

«Men du er òg en bølge!»

*Kropp og persepsjon i Øyvind Rimbereids lyrikk*

Jenny Moi Vindegg



Master i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

10. juni 2014



# «Men du er òg en bølge!»

Kropp og persepsjon i Øyvind Rimbereids lyrikk

© Jenny Moi Vindegg

2014

«Men du er òg en bølge!». Kropp og persepsjon i Øyvind Rimbereids lyrikk

Jenny Moi Vindegg

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Øyvind Rimbereids lyrikk tar opp i seg et bredt spekter av erfaringer og fagdisipliner, og hvert enkelt dikt spenner gjerne vidt, både spatialt, temporalt og tematisk. I denne oppgaven ser jeg på hvordan den sansende og forgjengelige kroppen står i sentrum for disse svingningene i fire Rimbereid-dikt: «Mydlå mine tenner» fra samlingen *Trådreiser* (2001), «Solaris korrigert» fra samlingen med samme navn (2004), *Jimmen* (2011), som er gitt ut i en bok for seg selv, og «Orgelet som ikke finnes» fra *Orgelsjøen* (2013).

Oppgavens teoretiske fundament er fenomenologiens kroppssyn, slik det formuleres av den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty. Hans syn på den sansende kroppen som utgangspunkt for all erfaring, samt Edmund Husserls begreper *lieb* (levd kropp) og *körper* (kroppen som objekt), ligger til grunn for Genie Babbs nytenking av narrativ teori. Hun etterlyser en oppmerksomhet på den levde kroppen, og peker på fem fornemmelsesaspekter som uttrykker levd kropp i narrativer. Disse begrepene er svært anvendelige, også i analyse av lyrikk.

De fire diktene som leses i denne oppgaven har alle en særlig interessant spenning mellom den beskrevne kroppen, knyttet til Husserls *körper*, og den levde, sansende kroppen, knyttet til Husserls *lieb*. I diktene opptrer eksplisitte og implisitte, mer eller mindre fiksjonaliserte *jeg*, samt de dyr og mennesker disse jegene observerer. Disse er alle påvirket av, og påvirker, sin tid og sitt sted, og er slik del av de samfunnsmessige, økonomisk-økologiske og historiske endringene som hele tiden er i bevegelse rundt dem. Samtidig er de farget av det helt nære – av familie, erindring, personlig historie, arbeid og hverdag, og faktorer knyttet til egen kropp: Sanser, sykdom. Hannah Arendts begreper *arbeid*, *produksjon* og *handling*, og Anniken Greves syn på blikket som aktivt deltagende i landskapet det står mottakelig ovenfor, trekkes inn for å belyse noen av disse nyansene.

Gjennom analysene framheves den sansende kroppens betydning for erfaring, språk og billeddannelse, samt kunnskap, eksistens og utvikling i Rimbereids dikt, tidlige som sene. Jeg håper med det å vise hvordan en oppmerksomhet på kroppen kan supplere den allerede eksisterende forskningen på stedet i Rimbereids lyrikk.



# Takk!

Arbeidet med denne oppgaven har for meg, som for mange andre, bydd på både givende og krevende øyeblikk. Det er flere som fortjener takk for å ha hjulpet meg til å oppnå de førstnevnte, og til å jobbe meg gjennom de sistnevnte.

Først av alt, takk til Øyvind Rimbereid for et fabelaktig materiale å jobbe med. Jeg leverer denne oppgaven ti år etter at jeg leste *Solaris korrigert* for første gang, og diktene dine griper meg like mye nå som da. Det har vært en fryd å skrive om dem.

Takk til min veileder Thorstein Norheim for god hjelp og støtte under arbeidet med oppgaven. Du har gitt meg tett oppfølging, sørget for at jeg ikke har hengt meg opp i detaljer for tidlig, og hjulpet meg over det som har vært av kneiker. Det er jeg svært takknemlig for.

Takk til Tanita for et godt skrivefellesskap denne våren. Når jeg tenker tilbake på arbeidet med denne oppgaven, kommer jeg til å huske på alle våre skrive timer i ellefte etasje. Takk til Mari og Hedda for kaffe- og lunsjpauser, og til Pernille for alle avbrekk. Vilde, tusen takk for ditt skarpe blikk, dine relevante tips og alle gode råd per telefon fra Göteborg. Og takk til Ylva for tips om kroppsnarratologi, du satte meg på rett spor.

