998:24)

Så kan ein gå vidare ved å variere tilhøva ein observerer fenomenet under. Ved å gjere det vil dei viktigaste føresetnadane for korleis det trer fram bli tydelege. Desse kallar Goethe for vitskaplege fenomen. Med tida ville denne metoden føre til både affektive, kvalitative tydingar og empiriske, sansebaserte resultat. Nøyaktig skildring er likevel ikkje eit mål i seg sjølv, men ein måte å nå fram til fenomenets djupare, meir generaliserbare mønster, strukturar og tydingar. (Zajonc 1998:25).

Kven som helst kan lære seg å gjere forskning på denne måten, ifølgje Goethe. Innsikta i tingens vesen kjem ikkje gjennom uvanlege åndelege gåver eller plutsleg inspirasjon, men gjennom konsistent arbeid. Goethe hadde stor tru på det menneskelege sanseapparatet som eit alternativ eller supplement til innretningar som mikroskop og teleskop. Men det krev at den som vil forske lærer å bruke sansane (og intellektet!) på rette måten. Det gjeld å sjå klarare, og det gjeld å sjå djupare. Til slutt blir ein meir «heime» hjå fenomenet, og forstår det med større empati og respekt (Seamon 1998). Her låg det for Goethe eit stort potensiale i kunstnarleg metode, og då særleg kunstnarens måte å sjå på. Ved å trekke på begge felt kunne ein utvikle ein vitskapleg metode som kombinerte intuitiv innsikt med systematiske prosedyrer. (Seamon 1998).

Den høgaste forma for forståing var likevel det han kalla *Ur-Phänomen*. Dette kan forståast som det essensielle mønsteret, kjernen eller prosessen i ein ting. Dette er den meir spekulative polen i Goethes vitskap, som best kan forståast i lys av platonisk idealisme, og romantisk estetikk. Den romantiske poeten Schiller klagde til og med til Goethe over at hans *Ur-Phänomen* var synonymt med Platons Ideal, ei karakterisering sistnemnde nekta å godta. Eksistensielle fenomenologar ville nok ha vanskeleg for å svelge dei meir metafysiske konklusjonane til Goethe, som peikar i retning av samband og harmoni mellom alt i naturen, inkludert mennesket. (Seamon 1998).

For meg verkar dette å stemme så godt overeins med prosjektet i «Faune et flore» og samlinga *Le parti pris des choses* generelt at det verkar merkeleg at ingen har peikt på sambandet med Goethes vitskap før. På den andre sida er det mange som har trekt fram det fenomenologiske i verket til Ponge, slik også Sartre gjer. Men av han vert det fenomenologiske ved *Le parti pris*

des choses framstilt som noko som står i motsetnad til vitskapen, ja, som til og med vert forringa av den. Mange, mellom dei Robbins (2006), hevdar derimot at den vitskapen Goethe utvikla, og som har mykje til felles med fenomenologiske tilnærmingar, kan vere eit meir holistisk og humanistisk alternativ til dagens naturvitskap.

I løpet av kapitlet vil eg vise kvifor eg meiner dette er eit perspektiv som høver godt for «Faune et flore», og slik argumentere for at Francis Ponge kan forståast som ein vitskapspoet. Men før eg går meir inn på desse problemstillingane vil eg presentere prosadiktet «Faune et flore» og gjere ei lesing av det i tråd med framgangsmåten til Goethe.

3.3 Presentasjon av «Faune et flore»

«Faune et flore» er eit prosadikt som går over sju sider i *Le Parti pris des choses*. Det er det lengste diktet i samlinga bortsett frå «Le galet». «Faune et flore» har same oppsettet som dei andre prosadikta, med heile setningar og avsnitt som til forveksling kan likne dei i ein prosatekst. Avsnitta er skilde frå kvarandre med asteriskar, eit grep som gjerne vert nytta i nokre av dei lengre tekstane i *Le Parti pris des choses*, men ikkje i alle. Diktet «Escargots», til dømes, er på nesten fem sider, og har verken avsnitt eller asteriskar. Oppdelinga av teksten og markeringa med asteriskar kan altså forståast som eit medvite formmessig grep, på linje med dei ein poet som skriv på vers ville nytte.

Det er verdt å merke seg at «Faune et flore» skil seg ut som den teksten i samlinga der dette grepet er aller mest brukt, heile tretten gongar i løpet av dei sju sidene. Ofte kjem avsnitta etter berre nokre få linjer, noko som gjer at diktet skil seg frå ein vanleg prosatekst på ein tydelegare måte enn dei fleste andre i samlinga. Det er nesten fragmentarisk i forma, noko som er uvanleg for dei elles ganske formfullenda prosadikta i *Le Parti pris des choses*.¹⁸ Diktet skil seg dessutan frå dei andre i samlinga ved å ha eit relativt variert skriftleg uttrykk, med utstrekt bruk av kursivering, og dessutan eit heilt avsnitt skrive i versalar. Eg skal kome tilbake til korleis eg meiner dette kan forståast.

¹⁸ Men ikkje så uvanleg i den seinare forfattarskapen til Ponge, der mange verk har eit opnare, meir uferdig uttrykk. Sjå til dømes *La rage de l'expression* (1952)

Innleiingsvis vil eg konkludere med at det er grunn til å framheve «Faune et flore» som eit viktig dikt i dette verket, både grunna lengda det har, og fordi motivet det i størst grad omhandlar, flora, er eit av dei mest brukte i *Le Parti pris des choses*. Heile ni av dei 32 dikta har ein form for flora som hovudmotiv, mellom dei er «La fin de l'automne», «Les mûres», «L'arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard» og «Végétation».

Met (2014:119) lyfter fram planteriket som eit av dei viktigaste og mest utbreidde motiva i forfattarskapen til Ponge. Nokre av dei viktigaste døma på dette frå andre samlingar enn den eg tek føre meg er verka *Le Carnet du bois de pins* (1947), *L'Opinion changée quant aux fleurs* og *La Fabrique du pré* (1971), samt diktet «Le Mimosa» (i *La rage de l'expression* frå 1952). Likevel er dette lite forska på frå før av, og han etterlyser fleire studiar som kan kaste lys over plassen flora har i verket til Ponge. Ein av dei få som har skrive litt om dette motivet, Charron 2007:70, er einig i mi vurdering av «Faune et flore» som eit dikt som skil seg frå dei fleste andre i *Le Parti pris des choses* grunna lengda og dei mange brota. I sin korte kommentar til denne teksten forstår han den som eit frampeik mot den meir opne og uferdige forma som Ponges tekstar seinare skulle få.

Som tidlegare nemnt meiner eg at det er mykje som talar for å lese «Faune et flore» i lys av Goethes *zarte Empirie*. Eg vil derfor prøve å legge dette perspektivet til grunn når eg no skal gå litt nærare inn på innhaldet i prosadiktet.

3.3.1 Ei mjukt empirisk lesing av «Faune et flore»

I tråd med det ein utifrå Goethes metode ville kunne forvente opnar teksten med observasjonar av dei empiriske fenomena fauna og flora: «La faune bouge, tandis que la flore se déplie à l'œil.» (Ponge 2015:80). Desse vert sett oppimot kvarandre – ei samanlikning som ikkje slær heldig ut for faunaen sin del. Den er kjenneteikna av problem som er fråverande hjå floraen: «[...] terreurs, de courses folles, de cruautés, de plaintes, de cris, de paroles. Ils ne sont pas les corps seconds de l'agitation, de la fièvre et du meurtre.» (Ponge 2015:80) Det vert slik ganske raskt tydeleg at fenomenet som skal få «kome til orde» med sitt perspektiv på verda er floraen. Faunaen blir nemnd to gongar til i løpet av diktets sju sider, og då alltid som illustrerande kontrast til flora.

Fleire av setningane er reint deskriptive, slik at dei ofte like gjerne kunne stått i ein vitenskapleg artikkel, som til dømes denne: «Ils meurent par dessication et chute au sol, ou plutôt affaissement sur place, rarement par corruption» (Ponge 2015:80). Diktet viser også fram det problematiske i å finne rette orda, det rette perspektivet, for akkurat planter som fenomen: «Ils ne sont pas... Ils ne sont pas... *leur enfer est d'un autre sorte.*» (Ponge 2015:81). Dette stemmer også godt overeins med påpeikingane til Goethe. Som eg allereie har vore inne på, og også skal kome grundigare tilbake til, er det å finne det rette ordet dessutan ein sentral del av Ponge sitt poetiske prosjekt.

Observatøren i diktet møter altså planter som fenomen med openheit, utan etablerte førestillingar om korleis dei er. Denne innstillinga gjer at eg-et kan undre seg over sider ved planta som ein elles ville ta for gitt, til dømes at dei ikkje har noko røyst! Og inga rørsle, anna enn vekst. Eg-et let seg rive med av desse oppdagingane, og utforskar på fantasifullt vis kva for følgjer dette har for plantene:

Il n'y a pas d'autre mouvement en eux que l'extension. Aucun geste, aucune pensée, peut-être aucun désir, aucune intention, qui n'aboutisse à un monstrueux accroissement de leur corps, à une irrémédiable excroissance. (Ponge 2015:81).

Ved slik å setje klamme rundt etablerte tankemønster, når observatøren altså fram til uventa innsikter. Ponge gjer til dømes ikkje nokon *a priori* skilnad mellom menneske og plante, der han tek for gitt kva skilnaden mellom desse to måtane å vere i verda er. Slik kan han observere at plantene spyr («un vomissement de vert»), eller at dei *trur* at dei syng «un cantique varié», men faktisk berre gjentek den same noten, som vert likna med både eit uttrykk, eit blad og eit ord. Dette *kan* verke som den typen personifisering eller animering av livlause objekt som poesien har drive med til alle tider, men grepet er meir grunnleggjande hjå Ponge, og har ontologiske følgjer, som eg skal kome nærare inn på etter gjennomgangen.

Eg-et i diktet held fram med sine observasjonar av planter, og merkar seg særleg forma deira. Det vert poengtert at plantene berre er utside: «Ils n'ont rien de caché pour eux-mêmes, ils ne peuvent garder aucune idée secrète, ils se déploient entièrement, honnêtement, sans restriction» (Ponge 2015:82). Så følgjer ei skildring av det ein kallar for plantene sin «blome»:

[...] un extraordinaire appel aux yeux et à l'odorat sous forme d'ampoules ou de bombes lumineuses et parfumés, qu'on appelle leurs fleurs, et qui sont sans doute des plaies. Cette modification de la sempiternelle feuille signifie certainement quelque chose (Ponge 2015:82).

Som ein ser vert det ikkje teke for gitt kva blomar eigentleg er. Er dei sår? Modifiserte blad? Ein måte å fange merksemda på? Det vert heller ikkje slått fast kva blomane eigentleg «tyder», dersom noko. Det er vel knapt noko fenomen i den naturlege verda som menneske, og då kanskje særleg poetar, har lese så mykje tyding inn i som blomen, men alt dette blir heldt utanfor, kanskje med ein aldri så liten ironisk snert.

Etter denne siste passasjen går eg-et over til å observere fenomenet flora frå fleire vinklar og under ulike tilhøve. Diktet får eit meir fragmentarisk preg. Teksten har så langt teke form av to lange avsnitt på over ei side kvar, delt opp av ein asterisk, men så vert avsnitta kortare. Tre korte passasjar med asterisk i mellom rommar tre ulike sider ved plantene, nemleg kor sakte dei veks, korleis dei ser ut når dei visnar og likskapar mellom planter og krystallar.

Samtidig føregår det ei rørsle i retning av ein annan form for observasjon, som kanskje kan kallast djupare, der det forskande subjektet lev seg stadig meir inn i det som karakteriserer planta som fenomen. Det menneskelege subjektet brukar ikkje berre sanseapparatet, men også fantasien, og førestiller seg kva som ville skje dersom det sjølv var karakterisert av «planteheit»:

«[...] tout volonté d'expression de leur part est impuissante, sinon à développer leur corps, comme si chacun de nos désirs nous coûtait l'obligation désormais de nourrir et de supporter un membre supplémentaire. Infernale multiplication de substance à l'occasion de chaque idée! Chaque désir de fuite m'alourdit d'un nouveau chaînon! (Ponge 2015 :84)

Etter dette følgjer eit avsnitt eg seinare skal analysere inngåande, der planter vert skildra som «une dialectique originale dans l'espace». Det ein for no kan merke seg er at Ponge heller ikkje a priori går utifrå at språk er noko som berre kjenneteiknar menneska. Denne openheita let eg-et få auge på dei mange likskapane mellom planta si manifeste, utstrekke form og skrift. Poenget har også vore hinta mot tidlegare i diktet, men i dette avsnittet slår stemma i diktet eksplisitt fast at plantene sitt språklege uttrykk er skrift, medan dyra sitt språklege uttrykk er munnleg eller gestisk: «L'expression des animaux est orale, ou mimée par gestes qui s'effacent les uns les autres. L'expression des végétaux est écrite, une fois pour toutes » (Ponge 2015:85).

Så følgjer seks korte avsnitt, alle skilde frå kvarandre med asteriskar. Den fyrste liknar plantene med «tableaux-vivants», den andre seier at det er plantene si manglande evne til rørsle som gjer dei fullkomne, den tredje påpeiker at ingenting plantene gjer har verknad utanfor dei sjølv. Den fjerde strofa gjentek at den manglande rørsla fører til eit uendeleg mangfald i plantene sine former. Den femte slær fast at det er den perfekte slump som avgjer plantene si plassering på jordoverflata, den sjette skildrar plantene om natta, og celleandinga som dominerer når fotosyntesen ikkje lenger finn stad.

I dette sistnemnde dømet fjernar observatøren seg frå det reint fenomenologiske perspektivet, sjølv om det framleis er snakk om ei svært sanseleg skildring. Men identifiseringa av storleikar som «acide carbonique» og «fonction chlorophyllienne» er ikkje baserte verken på observatøren sitt sansesapparat eller empatiske innleving i det empiriske fenomenet flora, men på den vitskaplege kunnskapen hen frå før av meiner å ha om denne. Innsleppet av det vitskaplege perspektivet er også kjenneteiknande for siste del av diktet.

Diktets avsluttande avsnitt skil seg ut ved å vere skrive med versalar. Her trer dessutan eg-et meir aktivt inn i diktet, som for å kome med ein konklusjon, eller kanskje eit resultat, av den fenomenologiske undersøkinga fenomenet flora har vore gjenstand for. Kva er fenomenets djupare mønster, strukturar og tydingar? Eg-et slår fast at planta sjølv nok helst ville definerast utifrå konturane og forma si. Men eg-et vil fyrst og fremst hylle den for evna den har til å nærre seg berre på den uorganiske verda: lufta, jorda, næringssalta. «TOUTE LE MONDE AUTOUR DE LUI N'EST QU'UNE MINE OU LE PRÉCIEUX FILON VERT PUISE DE QUOI ÉLABORER CONTINÛMENT SON PROTOPLASME [...]» Planta sin essensielle kvalitet, «LA QUALITÉ ESSENTIELLE» er derfor: «*L'immobilité*», som får stå som siste ord, og i motsetnad til resten av strofa: med små bokstavar, og kursivert.

3.3.2 Oppsummering: ei plante av språk trer fram

Bortsett frå dette siste avsnittet, som kan minne om ein konklusjon, er det ikkje eigentleg noko progressiv utvikling i diktet. Dei same poenga vert gjentekne fleire gongar, og utbrodert på ulike måtar, på ein slik måte at rekkefølgja på strofene også kunne ha vore ei anna. Det er ein ikkje-hierarkisk måte å organisere teksten på, slik at det, i likskap med hjå plantene ikkje finst nokon stad i tekst-korpuset der den er «particulièrement sensible, au point que perce il

cause la mort de toute la personne.» (Ponge 2015:81). Heller enn å følgje etter kvarandre er dei ulike strofene *juxtaposed*, sidestilte, som om strofene i likskap med plantene dei omhandlar også var *tableaux-vivants*, ei samling med avbendingar av det same, men frå ein ny vinkel kvar gong. I eitt bilete veks planta roleg, i eit anna visnar den, i det neste er den på nytt i ferd med å vekse. I eitt bilete kjem ein så tett på planta om natta, at lyden av celleendinga vert ein vibrasjon på grensa mellom rein lyd og stille, i det neste biletet kjem ein så langt på avstand, at ein ser planta som på ein vitskapleg plansje med innsatsfaktorar som jord og sollys, og korleis planta nyttiggjer seg desse. Som Sartre (2017:421) observerer om prosadikta i *Le Parti pris des choses* generelt: «Through each facet we see the total object. But from a different point of view each time.»

Det er altså eit romleg prinsipp som ligg til grunn for komposisjonen av diktet, heller enn progresjon i tid. Også for diktet er det slik at «les temps des végétaux se résout à leur espace [...] remplissant un canevas» (Ponge 2015:83). Dei gjentekne samanstillingane av biletkunst og flora kan forståast som ei estetisering av plantene, der dei blir sett på som kunstobjekt. Samtidig tippar ikkje diktet over i å *berre* sjå på planter som kunst. Den poetiske funksjonen tek ikkje overhand, men står i ei kontinuerleg spenning med referansen i diktet, med plantene som naturlege objekt i den fysiske verda. I like stor grad som sidestilte bilete kan diktet forståast som ei rekke vitskaplege hypotesar, stadige forslag til kva som djupast sett definerer floraen. Er det dei mange utvekstane? Blomane? Likskapen med skrift?

Dei ulike hypotesane vert testa ut suksessivt i diktet, før teksten konkluderer, med STORE BOKSTAVAR. Den lett overdrivne konklusjonen er ikkje heilt overtydande. Er det *l'immobilité* som djupast sett definerer ei plante? Ein skal passe seg for å tillegge slike tekstblomar for stor tyding når det gjeld ein poet som Ponge: her er det verken å frambringe ein blome eller å nå fram til ein konklusjon som er poenget. Alle forsøka, i form av strofer, vert ståande, som i planten sitt tilfelle kan dei ikkje viskast ut, berre supplerast med stadige tillegg. Meininga er ikkje å samle dei i ei høgare eining, men å la dei ulike delane få vere distinkte, så lesaren kan ta del i framveksten av diktet, så lesaren sjølv må la planta vekse fram i tomrommet mellom dei ulike, åtskilte delane teksten består av: «The words have to crystallize as the eye moves over them and the sentence has, at the end, to have reproduced the emergence of something» (Sartre 2017:430).

I neste kapittel skal eg utforske nærare korleis planta kan seiast å vekse fram frå diktet til Ponge.

3.4 Dialektisk plantevekst

Heller enn ein metode for forskning som tenkjer *på* eit fenomen med ein viss distanse, inneber Goethes vitskap å tenkje *med* fenomenet. Det kan forståast som ein refleksiv interaksjon som involverer at ein kjem i kontakt med det levande vesenet til ein Annan. Ved å tenkje med fenomenet vert resultatet av undersøkinga, ifølgje Goethe: «utterly identical with the object». (Robbins 2006:6). Francis Ponge har ved fleire høve påpeika liknande poeng i sine mange poetikkar, til dømes her: «Il ne s'agit pas d'arranger les choses (le manège), il ne faut pas arranger les choses au sens apache, argot. Il faut que les choses vous dérangent.» (Ponge 1961:666).

Dette er eit perspektiv som kan seiast å stemme på minst to nivå når det gjeld «Faune et flore». For det fyrste tenkjer Ponge med planta i den forstand at diktet vert forma i samsvar med resultatet av undersøkinga som går føre seg i det. Formmessig liknar diktets skriftlege uttrykk på objektet det omhandlar. For det andre tenkjer Ponge *med* planta utifrå eit av dei grunnleggande mønsterane som kan avleiest frå måten ei plante veks på, nemleg dialektikk. Ser ein nærare på diktet oppdagar ein at også innhaldet i det kan strukturast utifrå den typen motpolar som dialektisk metode inneber.

I dei neste to underkapitla skal eg gjere nærare greie for desse to perspektiva.

3.4.1. Ein tekst med stilkar og blad

«Faune et flore» er framstilt som om det har vekse fram via stadige tillegg, presenterte i form av avsnitt av ulik storleik, plassert mellom to asteriskar. Mange av desse tilleggane har karakter av å vere supplement til, eller variasjonar over, tidlegare avsnitt, som om teksten står i same situasjon som plantene: «[...]pour se corriger, il faut ajouter. Corriger un texte écrit, et *paru*, par des appendices, et ainsi de suite. (Ponge 2015:84).

Slik kan det sjå ut:

*

Aucun geste de leur action n'a effet en dehors d'eux-mêmes.

*

La variété infinie des sentiments que fait naître le désir dans l'immobilité a donné lieu à l'infinie diversité de leurs formes.

*

Ikkje nok med at desse avsnitta liknar dei mange *appendices* og *excroissances* som diktet skildrar, dei varierer også i lengde på ein måte som kan minne om ei plante.

Fyrst kjem to lange avsnitt over nesten tre sider, som kan forståast som ein stilk, og så elleve mindre avsnitt av varierende lengd, som ein kan forstå som blad. Sist, men ikkje minst interessant, kjem det avsluttande avsnittet, der eit grep med «un extraordinaire appel aux yeux » vert nytta – nemleg VERSALAR.

Som det heiter hjå Ponge (2015:83): «Cette modification de la sempiternelle feuille signifie certainement quelque chose». Det er rett og slett ein blome av majusklar. Men som vert avslutta med eit lite, kursivert ord: «*L'immobilité*». Ein griffel? Eit frø?

Vi ser at det også formmessig er floraen som dominerer i «Faune et flore». Diktet verkar i mykje større grad å vere prega av den typen språkleg uttrykk som diktet seier at flora er, nemleg skriftleg, enn av det munnlege uttrykket til faunaen. Her er det lite av det rytmiske, lydlege og songvennlege som kjenneteiknar meir munnleg lyrikk.

3.4.2 Metamorfose og dialektikk

Den andre måten diktet kan seiast å tenkje *med* fenomenet flora på, heller enn *på* det, har med dialektikk å gjere. I ein sentral passasje i «Faune et flore» vert planta skildra som ein original, eller *opphavleg*, dialektikk i rommet:

Le végétal est une analyse en acte, une dialectique originale dans l'espace. Progression par division de l'acte précédent. [...] Mais, il faut ajouter qu'ils ne se divisent pas à l'infini. Il existe à chacun une borne.

Chacun de leurs gestes laisse non pas seulement une trace comme il en est de l'homme et de ses écrits, il laisse une présence, une naissance irrémédiable, *et non détachée d'eux*. (Ponge 2015 :84)

Planteriket vert altså likna med ein stadig pågåande analyse, i tillegg til opphavleg dialektikk. Påpeikingane verkar å vise til måten planter veks på. Ei meir konkret setning med eit hint om kva som ligg i dette følgjer like etter, nemleg: framgang ved hjelp av oppdeling av førre handling. Handling må her forståast som vekst, eller utvekst, som stemma i diktet fleire gongar har konstatert er den einaste forma for rørsle ei plante har.

I sine empiriske studiar av (frø)planter merka Goethe seg etterkvart eit mønster i måten dei vaks på. Det var nesten som ein rytme, der planten utvikla seg gjennom stadiar av komprimering og ekspansjon. Fyrst, såg Goethe, ekspanderte dei relativt små frøblada (cotyledon) til plantas relativt store stilkblad. Desse vart igjen pressa saman til dei mindre begerblada (calyx), før dei utvida seg, til kronblada (corolla). Så vart desse forminska, til planta sine reproduktive organ: pollenblad og fruktblad, som igjen utvida seg (ofte ganske valdsamt) til ei frukt. Til slutt kom den mest drastiske komprimeringa, nemleg frøet. (Amrine 2012:33)

Dette var det Goethe kalla planta sin metamorfose, gjennom stadig modifikasjon av bladet som grunnform. Planta *er* aldri i nokon av desse særskilde formene, men må forståast som ei rørsle mellom dei. Dette skal eg kome nærare tilbake til. Poenget no er rytmen, mellom ekspansjon og komprimering. Det er som om planteveksten er ei stadig pågåande rørsle mellom to motpolar, mellom ein tese og ein anti-tese. Den veks seg så forbi motsetnadane, og gjentek dei på eit høgare nivå. (Amrine 2012:34). Med andre ord, planteveksten *er* faktisk ein dialektikk i rommet. Den er dessutan endå meir *original* enn ein skulle tru.

Det er ikkje slik at plantevekst er ein metafor for dialektikk, det er faktisk omvendt – det er vår forståing av dialektisk tenking som er utleia frå plantevekst. Goethe sin oppmerksame framgangsmåte i studiet av planter leia kanskje til ei bedre forståing av korleis planter veks, men den førte også til ei ny forståing av korleis menneske tenkjer, som framleis har stor påverknad i dag. Då Georg Wilhelm Friedrich Hegel fyrst utvikla forståinga si av dialektikk¹⁹ som tankens rørsle mellom dei tre dialektiske stadia, tese, antitese og syntese, var han inspirert av Goethe sine botaniske innsikter. (Amrine 2012:34). Han nytta derfor også planter som bilete på korleis dialektisk tenking fungerte. (Amrine 2012:35).

¹⁹ Omgrepet «dialektikk» er mykje eldre enn dette, og har vore i bruk sidan den greske antikken. Men det vart vidareutvikla av Hegel på ein måte som har hatt stor tyding for filosofien etter han, kanskje særleg gjennom Marx og Engels sin materialistiske variant.

I «Faune et flore» er det mange motsetningar som vert samanstilte på denne måten. Dei mest openberre storleikane som måler krefter med kvarandre er nettopp fauna og flora, som dette avsnittet held fram ved å peike på. Ein annan viktig motsetnad er det munnlege og skriftlege, som i same avsnitt vert knytt eksplisitt til fauna og til flora: «L'expression des animaux est orale, ou mimée par gestes qui s'effacent les uns les autres. L'expression des végétaux est écrite, une fois pour toutes. » (Ponge 2015 :84). Dyra sitt språklege uttrykk er munnleg, eller framstilt i gestar som viskar kvarandre ut. Kanskje er dette ein av grunnane til at det er så få spor igjen av faunaen i diktet. Plantene sitt språklege uttrykk er derimot nedskrive, ein gong for alle. Det kan ikkje viskast ut, men må korrigerast ved hjelp av stadige tillegg. Ein siste motsetnad som kan peikast på i diktet er mellom det organiske og uorganiske. Denne kjem til uttrykk særleg i diktets avsluttande avsnitt med majusklar, der planta vert hylla for evna si til å nærre sitt organiske liv berre gjennom den uorganiske verda rundt seg. Kanskje kan denne motsetnaden også koplast til spennet mellom dei syntetiserande og heilskaplege og dei analytiske og fragmentariske rørlene i diktet, som eg skal kome tilbake til.

Som eg no har gjort greie for viser det språklege uttrykket diktet identifiserer planta som tydeleg igjen i korleis det veldig skriftlege diktet «Faune et flore» er bygd opp. Vi har også sett at eit anna trekk ved planter som kan seiast å prege diktet er den dialektiske rytmen i veksten deira. Som eg så vidt har kome inn på no mot slutten kan kontrasteringa av motsetningar, forstått som tese og antitese, også seiast å prege korleis innhaldet i dette diktet er strukturert. Dette skal eg kome nærare tilbake til, særleg i samband med diskusjonen av språkforståinga til Ponge. Men fyrst vil eg i neste kapittel seie litt om korleis dei vitenskaplege perspektiva «Faune et flore» kan lesast som eit uttrykk for er med på å utfordre den etablerte forståinga av moderne vitenskap.

3.5. In-der-Pflanze-sein

I dette delkapittelet skal eg sjå nærare på korleis Ponge sin poetiske framgangsmåte kan seiast å utfordre nokre av premissa som ligg til grunn for moderne naturvitenskap. Etter dette vil eg kome inn på ein allusjon som finst i «Faune et flore» til Goethes teori om bladet som planta sin grunnform, slik den blir framsatt i dei teoretiske arbeida hans og i vitenskapsdiktet *Die Metamorphose der Pflanze*. Som eg skal vise finst det passasjar i «Faune et flore» som kan

tolkast i retning av førestillinga om Die Urpflanze, og dermed også ein symbolistisk, romantisk estetikk. Men som eg også skal vise er dette samtidig ikkje den einaste måten ein kan forstå urplanta til Goethe på.

3.5.1 Kritikk av vitskapens fundament

I motsetnad til den kartesianske vitskapen er det i Goethe sin alternative vitskap ikkje lagt til grunn eit like skarpt skilje mellom *res cogitans*, det som tenkjer, og *res extensa*, det som har utstrekning. I likskap med den fenomenologiske filosofen Martin Heidegger kan han seiest å leggje meir vekt på samhandling med verda, på *in-Der-Welt-sein*, framfor separasjon frå den i form av eit cogito.

Res cogitans har typisk blitt forstått som det menneskelege subjektet, og som uttrykk for ikkje-materielle storleikar som sinn, ide og fantasi, medan *res extensa* vert forstått som objekt, natur, materie. Dette skiljet vert på mange måtar snudd på hovudet hjå Ponge. Han gjer ikkje nokon skilnad mellom naturobjekt og menneske i *Le parti pris des choses*, men skildrar mennesket som objekt på lik linje med dyr, sigarettar – eller planter.

På den andre sida er han, som vi såg i gjennomgangen, ikkje framand for å skildre *res extensa* som karakterisert av kvalitetar ein vanlegvis reserverer for det menneskelege subjektet, som språk og begjær. Når Ponge tillegger livlause objekt menneskelege måtar å vere på er det som sagt fordi han ikkje *a priori* reknar våre måtar å vere på som annleis frå deira: «In every thing there is a material effort, a striving and a project that makes up its unity and permanence. But we are constituted no differently.» (Sartre 2017:419-420).

Slik Ponge ser det er menneske materie i like stor grad som eit dyr eller ei plante (eller ein stein!) er det. Sjølv kjenslene våre er materielle, og kan forståast som: «particular orders that impose themselves on my innards» (Sartre 2017:420). Dersom ein godtek dette premisset så følgjer det at også planter kan ha «kjensler».

Ponge kan altså seiest å ta tinga, *res extensa*, sitt parti overfor mennesket, noko tittelen på samlinga *Le parti pris des choses* spelar på. Slik snur han på det etablerte hierarkiet mellom desse partane, og oppnår – ikkje ei reversering av hierarkiet, men heller ei sidestilling. Han er

meir interessert i å utforske kva som foreiner det menneskelege subjektet med verda rundt, dets in-der-Welt-sein, enn kva som skil det ut frå den:

Je tiens à dire quant à moi que je suis bien autre chose, et par exemple qu'en dehors de toutes les qualités que je possède en commun avec le rat, le lion et le filet, je prétends à celles du diamant, et je me solidarise [...] avec la mer qu'avec la falaise qu'elle attaque et avec le galet qui s'en trouve par la suite créée [...]. (Ponge 2015: 174)

Ved å nekte å leggje skiljelinjene det moderne vitskaplege verdsbiletet er fundert på til grunn lukkast Ponge i å gjere ein fenomenologisk reduksjon av mykje djupare art enn å setje klammer rundt kunnskapen om fotosyntese. Slik rokkar han ved systemet, og viser fram det potensielt arbitrære i det. Eller, heller enn arbitrært kunne ein kanskje kalle det historisk og kulturelt betinga. At moderne vitskap har vekse fram basert på premissa lagt av Copernicus, Newton og Descartes vil ikkje seie at dette nødvendigvis er den einaste forma vitskap kan ha. Kva om Goethe sine idear hadde hatt større historisk påverknad? Kva om idéane som ligg til grunn for moderne vitskap hadde blitt utvikla av menneske frå ein annan kultur enn den gresk-romersk-judeo-kristne? Det finst nok av døme på kulturar rundt om i verda som ikkje operer med like skarpe skilje mellom subjekt og objekt, menneske og omverd, som den vestlege har gjort.

3.5.2 Blå blome eller evolusjonsteori?

I «Faune et flore» vert det fleire gongar lagt vekt på at planta forstått som språkleg uttrykk ikkje kan gjere anna enn å gjenta seg sjølv. Mot slutten av diktets fyrste lange avsnitt vert dette slått fast to gongar. Fyrst står det: «[...]malgré tous leurs efforts pour «s'exprimer», ils ne parviennent jamais qu'à répéter un million de fois la même expression, la même feuille.» (Ponge 2015:81). Deretter vert det same poenget gjenteke, med ein variasjon: «[...] ils ne réussissent encore que, à des milliers d'exemplaires, la même note, le même mot, la même feuille.» (Ponge 2015:81)

Ein ser at ordvalet som særleg vert insistert på i begge desse sekvensane er «la même feuille», medan «la même expression» vert variert med «le même mot». I det lange avsnittet som følgjer etter dette fyrste kjem så den lett lakoniske skildringa av blomen, som også sluttar med ei vektlegging av det *evinnelige*, eller eventuelt det *evige*, bladet: «Cette modification de la sempiternelle feuille signifie certainement quelque chose.» (Ponge 2015 :82).

Summen av desse ordvala hjå Ponge er det som gjer at eg meiner dei kan forståast som allusjonar til Goethes plantemorfologi slik den kjem til uttrykk i *Die Metamorphose der Pflanze*. Som nemnt meinte Goethe at alle delane av ei plante, inkludert blomen, berre var modifikasjonar av det same bladet. Goethe kalla desse variasjonane over ei enkel grunnform for plantenes metamorfose. Alle dei ulike delane av planta, frå frøet til blomen, vert forstått som transmuterte former for blad. Bladet vart av Goethe forstått som den essensielle karakteristikken som gav ei plante dens «planteheit». (Kelley 2007:10). Denne førestillinga har blitt tolka som ein meir sannsynleg variant av *Die Urpflanze*, ikkje forstått som ei faktisk eksisterande plante som Goethe håpte å finne, men som eit underliggende mønster, ein slags arkitektonisk *Bauplan* som låg til grunn for alle planter. (Kelley 2007:12) Førestillinga om eit slikt mønster blir referert til gjentekne gongar i «Faune et flore», aller tydelegast i desse setningane:

Le temps des végétaux se résout à leur espace, à l'espace qu'ils occupent peu à peu, remplissant un canevas sans doute à jamais déterminé. [...] Comme le développement de cristaux: une volonté de formation, et une impossibilité de se former autrement que *d'une manière*. (Ponge 2015:83).

Same korleis plantene vart transformerte i tid og rom, ville alle variasjonar over grunnforma «plante» vere moglege å identifisere som plante utifrå ein underliggende kode, dersom ein forstår Goethe på denne måten. Dette er også eit poeng som kjem til uttrykk i «Faune et flore»: «Leur identité ne fait pas de doute, mais leur forme s'est de mieux en mieux réalisé.» (Ponge 2015:82).

Denne førestillinga kan, og har som sagt, blitt tolka som ein variant av Platons idealform, og sånn sett ikkje særleg vitskapleg i moderne forstand. Som eg skal kome nærare inn på i samband med diskusjonen av førekomsten av symbolistisk estetikk i «Faune et flore» er dette også eit syn som kan knyttast til Ponge sitt prosjekt om å finne «le mot juste». Men det er ikkje den einaste måten å tolke førestillinga om *die Urpflanze* på. Mange, deriblant Kelley (2007:1) har også framheva Goethe som ein forløpar til Charles Darwin. Darwin både las og refererte til Goethes påpeikingar rundt metamorfose og idéen hans om urplanta, og forsto dei som ei påpeiking av homologi mellom planta sine ulike morfologiske eigenskapar – ei innsikt som skulle bli svært viktig for hans eigen utvikling av evolusjonsteorien. (Brady 1987:9)

Homologi er eit samsvar mellom eigenskapar, strukturar eller utvikla hjå forskjellige artar, som skuldast eit felles evolusjonært opphav. Motsetnaden er analogi, som er funksjonelle likskapar utan eit slikt felles opphav. (Homology 2021) Homologi kan altså forståast som ein form for djupare, grunnleggande likskap, som ikkje nødvendigvis er openbertt identisk.

Det var Goethes metodiske, fenomenologi-liknande framgangsmåte som sette han i stand til å bli klar over desse likskapane, før den vitskaplege forståinga av homologi var etablert. Han oppdaga dessutan ein slik homologi sjølv, nemlig intermaxillary-beinet (også kjent som Goethes bein), som er til stades i ulike variantar hjå alle pattedyr. I «Faune et flore» finst det altså ei rekke passasjar som kan forståast som peik til innsiktene om planter som Goethe kom fram til gjennom denne metodikken. I tillegg opnar den mjuke empiriske framgangsmåten som ser ut til å vere brukt i diktet i seg sjølv for moglegheita til å oppdage nye slike ikkje-openberre likskapar, ved å kombinere vitskaplege og poetiske ressursar.

3.6. «Orda, ein flaum av grønt.» Språk og planter hjå Ponge.

No one really dreams any longer of the Blue Flower. Whoever awakes as Heinrich von Ofterdingen today must have overslept. (Benjamin 2008:236)

Samanstillinga av planter og (skrift)språk, omtalt som «expression», «texte écrit», «le [...] mot» og «des lignes», er eit av hovudmotiva i «Faune et flore». Det er også ein gjengangar i *Le parti pris des choses* som verk. I «Le cycle des saisons» blir til dømes utspringet av lauv på trea om våren omtala slik: «ils lâchent leurs paroles, un flot, un vomissement de vert» (Ponge 2015:48). Planter er ikkje det einaste som vert likna med ulike språkuttrykk i Ponge sitt verk. Også havet vert likna med ei bok, som enno ikkje er lesen ut: «ce livre au fond n'a été lu» (Ponge 2015:60).

Trass i at mykje talar for å lese det i lys av Goethes *zarte Empirie* er ikkje «Faune et flore» eit konvensjonelt forskingsresultat, men eit dikt, som også er interessant å diskutere i lys av litterær tradisjon og kva for språksyn det uttrykker. Francis Ponge har som nemnt i innleiinga ikkje berre eit prosjekt om å nå fram til tingen han skildrar, men også om å reinse eller *redde* språket for i det heile tatt å kunne skildre den. Innanfor rammene av oppgåva mi er det ikkje rom for å utforske dette i så stor grad som eg skulle ønske, men i dette kapittelet skal eg i alle

fall kome med nokre påpeikingar knytt til språk som er relevante for å forstå Ponge som vitskapspoet.

Mitt fyrste poeng vil vere å vise at det same spennet som finst i Ponge sin framgangsmåte mellom ein analytisk, materialistisk form for vitskap og ein meir intuitiv, heilskapleg variant, også kan overførast til det språklege nivået. Utifrå Walter Benjamin kan ein forstå språksynet hans i lys av to retoriske figurar, symbolet og allegorien. Slik kjem også det spennet Ponges forfatterskap kan seiast å stå i, mellom symbolisme og modernisme, bedre fram. Diskusjonen rundt dette vil munne ut i mitt avsluttande poeng, der eg peikar på avstanden mellom «plantene» i diktet til Ponge, og den språklege framstillinga av dei.

3.6.1 Diktets motpolar: fauna og flora

«Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli [...] musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.» (Mallarmé 1886)

Sjølv om «Faune et flore» nemner fauna i liten grad ville det vere feil å snakke om diktet som eit reint plantedikt, og gå forbi floraens motpol i stillheit. Det ligg til dømes ein mogleg allusjon i koplinga av desse namna, som eg enno ikkje har nemnt, til to figurar frå gresk-romersk mytologi, nemleg Flora, gudinna for plantene si blomstring, og Faunus, guden for gjetarar. Sistnemnde er ein mykje meir omtala figur i både mytologien og litteraturen, og var m.a. assosiert med seksuell appetitt. Lukrets skildrar han også som knytt til det munnlege og det lydlege, noko som er i tråd med framstillinga av «faune» i diktet til Ponge. Det er likevel vanskeleg å finne nokon direkte allusjonar til dette mytologiske substratet i «Faune et flore», utover tittelen.

For franske lesarar generelt, og ein forfattar som Ponge spesielt, ville likevel bruken av «faune» lett kunne koplast til symbolistisk litteratur. For forfattarar som Paul Verlaine og Stephane Mallarmé var dette eit av dei aller viktigaste motiva, noko Ponge sjølv sagt visste. Ved å inkludere «faune» i tittelen, for så gjere så lite ut av det, oppnår han både å referere til denne litterære strøyminga, og å ta avstand frå den. Det todelte ved diktet *er* altså relevant å merke seg, både i høve til dei mytologiske og litteraturhistoriske referansane, men også knytt til kva for språksyn og estetikk Ponge bør forståast utifrå.

Som eg allereie har nemnt vert floraen i diktet kopla til det skriftlege og det urørlege, *l'immobilité*, medan faunaen vert knytt til det munnlege og det som er i rørsle. Det er liten tvil om kva for ein av desse motpolane Ponge er mest fascinert av:

He has a passion, a vice, for the inanimate, material thing. For the solid. Everything is solid in his work: from his sentences to the deepest foundations of his universe. [...] Everything that comes from his hands is a thing, including, most especially, his poems. (Sartre 2017:447-448).

Ponge sin materialisme strekker seg også til språket, som han omtalar som eit sekret mennesket utsondrar, samanliknbart med slimet til eit blautdyr: «la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir: je veux dire la PAROLE» (Ponge 2015:77).

Her ser ein nok ein gong at Ponge kjem fram til uventa og interessevekkande perspektiv ved å unngå å ta noko for gitt, som at språk er noko som berre kjenneteiknar menneske. For er det ikkje slik at enten ein snakkar eller skriv, så uttrykker ein seg ved hjelp av materialitet i ei eller anna form, enten det er lydbølgjer, skriftteikn eller elektroniske signal? På same måten kan ein seie at planter eller sniglar uttrykker seg, men at materialiteten dei gjer det i er ein annan. Kloroplasten si utsondring av karbondioksid, snigelen sine slimete spor på bakken, dette kan også forståast som språklege uttrykk i Ponge sitt univers.

I dette synet på språket er Ponge på linje med Lukrets, som også oppfattar både språket og lyden av det som noko materielt: «It follows that the voice must be constructed out of matter / since a man loses something of his flesh by endless chatter.» (Lukrets 2007:196) Ifølgje den epikureiske materialismen som Lukrets baserer seg på er også tanke og språk materielle storleikar, noko han skriv mykje om i bok III:

[...] And we learn
By means of this same reasoning that the nature of
the mind
And of the spirit is a physical one – for when we find
that they propel the limbs, and snatch the frame from
sleep, and change
The expressions of the face, and steer and govern all the
range
Of movement in a person, it is obvious that such
Actions can be brought about *only by means of touch*.
And since what 'touches' must be material, isn't it true

That mind and spirit must be physical in nature too? (Lukrets 2007:iii, 160-68)

Også denne materialismen ville Ponge, som ved fleire høve framheva kontinuiteten mellom objekt, språkleg uttrykk og tanke, kunne stå inne for. Tanken, eller ideen, er underordna i Ponge sin poetikk: «[...] in suggesting that the poem, which he regards as a composite of sense impressions, came before thought, Ponge takes the side of materialism against idealism.» (Andrews 1999:188).

3.6.2 Språklege motpolar: symbol og allegori

Ein filosof som har skrive innsiktsfullt om overgangen frå romantikken (og i forlenginga: symbolismen) til modernismen sin estetikk er Walter Benjamin. Refleksjonane hans rundt språk kan derfor vere nyttige for å forstå estetikken til Ponge bedre. Med Benjamin kan vi forstå skilnadane i den estetiske tilnærminga til forfattarar innanfor romantikken/symbolismen og modernismen utifrå av to retoriske figurar: symbolet og allegorien.