Takk til familien min, for støtte, oppmuntring og oppklarende samtaler. Dere har heiet på meg og båret over med meg, og ikke minst hørt tålmodig på meg når jeg har forsøkt å prate meg fram til hva jeg mener. Takk for at dere er dere!

*Oslo, juni 2014*

*Jenny Moi Vindegg*





# Teknisk note

For å lette framstillingen brukes kun sidetall når det refereres til Rimbereids verk. Om det ikke går tydelig fram hvilket verk det refereres til, brukes følgende forkortelser:

DHB – *Det har begynt*

ST – *Seine topografier*

T – *Trådreiser*

SK – *Solaris korrigert*

HEL – *Hvorfor ensomt leve*

H – *Herbarium*

J – *Jimmen*

O – *Orgelsjøen*

To verk av Maurice Merleau-Ponty benyttes i oppgaven. For å unngå lange titler i løpende tekst forkortes også disse, som følger:

POP – *Phenomenology of Percption*

ØOÅ – *Øyet og ånden*

For fullstendige referanser, se litteraturlisten.



# Innholdsfortegnelse

1	Innledning .....	1
1.1	Introduksjon og prosjektbeskrivelse .....	1
1.2	Forfatterskap .....	2
1.3	Resepsjon og tidligere forskning .....	3
1.4	Stedsforbehold, avgrensning og disposisjon .....	6
2	Teori.....	9
2.1	Den fenomenologiske kroppen.....	9
2.2	Kroppsnarratologi.....	10
2.2.1	Fem former for fornemmelse .....	11
2.2.2	Narratologi og lyrikk. En kort redegjørelse.....	12
2.2.3	Dualismer. Kropp/sjel og <i>körper/lieb</i> .....	14
3	Kropp og erindring. «Mydlå mine tenner» .....	15
3.1	Så bide eg dobbelt. Kropp, navn og erindring.....	16
4	Kropp, samfunn og utvikling. <i>Jimmen</i> og «Solaris korrigeret» .....	19
4.1	<i>Jimmen</i> og «Solaris korrigeret». En komparativ introduksjon.....	19
4.2	<i>Jimmen</i> .....	21
4.2.1	Arbeid, produksjon og handling .....	21
4.2.2	Prustar innåt honoms prust. Den sansende hestekroppen.....	22
4.2.3	Bare et tåpeligt hol innerst i meg. Sykdom og forfall.....	25
4.2.4	Tingå vil vara og vara. <i>Arbeid</i> som forutsetning for et nytt Stavanger.....	27
4.2.5	Diktet og verdensscenen. Kommunikasjon og handling .....	29
4.2.6	Fotan høge og små'e fotan. Føtter, identitet og bortgang.....	30
4.3	«Solaris korrigeret» .....	32
4.3.1	TAKK so byr! Et framtid-jeg .....	32
4.3.2	AF ljus or af poison? Språk, sansning og det rimbereidske 'eller' .....	34
4.3.3	Min breyn kan ne hjelpa dei. Hjerne og innvortslighet .....	35
4.3.4	DEI er lik maur, onli konstruktet. Kropp og maskin .....	36
4.3.5	EIN system total. Kunnskap, frihet og eksistens i et kontrollsamfunn .....	37
4.3.6	Da dei ne kroppar haf. Ikke-kropp, nedstigning og dystopi.....	40
5	Kropp, teknologi og tone. «Orgelet som ikke finnes» .....	43
5.1	Og hendene til Edisons assistent? Den biografiske kroppen .....	44

5.1.1	I: Ich habe meinen Tod gesehen. Teknologi og kroppens innside.....	44
5.1.2	IV: Der musikken tar til å svinge med flimmerhårene i lungene. Musikk og sansning.....	45
5.1.3	VI: Og kreft er vanskelig å puste i. Diktning og sykdom .....	47
5.2	Et vått virvelbilde. Økonomi og økologi.....	49
5.2.1	II: Som om stimen er en superhjerne. Navigasjon, del og helhet.....	49
5.2.2	V: En kort redegjørelse.....	50
5.2.3	VIII: Hver dag, et nytt flak. Forurensing og varesirkulasjon .....	50
5.3	Hit. Kroppen i et her og nå .....	51
5.3.1	VII: Men du er òg en bølge! Øyeblikkets tyngde.....	51
5.3.2	IX: Og alt er åpent. Den lille kroppen og det store enten-eller.....	52
5.4	Det skeive bildet mellom to bølgeslag. Strofe X og avrunding .....	53
6	Avslutning .....	55
	Litteraturliste.....	59