Symbolet definerer Benjamin (2013:195) ved hjelp av den romantiske teoretikaren Görres som eit bilde der «ånden streber etter å oppheve formen og ødelegge legemet». Det er snakk om eit uttrykk og eit innhald som høyrer uløseleg saman. Gjennom analogiske samband mellom den sanselege røynda og den bakanforliggande røynda kan symbola ta oss med til idealverda, til essensen, som til vanleg er skjult for oss. Symbola kan forståast som idealet i materiell form, i så stor grad at materialiteten så og seie forsvinn.

I det symbolistiske manifestet skildrar Jean Moréas (1886) dei symbolistiske «tableaux de la nature» slik: «tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles et destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.» Ein ser korleis Moréas her meiner at dei sanselege inntrykka skal tolkast utifrå dei esoteriske sambanda som knyt dei til idéverda. Dette er noko ganske anna enn «les tableaux vivants» hjå Ponge, som «ne peuvent garder aucune idée secrète, ils se déploient entièrement, honnêtement. sans restriction.» For å forstå kva som ligg til grunn for Ponge sin poesi må vi altså gå til den motsette polen, til allegorien.

I den underkjente doktoravhandlinga *Ursprung Des Deutschen Trauerspiels* tek Benjamin eit oppgjær med symboleestetikken og den romantiske idealismen. Symbolet si fordring om å vere

ei udelelig samansmelting av det sanslege og det over-sanslege kritiserer han som ein estetisk illusjon. (Benjamin 2013:168). I staden for held Benjamin fram ein annan figur, der «den legemlige formen sluker besjelingen» (Benjamin 2013:195). Det er snakk om ein såkalla utvida metafor, eller *allegori*. Denne estetikken, dette språksynet, som vektlegg det materielle synest å passe godt på Ponge sin forfattarskap. Han er ikkje ein poet som er interessert i å nå fram til noko bakanforliggande røynd. I romantisk kunst er «die blaue Blume», slik den blei udødeleggjort i Novalis sin roman *Heinrich von Ofterdingen*, symbolet framfor noko anna på lengselen, og rørsle i retning av, det uendelege. Men når «Faune et flore» nærmar seg *blomen* som motiv amputerer teksten eikvar moglegheit til å lese inn ei bakanforliggande meining med følgjande tørre kommentar: «Cette modification de la sempiternelle feuille signifie certainement quelque chose.» (Ponge 2015:83)

Det allegoriske ved «Faune et flore» kan sjåast i samanheng med det Charron (2007) og Met (2014) kallar for planterikets poetikk i verket til Ponge. Charron (2007:70) meiner at dei mange tekstane Ponge via til planter ofte er kjenneteikna av det han kallar «l'inachèvement perpétuel». Met (2014:119) tolkar også vegetasjon som estetikk i denne retninga: «par quoi il faut entendre une esthétique de l'inachèvement (la totalité est inaccessible car inaccomplie [...] une poétique proprement végétale [...].» I tråd med dette kan «Faune et flore» lesast som ei rekke forsøk, som variasjonar, repetisjonar og korreksjonar, som viser fram heile arbeidet med å konstruere eit tekstobjekt, heller enn å skulle framstille eit ferdig og avrunda objekt i symbolsk form.

Diktet kan altså gje oss tilgang til ei rekke «poses», «tableaux» og «gestes», og slik setje saman ein språkleg representasjon av objektet, men ikkje til planta i seg sjølv. På same måten kan vitenskapen dele planta opp i ei uendeleg rekke delar, i rot, blad og stengel, klorofyll, protoplasma og celler. I aminosyrer, i atom, nøytron, elektron, i kvarkar, utan å nå fram til noko som ikkje er materie, noko bakanfor, ovanfor, noko *meta*-fysisk. Den materialistisk orienterte tenkjaren Ponge er sjølv sagt klar over dette:

His attitude vis-à-vis the world is profoundly anti-Platonic; nothing stands for or is a sign of anything beyond itself. The truth lies not in some ultimate Unity which we must strive to grasp, but in the endless and real variety of things which we must simply accept. We must outgrow our 'nostalgie d'absolu'. (Greene 1970:575)

3.6.3 Ponge og urplanta

Samtidig finst det ein annan, og i mi forståing motstridande, impuls i tenkinga til Ponge. Den er knytt til prosjektet om å «redde» orda, redde språket, som eg nemnde i innleiinga til dette kapitlet:

O traces humaines à bout de bras, ô sons originaux, monuments de l'enfance de l'art [...] Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification. Enfin vous élever à une condition plus noble que celle de simples désignations. (Ponge 2015:128)

Som sitatet viser er ikkje Ponge nøgd med å nytte orda som «simples désignations», slik ein gjer når ein nyttar språket innstilt på den referensielle funksjonen.²⁰

Det Ponge vil er å finne det rette ordet, *le mot juste*, det sanne namnet til kvar ting: «[...]naming is a metaphysical act of absolute value; it is the solid, definitive union of man and thing [...]» (Sartre 2017:412). I nokre få tilfelle *har* tingen allereie sitt rette namn, og Ponge treng ikkje å «redde» den. Dette er tilfellet med ei av dei mange plantene Ponge har skrive om, nemleg mimosa:²¹

Peut-être, ce qui rend si difficile mon travail, est-ce que le nom du mimosa est déjà parfait. Connaissant et l'arbuste et le nom du mimosa, il devient difficile de trouver mieux pour définir la chose que ce nom même. (Ponge 2017)

Her formulerer Ponge endå eitt av dei viktige bidraga ein poet kan gje til undersøkinga av eit fenomen i verda. Språket, dei velbrukte, utvaska orda, er nemleg mellom dei strukturane som kan stå i vegen for verkeleg å ta innover seg eit objekt. Som eg var inne på i innleiinga var dette eit problem Ponge var svært klar over:

N'en déplaie aux *paroles* elles-mêmes, *étant données les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées*, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler. (Ponge 2015:163).

For Ponge er prosjektet med å undersøke tinga derfor tett knytt til å reinse språket. Det er slik ein må forstå ambisjonen om å skrive ein kosmogoni ved å «reprendre tout du début» hjå Ponge:

²⁰ Skjønt dette kan også problematiserast, utan at eg skal gå nærare inn på akkurat det her.

²¹ I ei seinare samling: *La Rage de l'expression* (1952).

Seule la littérature (et seule dans la littérature celle de description – par opposition à celle d'explication – parti pris des choses, dictionnaire phénoménologique, cosmogonie) permet de jouer le grand jeu: de refaire le monde, à tous les sens du mot refaire [...] (Ponge 2015:200).

I Ponge si jakt på det sanne namnet, kan ein også høyre ein gjenklang av symbolistane si jakt på symbolet som skal vere eitt med den bakanforliggende ideen, samt den idealistiske førestillinga om ei Urpflanze hjå Goethe. Benjamin diskuterer også moglegheita for at det kan finnest eit sant språk, der dei djupaste løyndomane som tenking er retta mot er oppbevart, tause og frie for motseiingar.²² (Benjamin 2014b:267). Han peikar dessutan på at dette er det språket Mallarmé lengtar etter, for så å sitere følgjande passasje frå den symbolistiske poeten sitt essay «Crise de vers»:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. (Mallarmé sitert i Benjamin 2014b:267).

Denne draumen om eit udøyeleg ord, som i seg sjølv skulle vere den materielle manifestasjonen av sanninga, denne draumen om identitet mellom uttrykk og innhald, kan den også peikast på i diktet til Ponge, «Faune et flore»?

Som nemnt finst det eit spenn i poetikken hans: På den eine sida ein materialistisk orientert tenkjar, med ein vitskapsmanns analytiske og fragmenterande tilnærming, på den andre sida eit håp om å redde eller reparere både tinga og språket bit for bit gjennom dikta. Kanskje er det denne opposisjonen som kjem til syne, i skiljet «Faune et flore» gjer mellom menneskespråk og plantespråk? I avsnittet eg trakk fram som ein nøkkelpassasje står det altså følgjande: «Chacun de leurs gestes laisse non pas seulement une trace comme il en est de l'homme et de ses écrits, il laisse une présence, une naissance irrémediable, *et non détachée d'eux.*» (Ponge 2015 :84).

I motsetnad til menneskespråket lar planta sine skriftliknande gestar det bli igjen «une présence», står det i diktet. Desse baserer seg altså ikkje på avstand og fråvêr, slik det allegoriske menneskespråket gjer. Plantene sitt språklege uttrykk viser ikkje til noko, det består av gestar, og kvar gest tyder berre: *seg sjølv*. «[...] malgré tous leurs efforts pour

²² Sjå til dømes den tidlege artikkelen «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» (1916) for eit innblikk i Benjamin sitt meir idealistiske språksyn, knytt til førestillinga om eit paradisiske namnespråk før syndefallet.

«s'exprimer», ils ne parviennent jamais qu'à répéter un million de fois la même expression, la même feuille.» Det er eit aktivt («en acte»), produktivt språk, som så og seie føder seg sjølv. Det er «une naissance irrémédiable». Natura på latin er etymologisk i slekt med *nascere*, å føde. I diktet vert naturen skildra som evig framveksande prosess, *natura naturans*, heller enn *natura naturata*, ei fullendt skaping. Det når ikkje utover seg sjølv, «Aucun geste de leur action n'a d'effet en dehors d'eux-mêmes», men det er heller ikkje naudsynt, dei tyder seg sjølv, og dei er det einaste som kan tyde nettopp dette. Slik er det ingen avstand mellom uttrykk og innhald, planta sitt uttrykk og innhaldet det viser til er «non détache d'eux».

Det er altså denne forma for språkleg uttrykk, som diktet hevdar at planta er, som diktet sjølv prøver å mime ved sine språkgestar. Likevel er det ikkje snakk om total identitet hjå Ponge, han insisterer på skilnaden mellom språkleg framstilling av planta, og planta sjølv. Det er nettopp snakk om ei omsetjing, av planta sitt symbolske språk, til mennesket sitt falne og allegoriske.

3.7 Avslutning. Er «Faune et flore» eit vitkapsdikt?

Som eg håper å ha vist gjennom diskusjonen i dette kapittelet kan forståinga av «Faune et flore» trekkast i fleire ulike retningar, og at vitkaps poesien er éin av dei meiner eg det no må vere liten tvil om. Likevel er ikkje dette eit vitkapsdikt i same forstand som *De rerum natura*, der Lukrets formidla vitkapsleg innsikt på didaktisk vis, med poesien som hjelpemiddel. Det er heller slik at poesien sjølv vert ein form for vitkap i Ponge si tapning. Ved hjelp av ein framgangsmåte som kan knytast både til fenomenologisk filosofi og til Goethes mjuke, empiriske undersøkingar nærmar han seg fenomena i verda rundt seg på ein måte som er systematisk, metodisk og empirisk fundert.

I likskap med Goethe legg Ponge vekt på å finne dei språklege uttrykka i objektet, i tingen i seg sjølv, heller enn å forsøke å underlegge den ord og tenkjemåtar som allereie finst. Prosjektet med å undersøke fenomen på denne måten er derfor uløyseleg knytt til språket, enten ein er forskar eller poet, men sistnemnde har nokre særlege fordelar når det gjeld å forhalde seg til språket på ein kritisk og varsam måte.

Gjennom å skrive dikt på den måten han gjer får Ponge fram dei substansielle bidraga poetiske framgangsmåtar kan tilføre ei fenomenologisk undersøking av naturfenomen.

Mellom desse har eg framheva evna til å sjå, verkeleg sjå, som eit barn: ope og utan intellektuelle førehandsdommar som legg føringar for observasjonen – eit sentralt mål for poetar og andre kunstnarar opp gjennom tidene.

Eit anna kunstnarisk bidrag eg har framheva er evna til å leve seg inn i eit anna perspektiv, ved hjelp av intuisjon og fantasi. Det empatiske ved prosjektet til Ponge kan både forståast som eit mål i seg sjølv, og som ein framgangsmåte for å oppnå større innsikt. Goethe (sitert i Kelley 2008:13) uttrykker det slik: «I feel I know you, nature, and so I must grasp you.» Eit av dei meir slåande trekka ved Ponge sine tekstar generelt er den respekten, kjærleiken – og forståinga! – dei uttrykker for alt, frå planter til sommarfuglar, frå såpe til sigarettstumpar.

Det finst også uttrykk for dette i «Faune et flore», til dømes: «leur immobilité fait leur perfection, leur fouillé, leurs belles décorations, leurs riches fruits.» (Ponge 2015:85), men det er kanskje ikkje like markert som i mange av dei andre dikta til Ponge. Sjå berre på dette sitatet om sniglar, til dømes:

Seul, évidemment l'escargot est bien seul. Il n'a pas beaucoup d'amis. Mais il n'en a pas besoin pour son bonheur. [...] il est l'ami du sol qu'il baise de tout son corps, et des feuilles, et du ciel vers quoi il lève si fièrement la tête, avec ses globes d'yeux si sensibles; noblesse, lenteur, sagesse, orgueil, vanité, fierté. (Ponge 2015:53).

Ponges vitenskapspoesi kan slik forståast som ein systematisk metode som gjer bruk av ulike ressursar, knytt til både det tradisjonelt poetiske og det tradisjonelt vitenskaplege, som erfaring, observasjon, empati, intuisjon og fantasi. Samla kan dette leie til ei forståing av naturlege fenomen som er meir holistisk og erfaringsnær enn den kartesianske vitenskapen.

Og poenget er nettopp dette holistiske – syntesen mellom den erfaringsbaserte, intuitive framgangsmåten, og eit materialistisk, naturvitenskapleg verdsbilete, som Ponge deler. Derfor set ikkje Ponge den vitenskaplege kunnskapen om fotosyntese, klorofyll, celleanding osv. til side, slik Sartre meiner han burde, men brukar det som endå eitt av dei mange verktøya han har for å nærme seg fenomenet han søker å forstå.

Sjølv om denne måten å søke forståing av naturlege fenomen på kan utførast av kven som helst, og baserer seg på subjektiv erfaring, så er resultatata ein kjem fram til likevel ikkje vilkårlege. Dersom ein verkeleg går inn for å forstå fenomenet utifrå metodikken indikert av

Goethe vil det ein kjem fram til kunne stadfestast – kanskje med eit overraska og attkjennande nikk – av andre.

Likevel er det klart at det blir verande eit spørsmål om den ontologiske statusen til desse funna. Kan dei reknast som objektiv kunnskap om den empiriske verda? Er det verkeleg objektet, planta i seg sjølv, *das Ding an sich*, ein når fram til? Eller er det eigentleg seg sjølv som menneskeleg subjekt ein når fram til ei djupare forståing av gjennom denne metoden? Sjølv om målet er å leve seg inn i objektet i slik grad at ein *blir* det, at det er som om objektet sjølv snakkar, så er jo ikkje dette mogleg. Sartre viser korleis Ponge freistar å skifte så raskt mellom subjekt og objekt at det til slutt verkar som det verkeleg finn stad ein fusjon mellom dei to (Sartre 2017:449). Men dette er berre ein estetisk illusjon. I følgje Sartre er det berre mennesket ein finn, der mellom steinane og trea:

What we find everywhere – in the inkwell, on the phonograph needle or on the honey on a sandwich – is ourselves, always ourselves. And this range of indistinct, obscure feelings that we bring into being are something we had already [...] Only they couldn't be seen, they were hidden in the bushes, between stones [...] And all these 'rotten' human beings Ponge wants to get away from or be rid of are also 'rats, lions, nets and diamonds'. They are so, precisely because they 'are-in-the-world'. Only they don't notice that they are. It is something that has to be revealed to them. (Sartre 2017:453-4)

Samtidig er det ikkje heilt slik heller. Funna som Ponge lukkast i å gjere gjennom bruk av *zarte Empirie* lærer rett nok han sjølv noko om menneskets plante-heit, snigle-heit eller diamant-heit, og vice versa, men det leier også til auka forståing av studieobjektet. Gjennom kapittelet har eg vist til fleire døme på innsikt som har kome frå undersøkingar av denne typen, om plantenes morfologi, om homologi og – i siste instans – eit felles evolusjonært opphav. Desse innsiktene ein kan nå fram til i møte med objektet er verken subjektive eller objektive i kartesiansk forstand, men kan forståast som ei følsomheit som er resultatet av ein samtale mellom eit medvit som er mottakelig og fenomenets intensjonalitet. (Robbins 2006:6). Skjønt, ikkje forstått som *das Ding an sich*, men nettopp *das Ding für mich*. Lengre enn det kan ein ikkje nå, så lenge ein er eit menneskeleg subjekt i verda, uansett om ein er lekmann eller empirisk orientert forskar. Det var noko Goethe (sitert i Seamon&Zajonc 1998:25) også bemerkta;

But the sight of an archetypal phenomenon is generally not enough for people; they think they must go still further; and are thus like children who after peeping into a mirror turn it round directly to see what is on the other side.

4. Vitskapsparodi: Raymond Queneau

*On parle des bleuets et de la marguerite
alors pourquoi pas de la pechblende pourquoi
(Queneau 1969 :128)*

Verket til den franske forfatteren Raymond Queneau (1903 – 1976) er prega både av grundig naturvitskapleg skulering og av inngående kjennskap til europeisk litteratur og filosofi.

Queneau har særleg utmerka seg med sine mange formeksperiment, og er nok best kjend som eine grunnleggjaren av OuLiPo: *Ouvroir de littérature potentielle*, verkstad for potensiell litteratur. I likskap med Francis Ponge var Queneau tilknytt surrealismen som rørsle, og i likskap med Ponge endte han med å bryte med denne, i 1929. Ein årsak til brotet var surrealistane si vektlegging av inspirasjon, om enn i umedviten eller ufrivillig form, som ikkje passa overeins med det litteratursynet Queneau etterkvart skulle bli representant for.

Queneau sin rikhaldige forfattarskap tel om lag like mange diktbøker som romanar, samt ein mindre del essay og artiklar. Debutboka hans var ein roman, *Le Chiendent*, som kom ut i 1933, etter brotet med surrealismen. Queneau var oppteken av munnleg språk, noko han utforska i si mest kjende bok frå denne perioden, *Exercices de style* (1947), der den same trivielle anekdoten blir fortalt på 99 ulike måtar. Saman med romanen *Zazie dans le métro* (1959) er dette det einaste verket av Queneau som er omsett til norsk. Sjølv om forfatteren som nemnt er mest kjend for tilknytninga til Oulipo var det ikkje før i 1960, altså då han var 57 år, at denne litterære verkstaden vart grunnlagt. Eitt år seinare ga Queneau ut det fyrste verket Oulipo vart kjende for, nemleg *Cent mille milliards de poèmes* (1961), ei samling med ti sonettar, der kvar av versa i kvar av sonettane kan erstatte kvarandre, slik at boka potensielt rommar hundre tusen milliardar dikt (Cushman et al. 2012:987).

Interessa for vitskap og matematiske eksperiment er gjennomgåande i Queneau sin forfattarskap, og ein kunne ha lyfta fram det vitskapspoetiske i fleire av verka hans, slik t.d. Lazlo (2014) og Boucher (2014) gjer med *Le chant du styréne* og *Cent mille milliards de poèmes*. Det mest openberre dømet er likevel *Petite Cosmogonie Portative*, Queneaus moderne versjon av ein vitskapleg kosmogoni i tradisjonen etter Lukrets. Dette langdiktet i seks delar, som kom ut i 1950, er likevel knapt forska på i det heile – verken med

vitskaps poesien som ramme, eller generelt.²³ Gjennom dette kapitlet vil eg freiste å få fram kvifor dette diktet fortener ei mykje grundigare handsaming enn det har fått så langt, og gjennom mi eiga nærlesing av nokre nøkkelpassasjar knytt til planter og biologisk liv vil eg tilføre nokre nye perspektiv på det.

I den innleiande gjennomgangen av diktutdraga vil eg diskutere måten Queneau forhold seg til språkleg referensialitet på, og i kva grad han er interessert i å formidle vitskap. Så vil eg, i motsetnad til Andrews (1999), argumentere for at *Petite Cosmogonie Portative* (heretter PCP) kan forståast som eit 'patafysisk verk, i tradisjonen etter Alfred Jarry. Eg vil sjå på korleis Queneau tek vitskapen på alvor, samtidig som han parodierer den, og gjer den til litteratur – i meir enn éin forstand. Dette spennet i *Petite Cosmogonie Portative* som verk resonnerer med eit spenn som finst i Raymond Queneau sitt generelle liv og virke, som i større grad burde utforskast. Queneau er på den eine sida ein forfattar som var medlem av *Société mathématique de France*, og som redigerte *Encyclopédie de la Pléiade* for Gallimard i 1956. På den andre sida er han ein forfattar som forsøkte å skrive eit *Encyclopédie des sciences inexactes*²⁴, og som i 1950, same året som PCP kom ut, vart utnemnt til satrap ved *Collège de Pataphysique* (Shuichiro 2001:391).

Dette spennet, mellom matematikk og 'patafysikk, vitskap og «vitskap», referensialitet og poetisitet, er det eg vil utforske i dette kapitlet om Raymond Queneaus kanskje minst omtalte verk, *Petite Cosmogonie Portative*. Eg startar med å setje dei ulike litterære strøymingane som har påverka Queneau, surrealismen, Oulipo og 'patafysikken, i samanheng, før eg går nærare inn på dei utvalde utdraga frå langdiktet, og ser på korleis dei relaterer seg både til vitskap og til litterær tradisjon, og då særleg Lukrets sitt *De rerum natura*. Etter ein retorisk analyse ved hjelp av omgrepsapparatet til Groupe μ , vil eg så kome nærare inn på den 'patafysiske tolkinga av diktet, og korleis dette kastar – om ikkje nytt lys, så i alle fall eit uventa skjær, over relasjonen mellom poesi og vitskap. Men aller fyrst vil eg seie litt meir om Queneaus litteratursyn og hans eiga framstilling av prosjektet i PCP.

²³ I vitskapspoetisk samanheng vert *Petite Cosmogonie Portative* trekt fram som eit interessant døme av Luminet (2014), og via ein lengre studie av Andrews (1999). Dei mest substansielle av dei meir generelle lesingane er gjort av Belaval (1969) og Calvino (1982). Begge var personlege vener av Queneau, og Calvino var også medlem av Oulipo. Andre lesingar verdt å nemne er Rostand (1951) og Lefevre (1987).

²⁴ Aldri utgitt, men nytta som basis for romanen *Les Enfants du Limon* (1938).

4.1 Vitskapen som poetisk tema

Ce n'est pas de la poésie. Qu'est-ce donc que la poésie? La Petite cosmogonie portative est une savante machine où tout s'emboîte et se déboîte, et dont on peut jouer de cent manières. (Belaval 1969:26).

I likskap med Francis Ponge var også Raymond Queneau oppteken av å stå imot det han oppfatta som ein reduksjon av poesien til det lyriske:

La poésie ne se réduit pas au lyrisme, encore moins le lyrisme à la métaphore. Je ne scandaliserai que les ignorants et les sots en rappelant qu'il existe des genres poétiques [...] poésie épique, et de poésie satirique, et de poésie comique, et de poésie dramatique, et de poésie didactique. Oui: de poésie didactique, genre particulièrement agaçant pour ceux que se repaissent de leur propre ignorance ou se vautrent dans leur inculture. (Queneau 1938:6).

Sjølv om Queneau inkluderer det didaktiske mellom moglegheitene for eit rikare poesiomgrep, og i dette sitatet kritiserer dei som rynkar på nasa av slikt, er han samtidig ambivalent til akkurat dette sjølv. Boucher (2014:414) meiner at didaktisk poesi og vitskapsposi tidlegare har blitt brukt som synonym, og at det er slik ein må forstå dette sitatet hjå Queneau. Men Queneau skil mellom desse to nemningane når han kommenterer arbeidet med PCP i ei prosasamling som kom ut tidlegare same året ²⁵:

Ce n'est pas un poème didactique, c'est la science envisagée comme thème poétique. D'ailleurs il y a une explication du poème à l'intérieur du poème même, au troisième chant, dans une prosopopée d'Hermès (Queneau 1950, sitert i Andrews 1999:33).

Dette er konsistent med det som står i PCP. I passasjen i tredje canto der guden Hermes får ordet, som blir referert til i sitatet over, vert også det didaktiske avvist: «celui-ci voyez-vous n'a rien de didactique / que didacterait-il sachant à peine rien» (Queneau 1969:128).

Boucher viser seg også å eigentleg vere einig i Queneaus eiga vurdering:

Rien n'est didactique dans la poésie de Queneau, celle-ci développe un propos loufoque et amusant qui contraste avec le sérieux généralement associé à la méthode et au discours scientifique. (Boucher 2014:416).

Det er tydeleg at Raymond Queneau også vil noko anna og meir med *Petite Cosmogonie Portative* enn å lage ei moderne etterlikning av *De rerum natura*. Sjølv om dei to verka har mange likskapstrekk, som eg skal kome nærare inn på i presentasjonen av PCP, finst det også

²⁵ *Bâtons, chiffres et lettres*, (1950)

nokre viktige skilnadar. Lukrets ville formidle Epikurs kosmologi og filosofi ved hjelp av poetiske verkemiddel, for å gjere den meir tilgjengeleg og attraktiv for eit større publikum. Men Queneau har, som kommentarane over viser, ikkje fyrst og fremst eit føremål om å lære vekk det moderne vitskaplege verdsbiletet, men å utforske vitskapen poetisk:

Il faut remonter jusqu'à Peletier du Mans et du Bartas pour trouver une poésie scientifique, c'est-à-dire, non seulement dont le sujet est tel, mais encore où le langage de la science est transmué en poésie. C'est ce que j'ai essayé moi-même de faire dans la Petite Cosmogénie Portative (sic). (Queneau 1967²⁶, sitert i Andrews 1999 :94)

Som det går fram av sitatet identifiserer ikkje Queneau seg med forsøk på vitskapspoesi nærare si eiga samtid, men går heilt tilbake til Jacques Peletier du Mans og Guillaume du Bartas på 1500-talet for å få fram kva han er interessert i å oppnå. Som nemnt i kapitlet om vitskapspoesiens historie var Peletier du Mans matematikar i like stor grad som poet, og ein kan tolke framhevinga av han som at Queneau vil utforske tilhøvet mellom vitskap og poesi på ein annan måte enn å presentere vitskap i verseform. Det er ikkje nok at vitskapen er emnet for diktet. Det vitskaplege språket må skapast om, på ein grunnleggande måte, for å bli poesi. *Transmuering* er verbet Queneau nyttar, ei nemning som viser til *transmutation* – eit gammalt omgrep med røter i alkymien, som viser til forsøka på å omskape metall som bly og tinn, til edlere metall, som gull eller sølv. Innan kjernekjemien brukar ein framleis ordet transmutasjon om omdanning frå eitt kjemisk grunnstoff til eit anna. Dette er mogleg i to prosessar, fisjon eller fusjon. Ei slik omdanning er ikkje så lettvent som alkymistane tenkte seg, men krev ei endring i den atomiske kjernen (Transmutation, 2020).

Queneau ville altså la vitskapens språk transmutere til poetisk språk; «le langage de la science [...] transmué en poésie», noko som for han tydde noko anna enn å presentere eit vitskapleg verdsbilete i verseform. Queneau ville skrive dikt der både språket og vitskapen blir omdanna på ein slik måte at resultatet får ein eigenverdi. Strategien han vel for å oppnå dette er, i følgje Andrews (1999:80) å halde det kort, morosamt, og å skrive raskt. Dette høyrer temmelig uforeinlig ut med målet hans om å femne om heile det moderne vitskaplege verdsbiletet. Likevel er det noko ved denne strategien som resonnerer med det Gaston Bachelard (1952:16) framhever som kjenneteiknande for vitskapen i moderne tid – og mennesket som vil vere på høgde med den:

²⁶ Andrews har frå den engelske omsetjaren Barbara Wright fått tak i fransk original av ein Queneau-artikkel publisert i *Times Literary Supplement* i 1967 med tittelen «Science and Literature». Eg har ikkje greidd å få tilgang på denne.

[...] l'homme moderne n'est pas devant la science mais bien dans la science, dans l'ardent devenir de la science, dans une accélération de devenir humain qui est bien l'un des caractères les plus dramatiques de notre temps. Cette accélération du devenir, elle retentit tout le long d'une culture scientifique, elle retentit dans la vocation même. La vocation scientifique est une invitation à la pensée rapide, une invitation à la pensée en accélération.

Bachelard var ein nær ven av Oulipo-medlem Jean Lescure, og kjende også godt til Raymond Queneau, som han kalla for ein *cosmologue*: «Mais ces goûts cosmologiques, entre nous, nos contemporains ne les comprennent pas» (Queneau 1956:29). Det er ikkje usannsynleg at det kan ha føregått ei utveksling av idear mellom miljøet rundt Queneau og filosofen som arbeidde for å minske motsetnaden mellom poesi og vitskap (Caws 1966:302). Men sjølv om *Petite Cosmogonie Portative* er skrive raskt, og dessutan opplevast som raskt, i den forstand at varigheita til hendingane som vert skildra er nesten parodisk kort, ligg det ei kunnskapsmessig tyngde til grunn for verket.

Queneau let Hermes i diktets metapoetiske passasje hevde at forfattaren nesten ikkje veit noko som helst om det han skriv om. Det er ei sanning med modifikasjonar, for sjølv om han ikkje kunne måle seg med spesialistar innan ulike felt var Queneau ein vitskapleg orientert lesar heile livet sitt, som las breidt og grundig innanfor mange ulike felt: «Queneau sait bien qu'il ne sait rien en face d'un spécialiste; mais il sait qu'il s'est informé – et qu'il sèmera son lecteur». (Belaval 1969:15) I tillegg las han seg spesifikt opp til skrivinga av *Petite cosmogonie portative*, då særleg innanfor biologi. Han las den aller nyaste vitskaplege teorien, mykje av den enno ikkje publisert (Andrews 1999:99-100). Fleire av desse tekstane kan ein finne ekko av i diktet. PCP har ein høg grad av intertekstualitet, med referansar på kryss og tvers til både vitskapleg kunnskap og litterære verk. Sjølv om det i likskap med mykje modernistisk litteratur har noko fragmentarisk og elliptisk ved seg ville det likevel vere å gå for langt å kalle det ein sitat-mosaikk. Kanskje kan skriveprosessen som ligg til grunn for det heller liknast med prosedyrane til ein alkymist – der kjeldematerialet til diktet blir pulverisert og blanda saman i forkant av dei mange koagulasjonane og oppløysingane som krevjast for å oppnå transmutasjon.

Queneau sin omgang med språket i PCP skal eg kome tilbake til i presentasjonen av verket. Men fyrst vil eg vie eit kapittel til å introdusere 'patafysikken og Oulipo-estetikken, som begge er viktige rammer for å forstå PCP generelt, og dei poenga eg kjem til å gjere i min argumentasjon rundt utdraga om planteriket.

4.2 Oulipo-estetikken og 'pataphysique

Ein mindre vanleg måte for poetar å forhalde seg til vitskap på enn å prøve å gjere den tilgjengeleg, er å parodierte den. I Frankrike finst ein eigen tradisjon for slike tilnærmingar, nemleg 'patafysikk. 'Pataphysique er ein neologisme skapt av forfattaren Alfred Jarry i *Gestes et Opinions du docteur Faustroll*, utgitt posthumt i 1911. I boka går det fram at patafysikken er «la science de ce qui se surajoute à la métaphysique [...] s'étendant aussi loin au delà de celle-ci que celle-ci au delà de la physique.» (Jarry 1911:21). 'Patafysikarar studerer *épiphénomènes*, som Jarry definerer som «ce qui se surajoute à un phénomène.» (ibid.1911:21), desse er ofte uventa, utanom det vanlege, og derfor er 'patafysikken «surtout la science du particulier» (ibid.1911:21). Det er ein vitskap som studerer unntaka, og lovene som styrer dei:

Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions, et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité. (Jarry 1911:22)

Som ein ser av sitatet nøyer ikkje Jarry seg med å seie at 'patafysikken studerer unntaka, men at unntaka den studerer også ligg til grunn for naturlovene vitskapen meiner å ha oppdaga. Desse er då eigentleg ikkje lover, men berre korrelasjonar mellom unntak, skriv han. Altså er alle vitskaplege «røynder» berre resultat av eksepsjonelle omstende, og hendingar er ikkje så føreseielege som vitskapen vil ha det til.

Det er ei feilslutning basert på induksjon som gjer vitskapen i stand til å formulere lover, meiner Jarry (1911:22). Logikken synest å vere den same som den i tittelen på eit av Mallarmés mest kjende dikt: «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard». Resultatet av eitt terningkast eliminerer ikkje det uføreseielege i resultatet av det neste. Sjølv om steinen du kastar fell til jorda nittini-tusen gongar kan noko heilt anna potensielt skje den hundre-tusande gongen. Kanskje blir den verande i lufta, kanskje stig den – eller kanskje svingar den ørlite grann ut til sida før den fell. Den sistnemnde moglegheita skal eg kome grundig tilbake til i diskusjonen av *clinamen* i neste delkapittel. Så langt er det viktigaste å merke seg at unntaket ikkje stadfestar den vitskaplege regelen for 'patafysikarar, men set den ontologiske statusen til

reglar på spel. Litterær utforsking av unntak, av moglegheiter, som i prinsippet kan vere kva som helst, får då same ontologiske status som det såkalla faktiske. I alle fall dersom ein tek 'patafysikken på (spøkefullt) alvor, noko eg skal vise at både Oulipo-medlemmane og Queneau gjer. Ved å oppvurdere unntaket vil 'patafysikken bygge ned grensene mellom vitskapens lovmessige orden og poesiens leikande spel:

Thus, in showing the fallibility of rules, 'pataphysics introduces an artistic, poietic play into the scientific mix, a creative ethos that has been demonstrated and accentuated by the structured writings of Oulipo. (Wilkinson 2006:5)

I 1948 vart *Collège de Pataphysique* oppretta i Frankrike, i Jarrys ånd. Den er ikkje som andre skular:

members indulge in a cabalistic spectacle of academic parodies, constructing a complicated, but meaningless, bureaucracy of regents and satraps, who lampoon the institutional arbitrariness of scholastic categories [...]» (Bök 1998:142).

Ikkje nok med at Raymond Queneau var eit av medlemmane av skulen, i 1950, same året som *Petite Cosmogonie Portative* kom ut, vart han utnemnd til *satrap*. I PCP liknar Queneau også guden Hermes med ein slik persisk guvernør: «toi dont le portrait borne insulta l'alciadiade / socratique dandy satrapant chez les Perses» (Queneau 1969:126).

Den litterære verkstaden Queneau var med på å starte, Oulipo: *Ouvroir de littérature potentielle*, har også utspringet sitt frå dette «colleget». Ein stor del av dei som tok del i Oulipo var også medlemmar av den 'patafysiske skulen. Det er derfor høgst relevant å gå endå litt nærare inn på både patafysikken og Oulipo-estetikken, for å kunne diskutere PCP på ein meir interessant måte.

4.2.1 Clinamen: Eit nøkkelomgrep i 'patafysikken

I staden for å utfordre vitskapen ved å vere ein poetisk motsetnad til den, utfordrar 'patafysikken vitskapen ved å bli ein hyperbolsk ekstrem-variant, skriv Bök (1998:13). Han påpeiker at 'patafysikkens påverknad på litteraturen er lite studert, «dismissed and neglected despite its influence and relevance» (ibid.1998:5), og vier ein grundig studie til å vise innverknaden denne tankemåten har hatt på italiensk futurisme, canadisk ''patafysikk – og Oulipo-estetikken.

Bök (1998:11) argumenterer mellom anna for at 'patafysikken er ein tidleg forløpar til postmodernismen, og at den også har påverka dette paradigmet. Det er så vidt eg kan forstå særleg to sider ved Jarrys doktrine som gjer at fleire karakteriserer han som postmoderne: sidestillinga av imaginær og faktisk røynd, og fokuset på unntaket, det partikulære, heller enn store forteljingar, som i modernismen. Implikasjonane av dette for forståinga av Queneau kjem eg tilbake til i samband med analysen av PCP. I dette delkapittelet skal eg konsentrere meg om den kanskje viktigaste forma for unntak i Jarrys 'patafysikk, som også er særleg interessant i høve til denne oppgåvas fokus, nemleg *clinamen*.

Clinamen er ein nemning Jarry har henta frå Lukrets, som fann det opp for å skildre det minimale svinget (engelsk *swerve*, fransk *déviation*) til sida som Epikur meinte at atom brått kunne gjere. I andre canto, «The Dance of the Atoms», vert det av Lukrets skildra slik:

Another basic principle you need to have a sound
Understanding of: when bodies fall through empty space
Straight down, under their own weight, at a random time
and place,
They swerve a little. Just enough of a swerve for you to call
It a change of course. Unless inclined to swerve, all
things would fall
Right through the deep abyss like drops of rain. There
would be no
Collisions, and no atom would meet atom with a blow,
And Nature thus could not have fashioned anything,
full stop. (Lukrets 2015: ii, 216–24)

Det er ikkje berre i 'patafysikken at dette uførseielege swerve, eller clinamen, har ein sentral posisjon. For kosmologien Lukrets legg fram er det grunnleggande: Det forklarar nemleg korleis atom i det heile tatt kan treffe kvarandre og noko nytt bli til i naturen. Dette er for Lukrets forklaringa på skaping, på kreativitet, og dessutan på fri vilje:

Nor by themselves will they initiate a blow that sets
The divers motions going out of which Nature begets
Creation. Thus, I repeat, the atoms have to swerve a little,
But only by the smallest possible degree, a tittle – (Lukrets 2015: ii, 241–44)

Det er altså dette omgrepet Jarry refererer til når han i *Gestes et opinions du docteur Faustroll* kallar kapittel 36 for «Clinamen», og skildrar det som eit uføresett dyr: «la bête imprévue Clinamen éjacula aux parois de son univers:» (Jarry 1911:94). At 'patafysikaren Jarry har blitt

tiltrekt av dette omgrepet er ikkje vanskeleg å forstå, ettersom det er snakk om ei lov knytt til unntaket, heller enn regelen, og altså sjølv innbegrepet av eit 'patafysisk studieobjekt.

Etter at Jarry fyrst la vekt på dette spontane unntaket har fleire tenkjarar i det 20. hundreåret nytta omgrepet *clinamen* på ulike vis. Det er snakk om filosofar og litteraturvitarar som Jacques Derrida og Stephen Greenblatt, men også vitskapsmenn, som dei tyske fysikarane Werner Heisenberg og Max Planck, har forsøkt å etablere eit liknande omgrep matematisk i kvantemekanikken. (Arnaud 2020) Og mellom dei som gjer bruk av det er også 'patafysikarane i Oulipo. Dei var opptekne av tre ulike former for unntak: apori, kiasme og *clinamen*, forstått som «the swerve of chaos breaking away from order». (Bök 1998:140). Ulike sider ved *clinamen* sitt potensiale vart vektlagt i ulike samanhengar. Oulipo-medlem Paul Braffort var oppteken av likskapen med kvantemekanikk, medan Georges Perec (2003:316) definerte *clinamen* slik: «Nous avons un mot pour la liberté, qui s'appelle le *clinamen*, qui est la variation que l'on fait subir à une contrainte.»

Men den mest interessante forståinga av *clinamen* for diskusjonen av *Petite Cosmogonie Portative* har med språk å gjere, og den er det også Lukrets som sit på nøkkelen til å forstå. I fleire viktige passasjar i både bok 1 og 2 samanliknar han nemleg atom med ord, og viser at små *clinamen*-liknande forskyvingar er konstituerande også for meininga i orda:

That it makes all the difference in the world in what position
And with what bonds the atoms are held in place, what
kind of motion
They give and take from one another. By just a
slight change
In the structure of its elements, the wood can rearrange
To fire. Even the letters of the words are much the same,
Shuffled around, if we refer to them as 'maple' and
'flame'. (Lukrets 2015:906–914)

I den *De rerum natura*-gjendiktinga eg følgjer kjem ikkje ordspelet i dei siste versa heilt til sin rett. I originalen spelar Lukrets på skilnaden mellom *ignis* (eld) og *lignis* (ved). På same måten som ei lita endring i strukturen til atoma kan gjere ved om til eld, kan ei lita endring i strukturen i orda gjere tydinga «*lignis*» om til «*ignis*». Den uføreseielege rørsla til ein bokstav som avviker frå den straumlinjeforma flyten til syntaksen kan destabilisere meininga i ei utsegn, og førestillinga om fiksert tyding generelt, skriv McCaffery (2001:21):

The unpredictable swerve of the letter from the laminar flow of syntax and grammar invalidates the notion of a fixed, inert meaning. Via Lucretius's analogy we can articulate the dynamics of physics onto the incalculable errancy of the graphic and thereby revision writing as a complex particle interaction organized in grammatical and syntactic flows by which the declination manifests as a verbal or letristic deviation.

Også denne forståinga av clinamen er relevant for Jarry, som leika med ulike typar ordspel, og då særleg samantrekte ord, *mots-valises* som *cornegidouille* og *palcontentes*. Heller enn å forkorte eller sameine to tydingar kompliserer slike ord tydinga på ein måte som parodierer begge førelegga. (Bök 1998:85). Det mest kjende dømet på nyord hjå Jarry er nok *merdre*, der det franske merde får ein ekstra r. Bök (1998:85) kallar clinamen for «the smallest, possible aberration that can make the greatest, potential difference».

Som vi skal sjå er nyord i ulike variantar eitt av dei mest gjennomgåande trekka ved versa i *Petite Cosmogonie Portative*. Desse er heilt sentrale for å forklare korleis Queneau transmuterer vitskapleg språk til poetisk språk, slik også Andrews (1999) peikar på. Samtidig verkar det som eit så tydeleg teikn på plassering innanfor ein 'patafysisk tradisjon at eg finn det overraskande at nesten ingen har framheva dette før²⁷.

4.2.2 Oulipo og 'patafysikken

Ouvroir de Littérature Potentielle har altså vekse fram frå miljøet rundt Collège de 'Pataphysique. Det vart grunnlagt i 1960, av Raymond Queneau og forfattaren og matematikaren François Le Lionnais, som begge var framstående medlemmar av den 'patafysiske skulen. Det same gjaldt fleire av Oulipo-forfattarane. Oulipo fekk til og med tildelt ei plassering i det absurde, 'patafysiske hierarkiet, nemleg i «Sous-Commission des Epiphanies et Ityphanies», som var del av den overordna «Commission des Imprévisibles». Oulipos fyrste offisielle publikasjon kom dessutan ut i *Dossiers du Collège de 'Pataphysique* nr 17. (Motte 2006:53).

I utgangspunktet var Oulipo ei gruppe med ti forfattarar, lingvistar og matematikarar med interesse for humor og ordspel, som har vekse og fått stadig nye medlemmar. (Cushman et

²⁷ Den einaste artikkelen eg har klart å finne som ser ut til å peike på dette er skriven av Francois Naudin i 1984, og har tittelen «Fondements de la 'pataphysique de Petite cosmogonie portative (1^{ère} partie)», i *Temps mêlés: Documents Queneau*. Dessverre har eg ikkje klart å få tilgang til denne for å sjå korleis Naudin går fram for å argumentere for dette.

al.2012:987). Den sentrale posisjonen til 'patafysikken i Oulipo sitt kunstsyn kjem mellom anna til uttrykk i programerklæringa om å studere og framprovosere, unntaket, det eksepsjonelle. (Bök 1998:140-141). Mellom dei mest kjende medlemmane i gruppas historie, i tillegg til grunnleggjarane, er Italo Calvino, Marcel Duchamp, Georges Perec, Jacques Roubaud og Marcel Bénabou. Grappa er framleis aktiv i dag.