# 1 Innledning

## 1.1 Introduksjon og prosjektbeskrivelse

I novellen «Som ser deg», som innleder Øyvind Rimbereids debut *Det har begynt* (1993), er et *du* plassert på grusen utenfor en butikk – et *du* i blå kjole, bærende på to gule poser hvor en rull sølvpapir sneier duets lår: «*Din kropp på dette stedet i dette øye-blikket*» (7). I denne aller første teksten i Rimbereids forfatterskap uttales eksplisitt den tids- og stedsbevisstheten som er framtreddende i en rekke av Rimbereids tekster, uavhengig av sjanger – en tids- og stedsbevissthet som har vært flittig omtalt i artikler og anmeldelser. Men også uttalt her er en mindre omtalt *kroppsbevissthet*.<sup>1</sup> I diktet «Orgelet som ikke finnes» fra Rimbereids foreløpig siste diktsamling, *Orgelsjøen*, finnes i syvende strofe nok et *du*, denne gangen i en bil «[i] køen inn mot rundkjøringen/ og i aprilvarmen som brått bare finnes/ uten spørsmål» (65). Der duet i «Som ser deg» synes lukket inne i sitt sted og sitt øyeblikk, står duet i «Orgelet som ikke finnes» åpent mot verdenshistorien: kroppen blir her sentrum for en historisk bølge, en bølge som har rullet «fra den første/ latteren fra steinalderoldingen» (66), gjennom verdensbegivenheter og familiehistorie, fram til den «skjov deg ut/ hit/ og som nå ruller gjennom foten din/ idet du presser høyre pedal inn» (67). Slik trekkes store linjer inn i et øyeblikksbilde, for så å trekkes ut igjen: Denne bølgen skal også komme til andre mennesker, på andre steder, i andre øyeblikk – «[k]omme også når du ikke finnes lenger» (67).

Denne parallellen mellom Rimbereids første novelle og ett av hans seneste dikt kan antyde en vedvarende bevissthet rundt den situerte kroppen – en situert kropp som i diktet, i langt større grad enn i novellen, står åpen overfor den tid og den verden den er del av. I denne oppgaven leser jeg fire dikt av Øyvind Rimbereid med fokus på kropp og persepsjon, og undersøker både kroppen som poetisk motiv (betraktet utenfra, knyttet til Husserls begrep om *körper*), og den levde kroppen som forutsetning for sansning og erfaring (knyttet til Husserls *lieb*). Med fenomenologiens syn på den sansende kroppen lagt til grunn, vil kropps-narratologiske begreper, samt teori om individ og samfunn, bidra til en undersøkelse av hvordan individene som skrives fram i Rimbereids lyrikk – det være seg mer eller mindre fiksjonaliserte diktjegg, eksplisitte eller implisitte, eller dyr og mennesker i ulike historiske tider skildret av disse jegene – både formes av og former sin tid, sitt samfunn og sitt landskap gjennom sin

---

<sup>1</sup> Det er et spenn mellom duets situerte kropp og det uspesifiserte blikket som observerer den: I en subjektsløs setning finnes et kroppsløst blikk «[s]om ser deg fra et vindu, en trapp, eller fra ikke noe sted som helst» (7).

kroppslige (om enn selvfølgelig oppdiktede, skriftinterne) tilstedeværelse. Oppgaven tar opp i seg kropps narratologiens bevissthet om at leseren møter teksten med sin erfaring av levd kroppslighet, og slik relaterer til kroppslige koder i teksten. Min metode er altså tekstsentrert analyse, som allikevel er oppmerksom på leseren.