Som Queneau sjølv er Oulipo både forbunde med surrealismen, og i opposisjon til den. I utgangspunktet formulerte gruppa prinsippa sine i kontrast til det som kjenneteikna surrealismen. Oulipo var også opptekne av det automatiske, maskinelle ved skriveprosessen, men å leggje til grunn det umedvitne som kjelde til kunstnarleg inspirasjon, meinte dei var naivt (Bök 1998:145). Dei trudde ikkje at ein kunne oppnå fridom ved å late som om avgrensingar og reglar ikkje fanst. Det Oulipo gjer i staden er å utforske avgrensingar som kjelde til kreativt potensiale.

På same måte som 'patafysikken meiner at fundamentet for naturvitskaplege lover når som helst kan annullerast av ei uventa hending, og derfor i ein viss forstand er midlertidige, forstår Oulipo reglane i eksisterande litterære sjangrar som tilfeldige. Logikken synest å vere at ein då like gjerne finne på eigne, eksplisitte reglar for komposisjon, og velje å følgje desse. Ved å utforske moglegheiter som elles ikkje ville blitt testa ut, aukar ein også sjansen for å støyte på den typen uventa hendingar som 'patafysikken var interessert i å studere. Kva ville skjedd dersom bokstaven «e» ikkje fanst på fransk? Kva om ein let innslag av tilfeldige ord styre meninga i ein tekst? Dette er den typen problemstillingar Oulipo testar ut i sine eksperiment med *littérature potentielle*. Nøkkelordet potensiell viser ikkje til ein kvalitet ved denne litteraturen, ifølgje Queneau (1962:139-40), men fyrst og fremst til det eksperimentelle arbeidet med å utvikle nye strukturar, som så igjen kan leie til former for litteratur som enno ikkje finst, anna enn som potensialitet i aristotelisk forstand:

L'association du mot «littérature» et du mot «potentielle» ... je crois que, là, il ne faut pas comprendre «potentielle» comme un attribut désignant une certaine espèce de «littérature», c'est-à-dire qu'il ne faut pas voir dans la littérature potentielle une partie de la littérature: il y aurait une littérature qui serait différente, et puis une qui serait potentielle. Le mot potentiel porte sur la nature même de la littérature, c'est-à-dire qu'au fond il s'agit peut-être moins de la littérature proprement dite que de fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature. Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures – pour employer ce mot qui est un peu savant – de structures nouvelles et qui, ensuite, pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira.

Avgrensingane er altså ikkje eit mål i seg sjølv, men eit middel for å utforske nye litterære moglegheiter. Innanfor denne ramma kan clinamen ha endå ein dimensjon: i spesifikke tilfelle der regelen kan følgjast blir den broten med vilje. Slik vert merksemda retta mot forma som tilfeldig kode, og lesaren invitert til å reflektere rundt den vidare tydinga av verket. (Cushman et al.2020:988) Denne måten å gjere bruk av clinamen på kan til forveksling likne Roman Jakobsons definisjon av poetisitet, eller Brechts *verfremdungseffekt*.

Bök (1998:10) skriv at 'patafysikken har påverka både surrealismen og Oulipo, men at desse nyttar motsette strategiar for å kritisere det vitskaplege verdsbiletet. Surrealistane ville frigjere poesien frå vitskapen gjennom irrasjonalisme, ei tilnærming som verkar å ha ein del til felles med romantikkens reaksjon på vitskapens frammarsj. Oulipo derimot, ville appropriere vitskapen gjennom poesi, ei tilnærming Bök kallar surrasjonalistisk.

Surrationalisme er eit omgrep som er utvikla av Gaston Bachelard, ein fransk filosof som såg det som si (og filosofiens) oppgåve å minske gapet mellom poesi og vitskap (Caws 1966:302). Surrasjonalisme viser til ein praksis som gjer rasjonalismen rikare, ved hjelp av ein kombinasjon av observasjonar av den materielle verda, samt ein kreativ, ikkje-rasjonell fantasi. Fantasien vert forstått som noko autonomt, som yter motstand mot vitskaplege prediksjonar. Samtidig har ikkje denne imaginasjonskrafta basis i det umedvitne, som hjå surrealistane og Freud. Den kjem heller frå halv-medvitne tilstandar som dagdrøyming, som Bachelard mellom anna utforskar i *Le psychanalyse du feu*. Imaginasjonen følgjer vitskapen tett, ikkje som ein skugge, men som eit motlys. (Caws 1966:16) Den er både eit resultat av menneskeleg vilje og av ein relasjon med den materielle verda. Menneske fantaserer innanfor rammene av kunnskap som vitskapen har etablert, og saman kan vitskapen og førestillingsevna ta oss utanfor rammene av det banale. (Caws 1966:16). Bachelard skriv:

Bref, il faut rendre à la raison humaine sa fonction de turbulence et d'agressivité. On contribuera ainsi à fonder un surrationalisme qui multipliera les occasions de penser. Quand ce surrationalisme aura trouvé sa doctrine, il pourra être mis en rapport avec le surréalisme, car la sensibilité et la raison seront rendues, l'une et l'autre, ensemble à leur fluidité. Le monde physique sera expérimenté dans des voies nouvelles. On comprendra autrement et l'on sentira autrement. (Bachelard 1936, sitert i Caws 1966:29).

Som det går fram av sitatet er surrasjonalismen ei moglegheit for å tenkje på ein ny, og rikare måte, der både rasjonaliteten og fantasien har sin plass. Eit slikt dobbeltperspektiv gir Bachelard moglegheita til å tenkje både som ein vitskapsmann og som ein poet, og dette er i

tråd med det han definerer som *le nouvel esprit scientifique*. Dette perspektivet høver ganske godt for *Petite Cosmogonie Portative*, som stadig trekk vekslar på både poetiske og vitskaplege ressursar, og kombinerer desse på ein leiken, og ofte overraskande måte. No som eg har etablert rammene eg forstår verket innanfor, vil eg gå vidare med ein kortfatta, generell presentasjon av PCP, før eg fordjupar meg i utvalde utdrag.

4.3 Om *Petite cosmogonie portative*

Det finst to hovudretningar i forskingsarbeidet til Oulipo, nemleg syntese og analyse. Fyrstnemnde rettar seg mot utvikling av nye litterære moglegheiter, som eg allereie har forklart ganske grundig. Lionnais skriv at *Synthoulipsism*, som han kallar det, utgjer essensen av Oulipos arbeid, knytt til skaping og oppfinning. Men det finst også ei anna retning, som har fått mindre merksemd, nemleg det Lionnais kallar *Anoulipsism*, som dreiar seg om å forske på fortidige verk eller sjangrar, med føremål om å oppdage moglegheiter som hittil har vore ukjende. Sjølv om *Petite Cosmogonie Portative* kom ut ti år før Oulipo vart oppretta verkar det relevant å forstå det som del av sistnemnde praksis. I dette verket hentar Queneau fram igjen ein sjanger som han meiner ein må fire hundre år tilbake i tid for å finne siste relevante døme på, og utforskar den i tråd med Bachelards surrasjonalisme. Han vil ikkje vere didaktisk, han vil ikkje forstå poesien som utvendig pynt, men omskape det vitskaplege i poesien sitt bilete, gjennom transmutasjon.

I presentasjonen min av PCP vil eg peike på markørane som knyt verket til den «utdøydde» sjangeren læredikt, og då særleg til Lukrets sitt *De rerum natura*, medan eg gjennom nærlesing av utdraga frå diktet vil vise korleis det bryt med og utfordrar førelegga, på ein måte som opnar for nye moglegheiter for kombinasjonen vitskap og poesi i vår eiga tid.

4.3.1 Komposisjon, motiv og referansar

Kva som er komposisjonsprinsippa for det vitskaplege langdiktet *Petite Cosmogonie Portative* er ikkje utan vidare openbert. Inntrykket etter fyrste gongs lesing kan vere nokså kaotisk. Andrews (1999) argumenterer for at det finst ei inndeling etter rike, etter vitskaplege disiplinar og etter kronologi. Kva for rike eller disiplin dei to fyrste canto-ane høyrer til er ikkje lett å avgjere, men Andrews (1999) meiner at det heterogene ved dei mimer *kosmos* («orden») som gradvis veks fram frå *kaos*. Ordet *kosmogoni*, som Queneau nyttar i tittelen

Petite cosmogonie portative, viser jo nettopp til ei lære om korleis kosmos, eller universet, blir til (og skil seg slik frå ein *kosmologi*, som omhandlar lovene som styrer kosmos). Vidare meiner Andrews (1999) at tredje canto er via til kjemi, den fjerde og femte til biologi og den sjette til teknologi.

Biologien har forrang i diktet. Sjølv om det er ein kosmogoni, handlar PCP meir om korleis jorda, og livet på jorda, oppsto, enn om opphavet til universet som heilskap. I tillegg til dei tre rika ein konvensjonelt opererer med; mineralriket, planteriket og dyreriket, introduserer Queneau eit fjerde, som har forrang i sjette og siste canto: det mekaniske (Andrews 1999). Ein effekt av dette er at den vanlege oppfatninga av mennesket på toppen av dyreriket, som evolusjonens endepunkt, blir forstyrta. I løpet av heile diktet er det kun to vers som er via til menneska, som fyrst og fremst er viktige fordi dei utviklar maskiner. Mellom dei viktigaste momenta i diktet, utifrå kor stor plass dei får, er universet sitt eksplosive opphav (diktet er skriva før Big Bang-teorien vart framsett, men trekk vekslar på liknande hypotesar) og korleis organisk liv kunne oppstå. Særleg dette siste motivet er viktig, og blir handsama heile fire gongar i løpet av diktet (Andrews 1999). Uorganisk og organisk liv vert stadig stilt opp mot kvarandre, på ein måte som kan minne om *Faune et flore*. Det er også ein heil del referansar til krystallar, som jo Ponge også var oppteken av. Eit spørsmål som fascinerer dei begge synest å vere skiljelinjene mellom organisk og ikkje-organisk liv – og plantene som ein slags mediator mellom desse.

Belaval (1969:18) peikar på at PCP har ein uvanleg stor referanserikdom: «[...]l'œuvre dans un espace littéraire plus complexe que ceux dont on a l'habitude: on y voit se multiplier les systèmes de références.» Desse referansane er gjerne svært ueinsarta, og dei styrkar kvarandre gjensidig, på ein måte som kanskje kunne seiast å vere i tråd med eit surrasjonalistisk perspektiv: «Toute mot répercuté reçoit une nouvelle force: du parlé à l'écrit, de l'académique au vulgaire, du scientifique au littéraire, du prosaïque au poétique.»(Belaval 1969:18)

Eg skal gje meir konkrete døme på denne referanserikdomen, som ofte kan peikast på i eitt einskildvers, i neste delkapittel. Men fyrst kan det også vere verdt å merke seg den store språklege variasjonen i PCP:

Et enfin, un vocabulaire qui emprunte à tous les langages – scientifique, académique, petit bourgeois, argotique; qui picore, par-ci, par-là, du grec, du latin, de l'anglais ou du bas normand; qui phonétise l'orthographe d'un œil savant – grû, muliplîra, le foî, etc. – ou d'une oreille populaire – concluzillon, steu poésie, suldos, [...] (Belaval 1969:20).

Som Belaval (1969:20) peikar på er også det språklege registeret i PCP svært stort, og svært ueinsarta. Frå det vitskaplege til det småborgarlege, frå det greske til det lav-normanniske og frå det lærde til det munnlege, folkelege. Ikkje minst framhevar Belaval dei mange neologismane i PCP, som kjem til å bli sentrale i den vidare diskusjonen. Men fyrst vil eg gjere nærare greie for tilhøvet til Lukrets.

4.3.2 Det er sjangeren som krev det: PCP og tradisjonen

Petite Cosmogonie Portative er fordelt på seks *cantos* («songar». *chants* på fransk), akkurat som *De rerum natura*. Alle seks har 230 verselinjer, noko som er langt i høve til normalen for moderne poesi, men kort i høve til verket til Lukrets, som kunne ha romma heile PCP i éin *canto*. Queneau følgjer også det klassiske versemålet til Lukrets, heksameteret, men då i den særskilte franske varianten: aleksandrinen.

Gangen i diktet er stort sett kronologisk, frå universets opphav til utviklinga av datamaskiner. Samtidig er det rikelig med tilbakeblikk, eller *analepser* og, i noko mindre grad, fram-blikk, eller *prolepser*. Det finst også passasjar som ligg på sida av kronologien for øvrig, og ofte blir titulerte som *parenthèses*. Den metapoetiske kommentaren til Hermes, og påkallinga av Venus er mellom desse. Begge desse tilfella er referansar som knyt PCP opp mot *De rerum natura*. Opningsverset i *De rerum natura* rommar den kjende hyllesten til Venus:

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,
alma Venus, caeli subter labentia signa
quae mare navigerum, quae terras frugiferentis
concelebras, per te quoniam genus omne animantum
conciptur visitque exortum lumina solis (Lucrecio 2016:i,1–5)

At *De rerum natura*, eit verk som fleire gongar eksplisitt hevdar at gudane ikkje finst, opnar med ein hyllest til ein guddom, har av fleire kommentatorar blitt påpeika som underleg. Det er ikkje vanskeleg å forstå at Queneau fell for freistinga til å gjere ein temmeleg humoristisk variant av denne påkallinga, i samband med skildringane av korleis seksualiteten oppsto:

Aimable banditrix des hommes volupté
qui donnes à l'être un trou pour éjaculer
[...]
toi qui fis de l'écume une pipe de mer

de la moule une vulve et du chêne des glands
anime cette plume à la forme phallique (Queneau 1969:140).

Når det gjeld den metapoetiske passasjen til Hermes finst det få referansar til akkurat denne guden i *De rerum natura*. Hermes er best kjend som gudane sitt sendebod, men også som ein trickster-figur mellom gudane, og sånn sett passende for eit vittig og uføreseieleg verk som PCP. Det var dessutan han som ga poesien sine fyrste strengar å spele på, i form av lyra.

Ein kan forstå referansen til Hermes som eit peik bakover til det mytologiske universet som omgir *De rerum natura*. I PCP er han omtala både som Hermes og Merkur, og dukkar opp i samband med oppramsinga av det periodiske systemet i tredje canto, i det diktet har kome til nettopp, *mercure* (norsk: kvikksølv). Her får vi også ei mogleg forklaring på valet av Merkur som diktets sendebod – det er nemleg det einaste grunnstoffet som også er ein mytologisk gud: «le seul qui fut un dieu le baroque métal» (Queneau 1969:125).

I diktstemmas tiltale av Merkur, før guden sjølv «får ordet», vert det tydeleg for eit enormt reservoar av tydingar, henta frå både vitskap, mytologi og litteratur, dette verkar ausar av. Gjennom komprimerte vers over to sider blir det referert til så godt som all informasjon eg har greidd å søke opp om Merkur i ulike leksikon og artiklar. Av vitskapleg kunnskap får ein til dømes vite at mercure/kvikksølv har åtte elektron, at det vert utvunne frå sinober (kvikksølvulfid) og at det vitskaplege namnet er hydrargyrum (som i versa blir gjort om til eit adjektiv, *hydrargyrose*). Av mytologiske referansar kan ein nemne vektlegginga av Hermes si rolle som fruktbarheitsguddom (han er t.d. far til Faunus), og hans rolle som vegvisar for daude sjeler, altså som pshychopomp. Dei litterære referansane kjem fyrst og fremst til syne når Merkur sjølv tek ordet for å forklare intensjonen i verket. Sidan eg ikkje kjem til å legge så stor vekt på dette aspektet ved PCP siterer eg her eit utdrag frå denne passasjen, for å vise kor rikt verket er også på intertekstualitet:

On parle des bleuets et de la marguerite
alors pourquoi pas de la pechblende pourquoi ?
on parle du front des yeux du nez de la bouche
alors pourquoi pas de chromosomes pourquoi ?
on parle de Minos et de Pasiphaé
du pélican lassé qui revient d'un voyage
du vierge du vivace et du bel aujourd'hui
on parle d'albatros aux ailes de géant
de bateaux descendant des fleuves impassibles
d'enfants qui dans le noir volent des étincelles
alors de pourquoi pas l'electromagnétisme (Queneau 1969: 127-128)

Som ein ser er det i desse få versa referert til både mytologisk litteratur, til Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud og Corbière.

Ei anna kopling som vert gjort, og som er særleg interessant for diskusjonen i oppgåva, er til alkymien, der kvikksølv, som lett blanda seg med dei andre metalla, vart forstått som ein viktig nøkkel for å kunne transmutere vanlege metall til edlare. I alkymien kunne kvikksølv også bli omtala som *semen*. (Maurette 2014:319) Dette er eit nøkkelord i passasjen om planter sin reproduksjon i andre canto, som eg har valgt ut for nærlesing. Det verkar også å vere alludert til denne passasjen i og med trekka som går igjen, som vind, og referansen til alfabet og tydingar: «le vent et l'alphabet des significations» (Queneau 1969:127). Dette kjem eg tilbake til.

Versa med diktarstemmas invokasjon av Hermes kan også seiast å tematisere den litteraturforståinga som skulle bli så viktig for Oulipo, og som ligg til grunn for nemninga *ouvroir*. Oulipo-arane forsto seg sjølve som handverkarar som arbeidde med språket, ikkje ulikt det som kjem til uttrykk i følgjande vers frå PCP:

toi qui sais pourlécher de ta langue transverse
les travaux inspirés aux forgerons de rythmes
mineur de l'allusion tailleur de métaphores (Queneau 1969:126).

I tillegg til det handverksmessige kan ein frå sitatet merke seg ei materialistisk språkforståing som resonnerer med synet til Ponge. Det er fristande å lese følgjande vers frå PCP som eit intertekstuel peik til kollegaen: «choses mots choses mots et des alexandrins» (Queneau 1969:129).

Men den enklaste forklaringa på innlemminga av både Hermes og Venus, samt det klassiske versemålet, motivet og inndelinga i seks cantoar er kanskje den Queneau sjølv ga: «C'est le genre qui veut ça». (Sitert i Belaval 1969) Som vi har sett var Queneau over gjennomsnittleg oppteken av å følge reglane og avgrensingane ein sjanger innebar, og hans forsøk på vitskapspoesi-sjangeren verkar ikkje å vere noko unntak. I det følgjande skal eg sjå nærare på korleis denne tilnærminga eventuelt førte til at nye moglegheiter innanfor vitskapspoesien som sjanger blei avdekte, gjennom nærlesingar av utdrag knytt til planteriket.

4.4 Tilbake til planteriket: analyse av to utdrag

Ettersom heilskapen av *Petite Cosmogonie Portative* blir for omfattande i høve til rammene for denne oppgåva har eg valgt å analysere utdrag frå diktet knytt til planter. Det er hovudsakleg snakk om utdrag frå andre og femte canto, men også nokre vers frå sjetten og siste canto. Planteriket er eit relativt viktig motiv i diktet, i tråd med den generelle overvekta på biologi. Eg skal starte med å kommentere utdrag frå andre canto, før eg går vidare til å diskutere utdraget frå femte. Versa frå sjetten canto kjem eg tilbake til i samband med diskusjonen av PCP som 'patafysisk verk.

4.4.1 Såkorn og semer (andre canto)

Planteriket i PCP dukkar fyrste gong opp i andre canto, i versa som har fått tittelen «Apparition du règne végétal: les cryptogames» (44 – 62) og «Les plantes à fleurs» (63 – 71). Desse passasjane skildrar planterikets fødsel: «la vague botanique avance nez avant» (Queneau 1969:112) for så å vise korleis det brer seg ut i påvente av det fyrste dyret. Resten av cantoen, som eg ikkje skal diskutere, omfattar ei kort skildring av dyra sin evolusjon, eit motiv som vert repetert fleire gongar i løpet av verket, samt ein del om mineralar og om korleis livet oppsto.

Planteriket i dette utdraget er delt inn i tråd med klassisk botanikk, i *cryptogames* og *phanérogames*. Kryptogam, eller sporeplanter, er planter der reproduksjonsorgana er lite synlege, medan phanérogames, frøplanter, er det motsette (derav namnet, frå gresk *phaneros*, synleg, manifest). Sporeplanter omfattar mellom anna: «lichens algues de terre et mousse des montagnes» (ibid.1969:112), og dessutan sopp, som blir lagt ekstra vekt på i tre spesielt interessante vers, som eg vil konsentrere diskusjonen min av utdraget i andre canto rundt:

Le duvet dans le vent lance ses postillons
larousse ingurgité tout champignon qui sème
s'aime en sèche onanie et spore aux horizons (ibid.1969:112).

Frå dunet i vinden kjem spyttet, som kan forståast som fukta som gjer det mogleg for sopp å gro, men kva med «larousse ingurgité»? Larousse kan ikkje vise til noko anna enn den kjende, franske ordboka *Petit Larousse*, som har ein logo med ei kvinne som blæs frø frå ein løvetann, etterfulgt av mottoet «Je sème a tout vent». Queneau er også kjend for å ha lese

(eller svelgt) eit heilt bind av denne ordboka då han var 15 år, ein anekdote mellom Anna Andrews (1999:147) fortel.

Her vert altså systematikken i det vitskaplege brote opp av eit utvetydig (*larousse* har ikkje noko anna tyding på fransk) peik mot språket, der parallellen mellom å så, *semer*, og *sème*, teikn (frå gresk *semeion*) vert understreka. Ein *seme* er den minste meiningseininga som er anerkjend av semiotikken, og er sånn sett samanliknbart med atom. I tråd med dette kan passasjen med ordboka forståast som ei tematisering av dei språklege byggesteinane som meininga (eller ikkje-meininga) i dette verket består av. Som vi skal sjå skjer det ofte brå rykk, små *clinamen* i desse semantiske atoma, som rykker ved tydinga i versa. Ein kan sjå det berre utifrå desse linjene, med den utstrekte bruken av alliterasjon og assonans som er typisk for PCP, og dei paronomatiske glidingane dei gjerne fører til. Som eg var inne på i presentasjonen av PCP viser semen dessutan til kvikksølv/mercure, slik den vart brukt i alkymistisk transmutasjon, ei tyding som også er relevant å ta med seg i møte med transformasjonane i språket til Queneau.

Ikkje nok med dei tre døma eg allereie har nemnt, det etterfølgjande verset startar med *s'aime*, som er homonymt med *sème*. Her vert det likevel peika mot eit anna slags såkorn, nemleg det Onan let gå til spille i Bibelen, for det er ved hjelp av «sèche onanie» at soppen reproducerer seg. Som eg skal kome tilbake til er det denne sida ved planteriket som skal bli viktigast i det vidare verket. Men før eg går vidare til å kommentere utdraget frå femte canto kan det vere verdt å merke seg at inndelinga i sporeplanter og frøplanter som Queneau baserer seg på har blitt utdatert i dagens botanikk. Dette illustrerer eit problem som vitskapspoesi av den typen Queneau (og Lukrets) prøver seg på står overfor, særleg i dag når nye vitskaplege paradigme erstattar kvarandre så raskt: Korleis unngå at verket vert like utdatert som dei vitskaplege teoriane dei viser til?

4.4.2 Dei levandes søyle (femte canto)

Den andre gongen plantene dukkar opp er skildringa fyldigare, og den viktige rolla dei spelar for biologisk liv vektlagt i større grad, derfor har eg valgt å vie plass til ein lengre gjennomgang av utdraget, som er titulert «Retour sur le règne végétal» (1-38) og «Nécessité et rôle de la chlorophylle» (39 – 61). Heile utdraget er samanhengande heksametervers utan pauser eller oppdeling, som i resten av PCP. Det finst likevel enkelte verselinjer som startar

med stor bokstav, som kan tolkast som ein indikasjon på ein overgang til nytt motiv, ny refleksjon eller ny samanheng. Det finst sju slike overgangar i utdraget.

Å seie noko deskriptivt om innhaldet i dei fortetta og litt gåtefulle verselinjene, involverer nødvendigvis allereie ein del tolking frå mi side. PCP er ikkje gjendikta til noko anna språk enn italiensk, så berre det å omsetje til norsk inneber å ta ein del sjølvstendige val. Eit av døma eg har grunna på er om *la ramure de l'arbre* bør omsetjast til trekrona eller tregeviret. Sjølv om ein vanlegvis ville ha tenkt at det fyrste alternativet er eit openberrt val, gjer samanhengen dette står i, med ei rekke samanstillingar av dyre og plante-element, at eg har konkludert med at det må vere det siste av dei, altså tregeviret, som er rett. Ei rekke liknande val ligg til grunn for det samandraget eg no skal prøve å gje.

I dei fyrste verselinjene blir dei levande si søyle i den geologiske tidsrekninga si trapp skildra som ein stad prega av urin og ekskrement, der eit mylder av mord og paringar finn stad:

A coups d'épées de morts le style des virages
décalitres d'urée aux bords des excréments
voici donc que se meut sur l'escalier des âges
géologiques la colonne des vivants
des meurtres la foison des coïts la cohue (Queneau 1969:150)

Som ein ser er det ikkje akkurat noko hymne til organisk liv dette. Framstillinga minner om Ponge si lite tiltalande skildring av dyrelivet, bortsett frå at plantene her ikkje vert presentert som ein (positiv) kontrast. Dei vert tvert imot framstilte som tettare knytte saman med dyrelivet enn det som elles er vanleg. Ei rekke dyre- og planteelement vert samanstilte, slik at dyre-element vert metaforar for delar av planter, og omvendt. Det er treets gevir og blekksprutens greiner, sjøstjernas blad og kaktus-piggsvin. Rima forfølgjer uspesifiserte former, lyden av fuglar inne i eit tre og ekkoa frå skogane som stangar mot sivet:

les feuilles d'astérie et les cactus oursine
les rimes poursuivant des formes le ramage
et les échos des bois percutant les roseaux (Queneau 1969:150).

Oppramsinga av former rima vil forfølgje held fram: «des lits trop mous», «le berceau des tombes», «le cresson d'urinal» og «le vert pré des eaux». Så kjem ein sekvens med anafor gjentaking av «il est ...» fire gongar etter kvarandre, utan at det er heilt tydeleg kven eller kva «il» viser til, der bilete relatert til krig vert samanstilte med knoppar, palmer, hyllebærtre.

Kanskje viser «il» framleis til diktet, og kva diktet vil prøve å vere eller skildre. Eller kanskje «il» viser til grønfargen, som vert skildra rett etterpå. Denne grønfargen vert så omtala som åte for solstrålane, eit nett som fangar opp bølger av lyn og piler («le filet pour le flot des éclairs et des flèches»), dei seige sumpane der torvmosen («les sphaignes») trivast.

Etter dette siste verset indikerer stor bokstav i starten av neste linje eit lett skifte. No startar ei skildring av eit lite arbeid, som har gjort opp for døden til oppsamlarane («des accumulateurs»). Ei pipe sender ei tåre opp mot himmelen, knapt fordampa, men svart. Røyken frå rumpa til motorane/maskinene («alors qu’au cul des teufteufs la fumée»), indikerer for bakteriane at mennesket ikkje er langt unna.

Ny stor bokstav, og diktet går over til å skildre ein vitenskapsmann med kjennskap til ozonlaget. Sjølv om han kjenner til det, noko til dømes dovendyret ikkje gjer, ville dei begge vere like fortapte utan det: «tous deux également crieraient bail bail». Det same gjeld planter, som diktet så listar opp ei rekke døme på. I neste del av diktet vert det nemnt ein død, som flådd av kappa til angströmene, den som før vart brukt til å vekke livet, som ei Penelope som strammar ein tråd, som stadig slit seg eller set seg fast.

Kanskje skal dette på ein eller annan måte vise til korleis dyrelivet oppsto, i alle fall går diktet no over til å tiltale dyr apostrofisk. Dyra vert oppmoda om å ete salathjarte, artisjokkhæl, løkhovud og pærehår. Det er dei, står det, som forsyner nitogren og karbon med vitaminsk farmakopé, ei medisinsk bruksanvisning, og mykje anna.

C’est eux qu’il faut manger animal animal
c’est eux qu’il faut bouffer le trognon de salade
[...]
C’est eux qui fourniront l’azote et le carbone
avec la vitaminique pharmacopée
et maints autres produits Animal animal
mets-toi bien ça soigneusement dans le citron
sans ce gazon dodu sans cette herbe pour vaches
[...]
sans l’obscur clarté de la pomme de terre
animal animal tu pourrais te fouiller
pour avoir un régime inintermédiare (Queneau 1969:152).

Dyret vert vidare oppmoda om å få det skikkeleg inn i hovudet (*citron* kan vise til hovud på munnleg fransk), at utan gras, reddikar, løvetann, o.l., så måtte det ha leita forgjeves etter ein

diett «inintermédiaire». Dette siste er rett og slett ikkje eit ord, men det mest nærliggande er «intermédiaire», som viser til noko midlertidig. Altså ein midlertidig diett.

Siste strofe i utdraget eg ser på slær fast at salt rispar opp tunga til du-et, som sannsynligvis viser til dyret, og når det gjeld resten må du-et gå gjennom mangoen, sitronen, graskaret, peparrota, nudlane ...

Le sel ce minéral te croustille la langue
pour le reste il te faut en passer par la mangue
le cèdre le citron le cidre la citrouille
l'ananas le raygrass le raifort et les nouilles (Queneau 1969:152)

Avslutningsvis vert det slått fast at du-et kunne ete grønt, brunt, svart eller gult, jord eller avføring, og uansett ville du-et støtte seg på den fyrste syntesen. Du-et kunne ete skog, og i tarmene ville «le protocommensal» (eit ord eg skal kome tilbake til) supe av festmåltidet sitt.

Dette siste verset er etterfulgt av ein stor bokstav, som indikerer overgang til noko nytt. Dette er også indikert på tittelbladet til femte canto, der det står at neste del «Suite des termites et fin des insectes» startar på linje 62. I sin heilskap tel *cinquième chant* åtte sider, så dei tre sidene via til plantene si rolle er ein ganske stor del. Resten av cantoen omhandlar evolusjonen av dyrelivet. Etter insekta går diktet vidare til ryggstrengdyra. Så følgjer piggdyra, krageormane, amfibia, fiskane, osb. til ein kjem til pattedyra, og til sist primatane.

4.5 Klorofyll og kommensalisme: moglege tolkingar

Kva handlar dette fortetta og kryptiske utdraget om? Eit hint får ein jo i titlane «retour sur le règne végétal» og «nécessité et rôle de la chlorophylle»: det er planteriket og rolla klorofyllet spelar som er tematikken. Men for å vere vers som oppgir å handle om planter er det overraskande mykje snakk om dyr. Element frå dyre- og planteriket blir samanstilte, og dyra si avhengigheit av plantelivet blir understreka. Uansett kva dei er dei avhengige av «la prime synthèse», den fyrste syntesen, altså fotosyntesen i plantene.

Sjølv om det aldri nemnast i sjølve verselinjene er «klorofyll» eit nøkkelord. Klorofyll er eit grønt pigment som blomsterplanter dannar i lys viss dei nødvendige mineralstoffa, som nitrogen, magnesium og jern, er til stades. Det er dette pigmentet som blir sikta til i verset «la

verdure des eaux la verdure des branches». Når det grøne i vatnet vert stidestilt med det grøne i greinene kan ein forstå det som ein allusjon til blågrønbakteriane i havet, som fyrst utvikla klorofyll. I diktet blir pigmentet skildra som «l'appât pour ces rayons tombés d'un soleil roux», altså som åte for strålane til sola. At det er akkurat ordet «åte» som blir nytta, er interessant i høve til den generelle tematiseringa av det å ete i dette utdraget. I møtet mellom klorofyll og sollys oppstår som kjent fotosyntesen, der karbondioksid og vatn blir omdanna til sukker og oksygen. Fotosyntesen til blågrønbakteriane er årsaken til at atmosfæren vår inneheld oksygen, og altså ein grunnleggande føresetnad for at organiske livsformer, deriblant alle plantene som også driv fotosyntese, kunne utvikle seg. I diktet blir dette skildra som «un labeur minuscule». Det er eit arbeid på mikroplan, i kvar enkelt celle, som likevel spelar ei stor rolle for det atmosfæriske systemet på jorda. Det kan samanliknast med det minutiøse språkarbeidet som strålar ut frå kvart av enkeltorda i PCP, og omdannar vitskapen til poetisk system. Dette kjem eg tilbake til.

Kvifor dette vesle arbeidet har «rectifié la mort / des accumulateurs» er meir ope for tolking. Min teori er at det viser til torvmosen, som lagar stadig nye celler øverst, men døyr nederst. Det nederste laget blir til det viktige brenselet torv, som ved metonymi også kan vise til dei andre organiske materiala vi har nytta som brennstoff, som kol og olje. Utnyttinga av desse leia som kjent til den industrielle revolusjonen, noko som passar bra overeins med dei neste versa, som skildrar ei pipe og ein motor som produserer svarte, knapt fordampa tårer. Sannsynlegvis er dette eit bilete på karbondioksid-haldig røyk. At organisk brennstoff blir omdanna til uorganisk karbondioksid (sjølv om den inneheld karbon vert gassen rekna som uorganisk) er så godt som det motsette av fotosyntesen. Denne prolepsen er både eit frampeik til Queneau si industrielle samtid, og til sambandet mellom planter og organisk brennstoff i sjette canto.

Kanskje er det også meint som ei åtvaring, for i versa som følger er det snakk om ozon, ein annan livsviktig gass for livet på jorda, som heller ikkje kunne ha funnest utan oksygenet danna gjennom fotosyntese. Kva som ville skjje dersom ozonlaget forsvann blir humoristisk konstatert: «tous deux également sans lui crieraient bail bail²⁸». For ein lesar i 2021 er det nærliggande å lese både karbondioksidet si forsterking av drivhuseffekten, og hola i ozonlaget inn i desse linjene, men då bør ein hugse på at diktet kom ut i 1950. Når det gjeld «le manteau

²⁸ «bail bail» er ein galisisk stavemåte, med same tyding som engelske «bye bye»

des angströms» refererer dette til måleininga som vanlegvis nyttast på atom, og viser sannsynligvis til at ozonlaget, dersom det var konsentrert ville vere svært tynt, berre 3 mm. Det let oss også samanlikne jordkloden sitt ozonlag med den levande cella sin membran, som er noko av det som er vanleg å måle i angströms. Slik tek diktet vitskaplege storleikar ut av kontekstane sine og blandar dei saman, på ein måte som får fram interessante samanlikningar.

I same passasje vert det også referert til Penelope, ein litterær figur som i denne passasjen i større grad blir ein mytisk storleik. Biletet med Penelope som syr saman livstrådane verkar meir på sin plass i ein mytologisk kosmogoni enn ein vitskapleg ein. Kvifor vel Queneau likevel å bruke ikkje berre dette, men ei rekke slike mytologiske og litterære referansar? Det er noko heterogent og ureint ved verket, ikkje berre ved denne blandinga av vitskapleg og mytologisk diskurs, men også blandinga av høgt og lavt («au bleu du ciel sa larme» saman med «cul des teufteufs») og seriøsitet og humor, som kjem til uttrykk i linjer som desse:

C'est eux qui fourniront l'azote et le carbone
[...] et maints autres produits Animal animal
mets-toi bien ça soigneusement dans le citron

Det motsetnadsfylte spennet i verket er til stades heilt ned på ord- og setningsnivå. Oksymoronet er ein av dei hyppigast brukte figurane i utdraga eg har sett på. Sjå berre på foreininga av liv og død i «le berceau des tombes», eller mørke og lys i «l'obscur clarté de la pomme de terre».

Før eg går over til ein meir detaljert diskusjon av språkleg transmutasjon i *Petite Cosmogonie Portative* vil eg avslutningsvis påpeike at plantene får ei ganske annleis framstilling hjå Queneau enn dei fekk hjå Ponge. Som eg har nemnt vert dei ikkje framheva i positiv kontrast til faunaen, men presentert som ein integrert del av den, i så stor grad at element frå dei to ulike rika vert vikla inn i kvarande i Queneaus neologismar. Likevel vert flora framstilt som det mest fundamentale, ettersom det ikkje ville kunne finnast noko dyreliv på jorda utan «la prime synthèse». Samtidig vert flora ofte presentert som middel, heller enn eit mål i seg sjølv, og då meir spesifikt som næringsmiddel. Svært mykje i utdraget frå femte canto handlar om å ete eller bli eten, frå det grøne som er åte for solstrålane til oppramsingane av alle grønsakene som kan etast på slutten. Samtidig vert jo også den plantebaserte næringa som endar opp i dyrets mage presentert som middel for noko anna, nemlig festmåltid for «le protocommensal».

Kommensalisme er ein form for symbiose, som berre tener éin av partane, *kommensalen*, men ikkje er til skade for den andre parten, *verten* (i motsetnad til parasittisme). Etymologien er fransk, og tyder eigenleg «ein som et ved same bord». (Lee&Ratikainen 2020) Proto viser til noko som er fyrst, eller opphavleg. Det er nærliggande å tenke at det er mikrobiomet i tarmen det blir vist til. At dei ulike rika er forbundne med kvarandre på denne måten er i tråd med det generelle verdsbiletet som blir formidla i PCP, der mennesket si rolle fyrst og fremst er som fødselshjelpar for maskinene. Dette poenget, og parallellen til plantene, vert fint summert opp i ein av tittel-overskriftene Queneau har valgt i sjette canto: «Comme l’insecte les fleurs, l’homme féconde les machines qui doivent l’attendre pour se réaliser (132 – 141).» (Queneau 1969:161). Dette kjem eg tilbake i diskusjonen av PCP som ’patafysisk. Men fyrst – ein nærare gjennomgang av den vanskelege symbiosen mellom poetisk og vitskapleg språk. Kva skjer når vitskapen og poesien set seg ved same matbordet? Er det snakk om ein faktisk *mutualisme*, med gunstig effekt for begge partar, eller *kommensalisme*, som ikkje påverkar eine parten i det heile?

4.6 Transmutasjon: poetiske og vitskaplege isotopar

Som nemnt har Queneau eit føremål om å transmutere vitskapsspråk til poesi. Sjølv om PCP gjer utstrekt bruk av den referensielle funksjonen i språket, og i stor grad viser til kunnskap slik også ein vitskapleg artikkel ville gjere, er det vanskelegare å oversjå den poetiske funksjonen i framstillingsmåten til Queneau, enn kva som er tilfelle hjå Ponge.

I det følgjande skal eg gå litt nærare inn på dei formelle aspekta i utdraget, og vise korleis Queneau transmuterer vitskapsspråket til poetisk språk. For å gjere det vil eg ta utgangspunkt i *Groupe μ*, ei gruppe belgiske semiotikarar som samarbeidde under kollektivt pseudonym, si vidareutvikling av Roman Jakobson si retoriske tilnærming. Dette verkar som ei fruktbar tilnærming til materialet mitt, ettersom *Groupe μ* støttar seg på to teoretikarar som nyttar omgrep med direkte relevans for det vitskaplege.

Den fyrste av desse er Solomon Marcus, ein rumensk teoretikar som i likskap med Queneau var oppteken av matematikk i like stor grad som litteratur og semiotikk. I essayet «Two Poles of the Human Language» peikar Marcus (1970:179) på vitskapleg språk og poetisk språk som to idealformer, to motpolar som all språkbruk plasserer seg ein stad imellom:

The human language involves two forms through which expression attains maximum of concentration viz., the mathematical language, that is the language of scientific production and the poetic language, which is the modality of artistic production. [...] The scientific and the poetic expression are but two abstractions, some ideal forms, some concoctions of science.

I essayet refererer Marcus til eit verk av Queneau (ikkje PCP) og til Jakobson, som han meiner har funne ei god tilnærming ved å forstå poetisk språk som ein variant av vanleg språk. Han meiner likevel at Jakobson ikkje går langt nok i å skilje det poetiske frå det han omtaler som «naturleg» språk. Marcus meiner at ein fyrst må skilje ut dei logiske og dei emosjonelle komponentane frå det naturlege språket – då blir ein klar over at dei to språkformene han opererer med korresponderer med menneskenaturen: «The confrontation of the two languages corresponds to the two basic hypostases of the human being: the rational and the emotional one.» (Marcus 1970:188). Dette standpunktet ser ut til å forsterke nettopp den dikotomien eg er interessert i å kome forbi, men Marcus sitt arbeid er likevel interessant å ta med seg for å kunne peike på den språklege transmutasjonen i diktet til Queneau. Groupe μ har nemleg i verket *Rhétorique de la poésie* (1990) samanfatta dei 53 opposisjonane Marcus identifiserer mellom desse motpolane til eit skjema, der poetisk språkbruk er karakterisert av *isoplasme* og *isotaxie*, medan vitskapleg språkbruk er karakterisert av *isosémie* og *isologie*.

Utgangspunktet for alle desse nemningane med prefikset iso- er den andre teoretikaren som har inspirert arbeidet til Groupe μ , nemleg den litauisk-franske litteratur- og språkforskaren A. J. Greimas. Han henta nemninga *isotop* frå kjernefysikken, for å kunne identifisere samanheng og homogenitet i tekstar. Medan ein isotop i kjernefysikken viser til ulike variantar av same grunnstoff, viser ein isotop i Greimas sin strukturelle semantikk til gjentakninga av identiske semer, språkets minste meiningsberande såkorn.

Groupe μ vidareutviklar isotop-omgrepet til Greimas ved å dele inn i ein innhalds-isotop og ein uttrykks-isotop. I følgje Groupe μ sitt skjema er vitskapleg språk karakterisert av innhalds-isotopar, medan poetisk språk er karakterisert av uttrykks-isotopar. Dette er, som hjå Marcus, sjølvsagt eit noko kunstig skilje, ettersom uttrykksisotopar også er semantisk funksjonelle og vice versa. Men ut ifrå dette kan ein i alle fall seie at å transmutere vitskapleg språk til poetisk språk går ut på å forstyrre homogeniteten i det vitskaplege innhaldet, samt å lage mønster i det poetiske uttrykket. Dette er i alle fall Andrews (1999:131) si tolking av språkleg transmutasjon. Min eigen diskusjon av denne transmutasjonen kjem til å strekke seg lenger

enn dette, men for å ha eit solid fundament å byggje den på vil eg fyrst gjere ein gjennomgang av korleis innhalds-isotopar, vitskapleg språk, stadig blir forstyrra og underlagt uttrykks-isotopar i utdraga eg har valgt frå *Petite Cosmogonie Portative*.

Den mest iaugefallande uttrykks-isotopen i diktet er det heksametriske versemålet. Dette er det same versemålet som blei nytta både i antikke epos og i dei klassiske læredikta, og PCP aktiverer på denne måten læredikt som *De rerum natura* som eit intertekstuelte rom som verket kan lesast i høve til. Versemålet er likevel ikkje heilt som det til Lukrets, både fordi Queneau nyttar den klassiske franske varianten med tolv stavingar, aleksandrinen, men også fordi han nyttar det med ein ironisk distanse, som stundom grensar mot det parodiske. Dette kan ein mellom anna sjå i versa: «animal animal tu pourrais te fouiller / pour avoir un régime inintermédiaire», der Queneau (1969:152) etter alt å døme har funne på eit tulleord for å få både rimet og talet på stavingar til å gå opp.

Denne respektlause omgangen med versemålet, der ord og setningar blir strekte ut eller komprimerte, eller nye ord funne opp, for å få talet på stavingar til å gå opp, er gjennomgåande i PCP. Jacques Roubaud (1978:146-147), eit anna medlem av Oulipo, har påpeika at den komiske effekten dette gir er sekundært for Queneau. Fridomen han tek seg med versemålet viser fyrst og fremst fram det tilfeldige ved reglane som styrer det. Det er altså snakk om eit tilfelle der det er mogleg å følgje reglane i avgrensinga, men der forfattaren vel å bryte dei, for å vise fram verket som verk. Som vi hugsar var dette endå ein måte å forstå *clinamen* på for medlemmane i Oulipo.