## 1.2 Forfatterskap

«Orgelet som ikke finnes» er – med unntak av epilogen – det siste diktet i Rimbereids siste samling, utgitt 20 år etter novelledebuten. Mellom disse to utgivelsene har Rimbereid gått fra primært å skrive prosa til primært å skrive lyrikk. Han debuterte som nevnt med novellesamlingen *Det har begynt* i 1993, og skrev ytterligere to prosabøker – romanen *Som solen vokser* (1996) og novellesamlingen *Kommende år* (1998) – før han debuterte som lyriker med *Seine topografier* i 2000. Deretter fulgte diktsamlingene *Trådreiser* (2001) og *Solaris korrigert* (2004), og i 2006 kom essaysamlingen *Hvorfor ensomt leve*. Hans fjerde diktsamling, *Herbarium*, kom i 2008, og i 2011 kom langdiktet *Jimmen*. Hans foreløpig siste diktsamling, *Orgelsjøen*, kom ut rett før jul i 2013.

«Nå til dags er alle vinduer like poetiske», skrev Roman Jakobson allerede i 1933. «Det finnes ingen krik eller krok, ingen handling, ikke et landskap eller en tanke, som nå ikke skulle kunne utgjøre et poetisk tema» (Jakobson 108). Dette gjelder i aller høyeste grad for Rimbereids diktning. Hans seks samlinger strekker seg vidt i både form og innhold, fra fjern fortid til tenkt framtid, fra Stavanger lokalt til en rekke navngitte steder globalt, fra høye svev til dype oljebrønner. Tematisk behandler han mer eller (ofte) mindre tradisjonelle poetiske topoi: Han skriver om vitenskap, filosofi, historie, religion, kommunikasjon, teknologi, økonomi og topografi, om arbeid og næringsvirksomhet, samfunn og individ, globalisering og modernisering i vår tid, tidligere og i tenkte verdener. Også formen og språket varierer. Rimbereid har skrevet korte og lange dikt på stavangerdialekt, egne konstruerte språk eller bokmål, med innslag av en rekke andre språk.<sup>2</sup> Stort sett benytter han seg av frie vers, men han har også skrevet prosadikt, og dikt i bunden form. Det for ham karakteristiske langdiktet, hvis løse venstremarg (med Morten Wintervolds ord) får versene til å «[flimre] nedover arket» (157), finnes i samtlige samlinger.

---

<sup>2</sup> Noen eksempler er svensk, dansk (også gamle norsk-danske skriftformer), engelsk (standardengelsk og glasgowdialekt), tysk, nederlandsk, portugisisk, russisk og latin.

Det er fristende å bruke Rimbereids egne tråd- og ringmetaforer for å beskrive diktenes bevegelser: Det trekkes tråder horisontalt og vertikalt i tenkte og faktiske landskap, samt gjennom verdenshistorien, og samlingene kan sies å ligge «i ring på ring utover, på tvers av ulike erfaringsrom», som Rimbereid selv skriver om *Hamarkrøniken* i essayet «Om det topografiske diktet» (HEL 104). Hver samling får en ny ramme som utvider diktenes grenser, spatialt, temporalt og tematisk. Men selv om hver samling har en egen motivmessig forankring – som stikkordsmessig (og kronologisk) kan oppsummeres som hjemme, borte, fjern framtid, blomster, nær fortid og orgler – så tillater Rimbereids ekspanderende tilnærming til diktningen at hver av disse «ringene» nettopp krysser andre erfaringsrom. *Trådreiser* handler like mye om verdenshistorie som om fjerne steder, *Solaris korrigert* beveger seg like mye i hjemlige og fremmede samtidige landskap, som i titteldiktets fjerne framtid, og *Herbarium* og *Orgelsjøen* strekker blomster- og orgelmotivet langt utover de føringer en skulle kunne tro disse rammene kunne ha lagt.