Ein annan karakteriserande uttrykks-isotop i PCP, som Andrews (1999:134-135) peikar på, er bruken av rytme og ikkje-kodifisert repetisjon. Dei fleste versa i PCP rimar på eitt eller anna vis, men ikkje etter eit bestemt mønster. Det kan vere vanlege rim, som vekslar uføreseeleg mellom kryssrim og parrim, som *la langue / la mangue* (aa), eller *roseaux / tombes / gliaux / bombes* (abab). Men like gjerne er det snakk om svake rim, som *salade / arbre*, eller vers som ikkje rimar i det heile, til dømes dei versa som endar med «animal animal».

I utdraget eg har valgt gjer Queneau utstrekt bruk av det Groupe μ kallar for ikkje-kodifiserte repetisjonar, som assonans og allitterasjon, og gjerne i kombinasjon, som her: «le cèdre le citron le cidre la citrouille» eller « sans l'âpre activité de l'âcre pissenlit ». Dette er kjenneteiknande også for verket som heile. Andrews (1999:135) påpeiker at medan den

kodifiserte fonemiske repetisjonen, som versemålet, stadig blir sabotert eller rota til, så vert dei ikkje-kodifiserte repetisjonane «multiplied to the point of cacophony». Desse mønstra i uttrykket er verken dekorative eller mimetiske meiner han, men vert dyrka for sin eigen del.

Diktet er altså stadig på grensa til å brikke over til reint uttrykksfokus, der formmessige kvalitetar som lyd og rytme vert viktigare enn det semantiske innhaldet. Eit anna døme finn eg på slutten av utdraget, der anafor gjentaking av orda «tu boufferas» vert nytta i fire vers, der eitt av dei går slik: «tu boufferas qui bouffe et tu seras bouffé». Likevel bikkar det sjeldan heilt over i inkohrens: Versa driv faktisk eit meiningsberande innhald framover, med ikkje så reint få referansar til vitskapleg kunnskap. Den siste av «tu boufferas»-linjene endar slik: «tu boufferas du bois et dans ton intestin / le protocommensal sirote son festin». Som Belaval (1969:17) peikar på er svært mange av versa i PCP både rike på vitskapleg kunnskap og poetisk, språkleg leik. Den haustar av to rike forråd på ein måte som kanskje nettopp kunne kallast for surrasjonalistisk. Det er ei foreining av to vanlegvis åtskilde område.

Quand vous entendez du mercure qu'il est «né natif» du cinabre, vous pensez trouver un gendarme: c'est un chimiste qui vous parle; souvenez-vous de l'or natif, du fer natif, etc., et que le cinabre est le seul minerai de mercure. Ainsi, le mot est pris dans son vrai sens scientifique. Mais il est employé dans son sens poétique: (Belaval 1969:17)

PCP er altså rikt på uttrykks-isotopar, men også på det Groupe μ kallar *allotop*, altså isotopar der to grunnleggande meiningsseiningar, semer, motseier kvarandre. Eit døme på ein isotop (innhalds-varianten) kan vere; «ces rayons tombés d'un soleil roux», der vi identifiserer to ord, strålar og sol, som deler ein seme, nemleg referansen til lys, og gjer at ein kan tolke meininga i setninga med stor stabilitet. «Les rameaux des poulpes» er derimot døme på ein allotop, fordi «greiner» og «blekksprut» ikkje utan vidare kan knytast saman med ein seme. Ein blir nøydd til å leite etter andre fellesnemnarar, som likskapen mellom blekksprut-armar og greiner forstått som tre-armar, for å få teksten til å gje meining. Denne store mengda allotopar og uttrykks-isotopar gjer at diktet ikkje kan lesast på den lineære måten ein vitskapleg tekst skal lesast på, men leiar til det Groupe μ kallar for tabell-lesing. (Andrews 1999:143). Dette er samanliknbart med Jakobson si vektlegging av ekvivalens heller enn syntagme i møte med litterære tekstar. Sjølv om dette er ukonvensjonell poesi ville det altså lett kunne definerast som poesi av modellane til både Groupe μ og Jakobson.

Men transmutasjonen av det vitskaplege språket endar ikkje her – med å gjere vitskapen om til poesi. Den får også konsekvensar for vitskapen og såkalla vitskapleg språkbruk. Dette er eit perspektiv eg vil utforske i siste og avsluttande kapittel om *Petite Cosmogonie Portative*. Men før eg går over til det høver det best å presentere noko av fundamentet for argumentasjonen min i neste kapittel her, nemleg dei mange tilfella av nyord som karakteriserer PCP. Versa er fulle av ord funne på for høvet, av nonsens-ord, ordspel og kanskje særleg: samantrekte ord (fransk: mots-valises) av den typen Alfred Jarry var kjend for. Frå utdraga eg har analysert så langt kan ein til dømes nemne «onanie» i verset «s'aime en sèche onanie et spore aux horizons», som er ein eigenarta (og ikkje-eksisterande) variant av fransk «onanisme». I tillegg ser vi eit døme på at substantivet «spore» vert brukt som verb, noko Queneau ofte gjer. Jorda sine «aktivitetar» i fyrste canto vert til dømes oppsummert slik: «Elle mugit et enfante». (Queneau 1969:97). Ein annan neologisme kan finnast i verset litt seinare i utdraget frå andre canto: «barbouillera joyeux pétales et pétaux», der bøyingsforma «pétaux» ikkje er korrekt, men er med på å skape eit bilete av blomar av begge kjønn som parar seg, i kontrast til kryptogamanes onani. Av dei samantrekte orda som særleg indikerer lenkja til 'patafysikken har eg berre funne to i utdraga. Det eine, «inintermédiaire», har eg allereie referert i diskusjonen av versemålet. Det andre er «anisoscèle» i dette verset frå andre canto: «au-dessus du duvet qui bruit anisoscèle» (Queneau 1969:112). Det finst likevel nok av andre døme på akkurat dette i PCP som heilskap: t.d. vert den barnslege jorda skildra som *bouillonaveuse*, som foreinar dei to orda *bouillionante* og *baveuse*, på ein måte som får fram barnsleg sleving og glovarm magma på same tid. Andre døme er *atlanpacificques*, *anthropoaire*, *constellationnaires*, *révollusions* og *métazoaire*.

Groupe μ klassifiserer denne typen ord som *écarts*, i motsetnad til *codes*, og skriv følgjande: «L'écart ne présente aucun caractère systématique, et est donc toujours imprévu.» (Groupe μ 1970:50-66). Også Andrews (1999:143) legg vekt på det unike og uføreseielege ved desse orda, og kallar dei *figures of invention*, i motsetnad til figurane som kjenneteiknar uttrykksisotopar, *figures of repetition*. Slik trer ei språkleg skaparevne, på linje med den til ein vitskapleg oppfinnar, i framgrunnen i PCP. Men ikkje nok med det: Som eg har vist i kapitlet om 'patafysikken er denne typen ordspel eitt av dei viktigaste konkrete uttrykka for clinamen, uventa, uhørde rykk i språket, som ikkje berre viser det fram som språk, slik den poetiske funksjonen gjer, men også påpeikar det tilfeldige, det arbitrære i den språklege koden. At språket like gjerne kunne vere annleis – og med eit rykk, så kan det bli det. Andrews (1999:162) observerer at det som raskt ville bli identifisert som ein feil i ein

vitskapleg tekst, og så korrigerert, i staden vert ladd med meining i PCP. På same måte som atoma sin clinamen gjer det mogleg for dei å treffe kvarandre, slik at noko nytt²⁹ kan bli til, foreiner nyorda til Queneau i utgangspunktet åtskilde meiningar, og skaper slik ny meining.

Når dyret for fyrste gong kjem vandrande inn i sidene til PCP, i andre canto etter at planteriket er på plass, er det derfor på sin plass å lese versa med Jarrys *le bête clinamen* som undertekst:

une bête viendra poser ses pattes sèches
sur le sexe parti des échos arc-en-ciel
une bête elle est là gigotant dans le bleu
[...]
une bête elle est là transformant l'héritage
une bête elle est là elle est neuve fontaine
elle vient de l'abîme et sort de l'océan (Queneau 1969:113)

Debon (sitert i Andrews 1999:144) påpeiker at språket i PCP er meir nyskapande og uføreseieleg enn i noko anna verk Queneau har skrive:

Cet imaginaire s'inscrit dans une langue qui dans toute l'œuvre de Queneau n'a jamais été aussi novatrice: mots valises, hapax plutôt que néologismes – bien que l'auteur dans une note isolée parle de mots «petit-laroussables» – témoignent d'une maîtrise non moins grande que celle dont il fait montre dans ses connaissances scientifiques.

Dette verkar for meg særst interessant. Kvifor vel Queneau å gjere så utstrekt bruk av den poetiske funksjonen og språkleg skaparevne i framstillinga av eit stoff som så tydeleg kallar for bruk av den referensielle funksjonen? Kva er konsekvensane av dette valet for det poetiske ved PCP, og, kanskje meir interessant – kva er konsekvensane for vitskapen? Som eg skal vise i neste kapittel er språket fundamentalt for forståinga av, og tilgangen til, verda, og ei slik poetisk eksponering av dets natur har derfor like djuptgripande konsekvensar for vitskapens krav på objektiv sanning, som den har for poesien. Dette er i alle fall tankegangen som kjenneteiknar postmodernismen, og som eg skal argumentere for er det grunn til å forstå PCP innanfor rammene av dette paradigmet, som jo på mange måtar kan seiast å følgje den 'patafysiske tradisjonen.

²⁹ Forstått som «ny samansetjing», som er den einaste måten noko kan vere «nytt» på i ein kosmologi basert på materiens konstans.

4.7. *Petite Cosmogonie Portative* som 'patafysisk parodi

De ello cabría deducir que no hay ciencias en Tlön – ni siquiera razonamientos. La paradójica verdad es que existen, en casi innumerable número. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una Philophie des Als Ob, ha contribuido a multiplicarlas. [...] (Borges 2011:25).

Det er sjølvsagt mogleg å tolke PCP som eit seriøst forsøk på å presentere eit vitskapleg verdsbilete på ein poetisk måte, slik Andrews (1999) gjer. Men innimellom må ein i så fall presse leppene ganske hardt saman for å unngå å le.

Som eg har vore inne på fleire gongar i løpet av denne gjennomgangen var Raymond Queneau eit ikkje uviktig medlem av le Collège de 'Pataphysique. Ein annan av medlemmane av colleget, Boris Vian, har uttalt at:

Un des principes fondamentaux de la Pataphysique est d'ailleurs celui de l'équivalence des contraires. C'est peut-être ce qui vous explique ce refus que nous manifestons de ce qui est sérieux et ce qui ne l'est pas, puisque pour nous c'est exactement la même chose (Vian 1994:97).

Også Francois le Lionnais, har peika på dette tilhøvet mellom det alvorlege og det parodiske, i det fyrste Oulipo-manifestet:

[...] des personnes particulièrement graves [...] condamnent sans examen et sans appel toute œuvre où se manifeste quelque propension à la plaisanterie.

Lorsqu'ils sont le fait de poètes, divertissements, farces et supercheries appartiennent encore à la poésie. La littérature potentielle reste donc la chose la plus sérieuse du monde.
C.Q.F.D.

I sin grundige gjennomgang av *Petite Cosmogonie Portative* prøver Andrews (1999) å demonstrere i kor stor grad Queneau har lese vitskaplege artiklar, og kor korrekt og oppdatert mykje av vitskapen han presenterer er, samt diskutere i kva grad det er problematisk at vitskapen har utvikla seg vidare sidan verket vart gitt ut, slik at det misser relevans. Det stemmer at Queneau var oppteken av vitskap, og kritisk til intellektuelle som var uinteresserte i å ta innover seg realfag, men det er ikkje det same som at han er like overtydd om vitskapens sanning som den glade evangelisten Lukrets. Eg meiner at PCP ikkje er berre ein poetisk presentasjon av vitskap, men ein parodisk kosmogoni, som ikkje berre tvilar på sitt eige fundament, men på fundamentet for all vitskap. Eg vil nytte siste kapittel til å argumentere for denne tolkinga, og som basis for å gjere den vil eg bruke ein passasje frå sjette canto i PCP.

4.7.1 Maskiner og sporeplanter

Sjette canto av *Petite Cosmogonie Portative* er som nemnt via til det mekaniske riket. Maskinene vert presentert som vidareutviklinga av menneskeapen: «De l'atome au cristal et du bacille au cerf / de l'algue à l'hortensia du sinanthrope au rouet» (Queneau 1969:166). Det finst også nokre parallellar til planteriket her, som eg vil trekke fram som spesielt interessante for denne oppgåvas diskusjon.

For det fyrste vert menneska likna med bier, nødvendige for maskinene si fruktbarheit: «sans l'abeille des fleurs infertiles seraient / sans l'homme la machine à point n'arriverait» (ibid.1969:167). Det er altså plantene og maskinene som får vere mål i seg sjølv i denne likninga, medan menneske og bier er middel. Men det vert også peika på fleire likskapar mellom planter og maskiner, og igjen har det med reproduksjon å gjere, men ikkje av same sort som i den frøplante-baserte likninga Queneau akkurat har brukt. Maskinene reproducerer seg nemleg på same måte som kryptogamar, ifølgje PCP:

Alors c'est la champignonnation des usines
la cryptogamie et la prolifération
des turbines moteurs astuces en gésine
et la parthénogénération des machines
concevant d'une idée accouchant d'une action (Queneau 1969:169)

Frå å trenge mennesket som «pollinator» går altså maskinene over til å produsere seg sjølve som sporeplanter. Dette er maskinenes sopping, *champignonnation*, endå eitt av PCPs mange nyord, som fungerer fordi motivet det er relatert til blei introdusert allereie i andre canto, som eg har vist. Derfor verkar tulleordet sopping meiningsfylt og heilt på sin plass i samanhengen. Når det gjeld sjølve førestillinga om maskiner som formeirer seg på eigenhand, som sporeplanter, er det eit brot med den vitskaplege framstillinga på liknande, men ikkje heilt same, vis som i andre canto. Som kjent kan ikkje maskiner verken produsere eller produsere seg utan menneskeleg hjelp (i alle fall ikkje enno), altså er likskapen med kryptogamar så langt ikkje aktuell.

Dette er ei rørsle i retning vekk frå framstillinga av vitskapleg fysikk, mot 'patafysikk, noko som berre potensielt eksisterer. Dette er, som eg tidlegare har vist, i tråd med Oulipos 'patafysisk inspirerte program, som har det potensielle som uttalt føremål. Det verkar ikkje å

vere noko skilje mellom framstillinga av faktisk vitskap og meir fantasifulle variantar i PCP. Det er den same spøkefulle, språkleikande tonen som rår, enten det er snakk om ei utlegning av klorofyllets funksjon, eller kalkulator-reptilane som buktar seg tankefullt framover («les sauriens du calcul se glissent pondéreux», ibid.1969:170). Som Jarry tek Queneau vitskapen på alvor, samtidig som han parodierer den. Både spøken og alvoret er like seriøst meint: «puisque pour nous c'est exactement la même chose», som Boris Vian (1994:97) så treffsikkert formulerte det.

4.7.2 Å ta regnbogen tilbake

Eg har vist at det vitskaplege språket, karakterisert av innhalds-isotopar i Groupe μ sin terminologi, og referensialitet i Jakobson sin, blir transmutert til poetisk språk, karakterisert av uttrykks-isotopar, og nettopp: poetisitet. Men det er ikkje heile rekkevidda av transmutasjonen som føregår i PCP. Som nemnt tidlegare avfortryllar Jakobson poesien ved å forklare den som ein funksjon som kan vere til stades i alt språk. Denne innsikta har også ein motsett implikasjon, som potensielt kan leie til ei refortrylling – ikkje av poesien, men av vitskapen. I framhaldet av passasjen på PCPs nest-siste side blir den øydelagde regnbogens aura (og lukt!) gjenfunnen i det kolbaserte drivstoffet til maskinene:

La houille se parfume aux couleurs d'arc-en-ciel
pour nourrir tout un monde à l'odeur d'abstraction
mais qui fraise et lamine et rive et lime et tourne
pour gigogne engendrer des objets bien réels (Queneau 1969:169)

I forlenginga av Jakobson sine strukturalistiske innsikter har post-strukturalistar på ulikt vis sett spørjeteikn ved gyldigheita til vitskapen, så lenge den er avhengig av språket. Den franske sosiologen Jean-Francois Lyotard skriv til dømes:

Scientific knowledge cannot know and make known that it is the true knowledge without resorting to the other, narrative, kind of knowledge, which from its point of view is no knowledge at all. (Lyotard 1984:29)

Dersom den poetiske funksjonen er til stades i alt språk, dersom alt språk er figurativt, så gjer det ikkje berre noko med poesien sin status, men også vitskapen sin. Det transmutasjonen djupast sett handlar om er altså ikkje berre ei omdanning av vitskapleg språk til poetisk språk i eit litterært verk, men ei oppheving av det epistemologiske hierarkiet mellom vitskapen og

poesien som har vore til stades sidan 1700-talet. Det er ei jamstilling av dei to, der begge blir fiksjonar:

Pataphysics assimilates discourses that are heterogenous in their foundations, methods and purposes, arts and sciences alike. It flattens out the hierarchy of knowledges, embracing this 'reversion of science into art'» (Teh 2006).

Som Baudrillard (2002:27) skriv i sitt verk om patafysikken: «La Pataphysique est la science».

Det som i størst grad talar for å lese PCP som eit patafysisk verk, i tillegg til den utstrekte bruken av språklege clinamen, er den respektlause og fantasifulle handsaminga av vitskapen. Eit anna døme enn dei eg allereie har nemnt er opplistinga av grunnstoffa i det periodiske systemet i tredje canto, der stemma i teksten plutsleg bestemmer seg for å stoppe midt i, samt å kommentere at det er det den gjer:

Ce chant topologique épanouit le scandium
ainsi nommé c'est sûr à cause des scansion
vingt et un c'est mon chiffre et voilà quel scandale
le métal inconnu le métal pauvre hère
qui vient légitimer l'entreprise initiale
Le poème jaillit d'un coin de cette terre (Queneau 1969:132)

Verken det å forklare stoppet av oppramsinga med at 21 er forteljarstemmas yndlingstal eller å late som om skandering er namnet scandiums etymologiske opphav framstår som særleg vitskapleg. Denne spøkefulle tonen, samt tendensen til å kommentere seg sjølv, er også det som gjer det nærliggande å forstå *Petite Cosmogonie Portative* som eit postmodernistisk, heller enn modernistisk, dikt. Sjølv om definisjonen av desse to litterære epokane er omstridd finst det nokre skiljelinjer som er interessante i denne diskusjonens samanheng. Om postmodernismen står det i *Litteraturvitskapleg leksikon* (2007:176) at:

Mens den modernistiske litteraturen ofte handler om mulighetene for å oppnå (sikker) erkjennelse, utspiller den postmoderne litteraturen seg oftere som en lek med forskjellige virkelighetsmodeller, skrivesett og litterære konvensjoner. Viktige stikkord i denne sammenhengen er ironi, parodi og illusjonsbrudd.

Desse kjenneteikna synest å stemme godt med prosjektet i PCP. I tråd med den heterogene 'patafysikken er det ikkje berre vitskapleg framstilling som blir parodiert i verket, men også den litterære tradisjonen, eksemplifisert ved allusjonane til forfattarar som Mallarmé og

Rimbaud, samt den mytologiske tradisjonen, eksemplifisert ved invokasjonen av Venus, Hermes, og Penelope som mytologisk storleik. Og sjølv sagt: Lukrets. I den mest eksplisitte av referansane til den romerske lærediktaren, nemleg hymna til Venus, er Queneau på sitt mest respektlause. Originalens kjende opning blir, som eg allereie har vist, til «Aimable banditrix des hommes volupté» (Queneau 1969:140).

Dette er også ein del av den alkymi-aktige transmutasjonen: pulverisering av både vitskaplege og litterære førelegg som så vert blanda saman til éi einaste stor røre. Det same som Teh (2006) skriv om 'patafysikken kan også seiast å vere ei passende skildring av PCP, nemleg «a theatrical laboratory where a kind of verbal alchemy takes place». Og dette er nettopp punktet der Jarrys 'patafysikk utfordrar vitskapen, ved å angripe dens status som epistemologisk eineståande:

[...] the exclusivity of scientific discourses. While it flouts their boundaries, pataphysics also *extends* their concepts into new contexts; it would expand scientificity to encompass all knowledges, local or cosmic, official or illegal, quotidian or mystical. Pataphysics wills a return to the heterodoxy of a pre-modern episteme. (Teh 2006)

Den heterodokse blandinga av element som vanlegvis ville vere distinkte kan finnast heilt ned på ordnivå i PCP. Eg har allereie nemnt samanstillingar som «la tête de l'oignon» og «les rameaux des poulpes», der planteriket blandast med dyreriket, i tillegg finst samanstillingar av endå meir ueinsarta element, som «cul des teufteufs».

Medan Ponge driv gjøn med den referensielle språkfunksjonen på ein mild og subtil måte, er det aldri nokon fare for å forveksle PCP med ein leksikonartikkel. Den poetiske funksjonen i Queneaus språkføring er umogleg å oversjå. Ein kan sjå eit døme i sitatet eg nettopp kommenterte, der orda «scandium», «scansions» og «scandale» blir samanstilte. Eit anna døme er oppramsinga av frukt i utdraget frå femte canto: «le cèdre le citron le cidre la citrouille / l'ananas le raygrass le raifort et les nouilles» (Queneau 1969:152). Ei rekke andre døme finst i gjennomgangen av uttrykks- og innhaldsisotopar.

I tillegg kjem dei mange nyorda, som eg allereie har poengtert. Språket til Queneau er eit som går utover det deskriptive og over i oppfinning. For Deleuze (1997:95-96) viser 'patafysikken også til ein semiotikk, som går ut frå «a poetic conception of language, and not a technical or scientific one». Patafysikken er nemleg, framfor alt, «a theory of the Sign.» (ibid.1997:96)

Kløfta mellom signifikatet og signifikanten som moderne lingvistikk påpeiker, som Walter Benjamins kritikk av symbolestetikken er fundert på, og som poststrukturalismen tek konsekvensen av, har understreka språkets likskap med spel, leik og ikkje-meining. Dette spelet rommar eit potensiale for innsikt, også for vitskapen. Ikkje som kunnskap, men som ikkje-kunnskap (Teh 2006). Ved å ta utgangspunkt i vitskapens absolutte kunnskap, for så å forråde den ved å overdrive, tulle og leike, set *Petite Cosmogonie Portative* vitskapen på plass, ved å sidestille den med poesien.

4.8 Concluzillon

Her er då *Petite Cosmogonie Portative* sin verdi som vitskapspoesi. Det sterke grepet Queneau har om vitskapens rådande teoriar er ein sentral føresetnad for at verket hans lukkast, men ikkje ein grunn til å gjere det utdatert ettersom desse teoriane vert erstatta av nye, slik vi såg var tilfellet med kryptogamar. Botanikarane som nytta ordet kryptogamar nytta det for å referere til det dei meinte var ei verkeleg gruppe planter i verda. Då det viste seg at ei slik gruppe ikkje fanst naturleg, men så og seie var eit terreng skapt av kartet, vart nemninga utdatert. Men i PCP var denne gruppa alltid ein fiksjon, som kanskje, kanskje ikkje, viste til noko i den faktiske verda. Det er rolla nemninga spelar i det litterære verket sitt språklege univers som er poenget. Ved å vise fram eit potensiale for eigen reproduksjon som finst i naturen, opnar teksten moglegheita for at ei ny og kunstig livsform også skal kunne reprodusere seg på denne måten.

At kryptogamar no er utdatert som botanisk gruppe er berre med på å illustrere det postmoderne poenget i endå større grad: at vitskapen er kunnskap med eit usikkert fundament. Som ei lita fyrstikk i eit uendeleg mørkt rom let den oss få auge på nokre av formene og prinsippa som omgir oss, men utanfor rekkevidda av lyset finst ukjent *potensiale* utan ende, som kan rokke ved det vesle vitskapen hevdar å vite. Som med Queneaus diktsamling *Cent mille milliards de poèmes*, som potensielt rommar hundre milliardar dikt, men der berre ti av dei er aktuelle.

Det er berre å tenke på storleikar som mørk materie eller anti-masse for dei som treng meir konkrete illustrasjonar. Patafysikken, og Oulipo-forfattarane, tek på seg å utforske noko av dette potensialet, og ved å gjere det viser dei fram det usikre i grunnmuren vitskapen er bygd på.

Avslutning: Æva i ein blå blome

På midten av 1900-talet hadde vitenskapen blitt så abstrakt, omfangsrik og kompleks, samt prega av matematisk funderte metodar, at det var grunn til å spørje om det i det heile tatt lenger var mogleg å skrive eit nytt *De rerum natura*. Kunne eitt enkelt verk romme ei samla framstilling av kosmos og alle dei viktigaste funna til vitenskapen etter Newton? Og dersom dette var mogleg – kven skulle kunne gjere det? Ein vitenskapsmann? Ein forfattar? Ein gud?

Dette var likevel det noko usannsynlege målet som både Francis Ponge og Raymond Queneau sikta mot med verka sine. I løpet av denne oppgåva har eg prøvd å vise på kva for måtar dei eventuelt kan seiast å ha lukkast.

Som vi har sett kan framgangsmåtane til dei begge forståast som nært knytt til det poetiske språket, men ikkje i same forstand som hjå Lukrets. Heller enn å nytte eit blomstrande poetisk språk for å formidle vitenskap, gjer Ponge i «Faune et flore» bruk av den referensielle funksjonen i større grad enn det som er vanleg i poesi. Den viktigaste komponenten i framgangsmåten hans er likevel den metodiske openheita han møter fenomen i verda med, i tråd med Goethes mjukt empiriske framgangsmåte. Denne openheita strekk seg også til språket, som Ponge brukar med kritisk varsemd, medviten om at han ved å namngje tingen også kan skape den på nytt. Dersom det finst ein kosmologisk ambisjon a la Lukrets hjå Ponge er det dette, å sakte byggje opp ei ny verd, bit for bit:

La fonction de l'artiste est ainsi fort clair: il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. [...] Seulement un horloger. Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier, tel est bien l'artiste moderne. (Ponge 1961a:193).

Queneau har også ei skapande tilnærming til språket, som i diktet hans gir seg utslag i ei rekke nyord. Men heller enn å bygge nytt tek Queneau utgangspunkt i eit allereie eksisterande byggverk, og ser ut til å ville femne eit heilt vitenskapleg verdsbilete på liknande vis som Lukrets. Slik eg har lese han er ikkje føremålet eigentleg å gje ei framstilling av denne bygninga, men å rive den ned gjennom utstrekt bruk av poetisk funksjon – og humor. Eg har argumentert for at verdsbiletet som eigentleg kjem til uttrykk hjå Queneau er det 'patafysiske, der alle store byggverk er like upålitelege.

Slik slår vitskapen for unntaka og det partikulære beina under vitskapleg kosmologi, på ein måte som kan vere underhaldande og treffsikker, men også øydeleggjande. For kva blir igjen?

Ein kan seie at den materialistiske forståinga av verda som Lukrets søkte å fremme for to tusen år sidan har vunne fram. Vitskapen sin tilnærming til verda gjer den avfortrylla, mekanisk, tømt. Ein blå blome viser ikkje til æva, men berre til seg sjølv – og knapt nok det. Den delast opp i celler, protoplasma, klorofyll, i ei stadig jakt på dens minste partiklar. Dette er den einaste æva den rommar.

Francis Ponge og Raymond Queneau har ikkje noko føremål om å refortrylle blomen, slik romantikarane ville. I møte med «the unweaving of the rainbow» vil dei ikkje refortrylle den, ikkje «troløst springe vidare til opstandelsen», men heller «dvæle trofast ved synet av knoglerne» (Benjamin 2014:24) Men i likskap med førebiletet sitt, Lukrets, oppfattar dei ikkje dette perspektivet som noko trøysteslaust. Gjennom sitt poetiske forskingsarbeid viser Francis Ponge kor meiningsfylte knoklane kan vere, i all sin materialitet, medan Queneau kastar dei muntert opp i lufta, på ein måte som opnar for nye kombinasjonar av poesi og vitskap i framtida.

Litteraturliste:

- Acquisto, J. (2004) «Between Stéphane Mallarmé and René Ghil: The Impossible Desire for Poetry.» I *French Forum*, Vol. 29. No. 3, s. 27–41
- Amrine, F. & Zucker, F. (1987) «Introduction». I Amrine, F. & Zucker, F. & Wheeler, H. [red.] *Goethe and the Sciences: A Reappraisal*. Dordrecht/Boston/Lancaster/Tokyo: D. Reidel Publishing Company.
- Amrine, F. (2012) «The philosophical roots of Waldorf education». I *The Online Waldorf Library Journals*, vol. 17, nr. 2. Tilgjengeleg frå: https://www.waldorflibrary.org/images/stories/Journal_Articles/rb17_2amrine.pdf (Henta 14. januar 2021)
- Andrews, C. (1999) *Poetry and Cosmogony: Science in the Writing of Queneau and Ponge*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Aristoteles (2008) *Poetik*. Oslo: De Norske Bokklubbene.
- Arnaud, N. (2021) «Pataphysique». I *Encyclopædia Universalis*. Tilgjengeleg frå: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pataphysique/> (Henta 3. januar 2021)
- Bachelard, G. (1952) «L’homme devant la science». Tilgjengeleg frå: http://palimpsestes.fr/textes_philo/rig/bachelard.pdf (Henta 2. januar 2021)
- Baudrillard, J. (2002) *Pataphysique*. Paris: Sens and Tonka.
- Belaval, Y. (1969) «Préface». I Queneau, R. *Petite cosmogonie portative*. Gallimard, Paris.
- Benjamin, W. (2008) «Dream Kitsch». I Jennings, W. et al [red.] *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin W. (2013) «Allegori og sørgespill» i *Om det nybarokke* (komp.). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Benjamin, W. (2014b) «Om språk generelt og om språket til mennesket» i Linneberg, A. (red.) *Skrifter i utvalg II*. Oslo: Vidarforlaget.
- Benjamin, W. (2014b) «Oversetterens oppgave» i Linneberg, A. (red.) *Skrifter i utvalg II*. Oslo: Vidarforlaget.
- Benjamin, W. (2014c) *Det tyske sørgespils oprindelse*. Omsatt av Sofie Kluge. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Bergson, H. (1903) «Introduction à la métaphysique». I *Revue de métaphysique et de morale*. Tilgjengeleg frå:

[https://fr.wikisource.org/wiki/La Pens%C3%A9e et le mouvant/Introduction_%C3%A0_la_m%C3%A9taphysique](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Pens%C3%A9e_et_le_mouvant/Introduction_%C3%A0_la_m%C3%A9taphysique) (Henta 8. desember 2020)

Bertrand, A. (1993) *Gaspard de la nuit*. Paris: Le Seuil.

Bobillot, J. (2014) «René Ghil: altruisme et poésie scientifique». I Louâpre, M., Marchal, H. & Pierssens, M. [red.] *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*. Elektronisk publikasjon. Tilgjengeleg frå: www.epistemocritique.org (Henta 3.desember 2020)

Bök, C. (1997) *Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science*. Doktorgradsavhandling. Graduate programme in English. North York, Ontario: York University.

Borges, J. (2011) *Ficciones*. Barcelona: Random House.

Boucher, D. (2014) «Ouvroir de littérature virtuelle. Cent mille milliards de poèmes: avatar de la poésie scientifique?». I Louâpre, M., Marchal, H. & Pierssens, M. [red.] *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*. Elektronisk publikasjon. Tilgjengeleg frå: www.epistemocritique.org (Henta 3.desember 2020)

Brady, R. (1987) «Form and Cause in Goethe's Morphology». I Amrine, F., Zucker, F. & Wheeler, H. [red.] *Goethe and the Sciences: A Reappraisal*. Dordrecht: D. Reidel. Elektronisk versjon, tilgjengeleg frå: <https://www.natureinstitute.org/txt/rb> (Henta 30. januar 2021)

Calvino, I. (1982) «Piccola Guida alla Piccola Cosmogonia». I Queneau, R. (1982) *Piccola cosmogonia portatile*. Omsett av Sergio Solmi. Torino: Einaudi.

Caws, M. (1966) *Surrealism and the Literary Imagination. A study of Breton and Bachelard*. Haag/Paris: Mouton & co.

Charron, P. (2007) *La représentation de l'objet chez Francis Ponge*. Masteroppgåve. Université du Québec à Montréal.

Coleridge, S. & Wordsworth, W. (2007) *Lyrical Ballads*. Edinburgh: Pearson/Longman.

Cushman, S. et al. (2012) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition*. Princeton: Princeton University Press. Tilgjengeleg frå: <http://search.ebscohost.com.pva.uib.no/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=475073&site=ehost-live> (Henta: 11. desember 2020)

Dalzell, A. (1996) *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press.

Deleuze, G. (1997) «An Unrecognized Precursor». Omsett av Daniel W. Smith og Michael A. Greco. I *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Derrida, J. (1978) «From Restricted to General Economy: a Hegelianism without reserve.» Omsett av Alan Bass. I *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press.

- Faunus (2020) i *Encyclopedia Britannica*. Tilgjengeleg frå:
<https://www.britannica.com/science/transmutation> (Henta: 9. desember 2020)
- Fitch, J. & Schuler, R. (1983) «Theory and context of the didactic poem: some classical, mediaeval, and later continuities» i *Florilegium* vol. 5. 1 – 43.
- Fusil, A. (1918) *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*. Paris: Éditions «Scientifica».
- Ghil, R. (2008) *De la Poésie-Scientifique & autres écrits*. Grenoble: UGA Éditions.
 Tilgjengeleg frå: <http://books.openedition.org/ugaeditions/9045> (Henta 2. desember 2020)
- Goethe, J. (2000) *Italienische Reise, Teil 1*. Versjon publisert som Project Gutenberg Etext.
 Tilgjengeleg frå: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2404/pg2404.html> (Henta 30. januar 2021)
- Greene, R. (1970) “Francis Ponge, Metapoet”. I *MLN*. Vol 85, No. 4. John Hopkins University Press. s. 572–592
- Groupe µ (1970) *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- Groupe µ (1970) *Rhétorique de la poésie*. Paris: Seuil.
- Homology (2021) i *Encyclopedia Britannica*. Tilgjengeleg frå:
<https://www.britannica.com/science/homology-evolution> (Henta: 29. desember 2020)
- Hovd, S. (2020) «Fenomenologi». I *Store Norske leksikon*. Tilgjengeleg frå:
<https://snl.no/fenomenologi> (Henta 20. januar 2021)
- Jakobson, R. (1960) «Closing Statement: Linguistics and Poetics». I Sebeok, T. [red] *Style in Language*. New York: Wiley.
- Jarry, A. (1911) *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
 Tilgjengeleg frå: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113964m/f2.item> (Henta 4. januar 2021)
- Kelley, T. (2007) «Goethe’s Plant Morphology: The Seeds of Evolution». I *Journal of Interdisciplinary Studies*. Tilgjengeleg frå:
<https://philpapers.org/archive/KELQPM.pdf> (Henta 15. januar 2021)
- Keats, J. (2008) *Lamia*. Publisert som Project Gutenberg Ebook. Tilgjengeleg frå:
<https://www.gutenberg.org/files/2490/2490-h/2490-h.htm> (Henta 20. januar 2021)
- Kirchhoff, K. (2020) «Om tingenes natur». I *Store Norske leksikon*. Tilgjengeleg frå:
https://snl.no/Om_tingenes_natur (Henta 16. januar 2021)
- Lauvergnat-Gagnière, C. et al. (2011) *Précis de littérature française*. Paris: Armand Colin.

- Lazlo, P. (2014) «Le Chant du styrène». I Louâtre, M., Marchal, H. & Pierssens, M. [red.] *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*. Elektronisk publikasjon. Tilgjengeleg frå: www.epistemocritique.org (Henta 3.desember 2020)
- Lee, A. & Ratikainen, I. (2020) «Kommensalisme». I *Store norske leksikon*. Tilgjengeleg frå: <https://snl.no/kommensalisme> (Henta 20. desember 2020).
- Lefevre, F. (1987) «La Petite cosmogonie portative de Raymond Queneau: mythe cosmogonique et tradition alchimique». I *Recherches sur l'imaginaire*. Angers: Université d'Angers.
- Louâtre, M., Marchal, H. & Pierssens, M. (2014) *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*. Elektronisk publikasjon. Tilgjengeleg frå: www.epistemocritique.org (Henta 3.desember 2020)
- Lukrets, T.C. (1978) *Om tingenes natur*. Omsett av Trygve Sparre. Oslo: Aschehoug.
- Lucretius, T.C. (2015) *The Nature of Things*. Translated by A. E. Stallings. London: Penguin classics.
- Lucrecio, T.C. (2016) *De Rerum Natura*. California: Create Space Independent Publishing Platform.
- Luminet, J. (2014) «Renaissance de la poésie scientifique: 1950–2010». I Louâtre, M., Marchal, H. & Pierssens, M. [red.] *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*. Elektronisk publikasjon. Tilgjengeleg frå: www.epistemocritique.org (Henta 3.desember 2020)
- Lyotard, J. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Omsett av Geoff Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maurette, P. (2014) «De rerum textura: Lucretius, Fracastoro, and the Sense of Touch». I *The Sixteenth Century Journal*, vol. 45, No. 2.
- McCaffery, S. (2001) “Zarathustran ‘Pataphysics’”. I *Prior to Meaning. The Protosemantic and Poetics*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Meadows, P. (1997) *Francis Ponge and the Nature of Things: From Ancient Atomism to a Modern Poetics*. Bucknell University Press, Lewisburg.
- Met, P. (2014) «Francis Ponge, ou le végétal en sa langue: Extraits de la poésie» I *Dalhousie French Studies*, Vol. 104, s.119–124.
- Moréas, J. (1886) ”Le manifeste symboliste”. I *Le Figaro*. Tilgjengeleg frå: <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm> (Henta 18. november 2020]
- Motte, W. (2006) “Raymond Queneau and the Early Oulipo”. I *French Forum*, vol. 31, No. 1. Pittsburgh: University of Pennsylvania Press.

- Nisbet, H. (2005) "Lucretius in Eighteenth-Century Germany. With a Commentary on Goethe's 'Metamorphose der Tiere'". I *The Modern Language Review*. Vol. 100. Tilgjengeleg frå: www.jstor.org/stable/3738156
- Nunley, C. (1993) "Francis Ponge and the Symbolist Impulse: A Past Disowned". I *French Forum*. Vol. 18, No.1. s. 47–57. Pittsburgh: University of Pennsylvania Press.
- Perec, G. (2003) *Entretiens et conférences vol. II*. Nantes: Éditions Joseph K.
- Ponge, F. (1961a) *Le grand recueil*. Paris: Gallimard.
- Ponge, F. (1961b) *Lyres*. Paris: Gallimard.
- Ponge, F. (1991) *Den stumme verden*. Omsett av Einar Eggen. Gyldendal, Oslo.
- Ponge, F. (1992) *Nouveau Nouveau Recueil*. Paris: Gallimard.
- Ponge, F. (2015) *Douze petits écrits, Le parti pris des choses & Prôemes*. Gallimard, Paris.
- Ponge, F. (2017) «Le mimosa». I *La Rage de l'expression*. Enkeldikt tilgjengeleg frå: <https://francispongeonlineanthology.wordpress.com/2017/08/07/mimosa-a-text-of-francis-ponge-translated-by-vadim-bystritski/> (Henta 9. desember 2020)
- Queneau, R. (1938) «Lyrisme et poésie». I *Volontés* nr. 6.
- Queneau, R. (1962) *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Paris: Gallimard.
- Queneau, R. (1969) *Petite cosmogonie portative*. Paris: Gallimard
- Robbins, B. (2006) «The Delicate Empiricism of Goethe: Phenomenology as a Rigorous Science of Nature». I *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*.
- Refsum, C. (2007) «Arbitraritet». I Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (red.) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Refsum, C. (2007) «Kratylisme». I Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (red.) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Refsum, C. (2007) «Symbol». I Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (red.) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Refsum, C. (2007) «Symbolisme». I Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (red.) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Rimbereid, Ø. (2013) *Seine topografier. Trådreiser. Solaris korrigert*. Oslo: Gyldendal.
- Riva, M. (2014) «Francis Ponge: la méthode poétique». I Louâtre, M., Marchal, H. & Pierssens, M. [red.] *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*. Elektronisk publikasjon. Tilgjengeleg frå: www.epistemocritique.org (Henta 3. desember 2020)

- Rostand, J. (1951) «Raymond Queneau et la Cosmogonie». I *Critique* 49.
- Roubaud, J. (1978) *La Vieillesse d'Alexandre: Essai sur quelques états récents du vers français*. Paris: Ramsay.
- Sartre, J.P. (2017) «Man and things» i *Critical Essays*. Omsett av Chris Turner. London: Seagull books.
- Seamon, D. (1998) «Goethe, Nature and Phenomenology». I Seamon, D. & Zajonc, A. [red] *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature*. Albany: State University of New York Press. Tilgjengeleg frå: https://web.archive.org/web/20151007025057/http://www.arch.ksu.edu/seamon/book%20chapters/goethe_intro.htm (Henta 10. januar 2021)
- Seamon, D. & Zajonc, A. (1998) *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature*. Albany: State University of New York Press.
- Shelley, P. (2018) «Preface» i *Prometheus Unbound: A Lyrical Drama in Four Acts*. [Internett] Tilgjengeleg frå: <https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/prometheus.html> [Lasta ned 02.04.18].
- Shroder, M. (1969) «The Satyr and the Faun: A Definition of Romanticism» i *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*. Volume 23, issue 3-4. Publisert digitalt 05.09.13. Tilgjengeleg frå: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709.1969.10733067>
- Shuichiro, S. (2001) «Raymond Queneau et deux encyclopédies: l'idée de «savoir» chez Queneau.» I *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nr. 53. s. 391 – 420.
- Solomon, M. (1970) «Two Poles of the Human Language». I *Revue Romaine de linguistique* 3.
- Snow, C. (1959) *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. London: Cambridge University Press.
- Strand, A. (2017) «En teori om forfallstider». I Bugge, L. & Rønning, G. [red] *Agora* nr. 2–3. Oslo: Universitetsforlaget.
- Teh, D. (2006) «Baudrillard Pataphysician». I *International Journal of Baudrillard Studies* vol. 3, no. 1. Tilgjengeleg frå: <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/baudrillard-pataphysician> (Henta: 28. desember 2020)
- Transmutation (2020) i *Encyclopedia Britannica*. Tilgjengeleg frå: <https://www.britannica.com/science/transmutation> (Henta: 29. desember 2020)
- Vian (1994) «Qu'est-ce que la Pataphysique?». I *Magazine littéraire*, nr. 320.

Volk, K. (2002) «Improbable Art: The Theory and Practice of Ancient Didactic Poetry» i *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press.

Wellmon, C. (2010) «Goethe's Morphology of Knowledge, or the Overgrowth of Nomenclature». I *Goethe Yearbook*, vol. 17. s. 153–177

Wilkinson, J. (2006) «Do Patterns Really Exist? Mallarmé, Oulipo and The Performance of Constellations.» Foredrag presentert på *Second Annual Rhizomes: Re-visioning Boundaries Conference*. Brisbane: The University of Queensland. Tilgjengeleg frå: <http://www.obook.org/amr/library/patterns.pdf> (Henta 4. januar 2021)

Wordsworth, W. (1969) *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*. I De Selincourt, E. [red.] *The Middle Years: Part 1. 1806 – 1811*. Oxford: Oxford University Press.

Zajonc, A. (1998) «Goethe and the Science of his Time». I Seamon, D. & Zajonc, A. [red.] *Goethe's Way of Science. A Phenomenology of Nature*. Albany: State University of New York Press.