### 1.3 Resepsjon og tidligere forskning

Rimbereids diktsamlinger har stort sett blitt tatt svært godt imot av kritikerne. I sin anmeldelse av *Seine topografier* i Stavanger Aftenblad, fremhever Peter Svalheim Rimbereids særlige sans for stedet, som forsterkes av dialektbruken. «Nettopp denne fornemmelsen av «inne» og «ute», denne romfølelsen og tilhørigheten, åpner for et solid feste i tilværelsen, og inviterer til dyp innsikt i det menneskelige» (Svalheim 15). Tom Egil Hverven for NRK kalte diktene i *Trådreiser* for vakre tråder, og fremhevet både diktenes fortellende karakter og dikterens stemme: «Han skriver Stavangerdialekt. Jeg hører stemmen hans tydelig i øret, selv om jeg aldri har hørt Rimbereid snakke eller lese».<sup>3</sup> Knut Ødegård var mer kritisk i sin anmeldelse i Aftenposten; han skrev at Rimbereid viser «stor forakt for forventningen til diktet som fortettet uttrykk» (32), og fant *Trådreiser* for ordrik. Også han kommenterte på bruken av stavangerdialekt, men fant den tungvint å forstå i skrift, heller enn personlig og stemmenær.<sup>4</sup> *Solaris korrigert* ble jevnt over rost, og særlig ble titteldiktets språk, og dets funksjon som samtidskommentar, trukket fram. Ingunn Økland i Aftenposten skrev at

---

<sup>3</sup> Der anmeldelsene er hentet på nett, refereres det ikke til sidetall. Alle anmeldelser finnes i litteraturlisten.

<sup>4</sup> Ødegårds anmeldelse er interessant, da han innleder med å vise til at lyrikken som «fortetningens ordkunst [...] er overskredet for lengst», og si at «[a]lt i prinsippet [er] tillatt» (32), for så allikevel å legge dette tradisjonelle lyrikksynet til grunn for sin kritikk. Han kritiserer *Jimmen* på samme grunnlag i sin anmeldelse i Vårt Land 14.11.2011, og er meg bekjent den eneste som har anmeldt Rimbereid overveiende negativt.

titteldiktets tiltrekningskraft og fart fikk «bokens andre del,<sup>5</sup> med dikt på ‘ekte’ stavangerdialekt, [til å fremstå] som usedvanlig traust litteratur», mens Helge Torvund i Dagbladet skrev at Rimbereid «med stor overtyding [viser] sin styrke som poet i dei dikta som kjem etter opningsteksten», men fant titteldiktet mer underholdende enn rikt på poetiske kvaliteter. Ronny Spaans skrev i Dag og tid at *Herbarium* «[er] ei av dei beste og mest vågale diktsamlingane i år», og var en av flere som brukte ordet «profeti» - han kommenterte at «Tulipan» «føregrip dei veldige børssvingningane vi i dag er vitne til» (Spaans 25). Erik Lodén i Stavanger Aftenblad mente *Jimmen* «kan leses både som et fortellende langdikt og som en lyrisk-dramatisk dialog», og fant samlingen «gripende, dramatisk og troverdig». Også *Orgelsjøen* fikk god mottakelse. «Sanselighet, teknologi og historie er tett forbundet i det universet Rimbereid skriver frem. Det er stort tenkt, storslått skrevet, og lesningen gjør meg ganske så høystemt», skrev Marit Grøtta for NRK.no.

Rimbereid har både blitt nominert til og vunnet en rekke priser. Med *Solaris korrigeret* vant han i 2004 Kritikerprisen for første gang, og da kanoniseringsprosjektet Norsk litterær kanon ble presentert på litteraturfestivalen i Lillehammer tre år senere, i 2007, var *Solaris korrigeret* innlemmet som tjuedefemte og siste verk (Kampevold Larsen/Sæterbakken).<sup>6</sup> I 2008 ble Rimbereid nominert til Nordisk råds litteraturpris for *Herbarium*, og vant Brageprisen i åpen klasse (som det året var «poesi») for samme bok. I 2010 vant han den svensk-norske Dobloug-prisen, og ble internasjonalt anerkjent med N. C. Kaser-Lyrikpreis. For *Jimmen* ble han nominert til Nordisk råds litteraturpris for andre gang. Han ble nominert til ungdommens kritikerpris først for *Jimmen*, så for *Orgelsjøen*, og for sistnevnte samling mottok han Kritikerprisen for andre gang, som eneste lyriker. I 2014 ble han hedret med Gyldendalprisen for sitt forfatterskap. Han er gjendiktet til fransk, tysk, nederlandsk, slovakisk og russisk (gyldendal.no: «Øyvind Rimbereid», gyldendal.no: «Kritikerprisen 2013 [...]»).

I 2013 var Rimbereid årets festivalpoet på Norsk samtidspoesifestival (Rolf Jacobsen-dagene) på Lillehammer. Det ble arrangert et todagers seminar, og i 2014 utkom boka *Norsk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap* (red. Ole Karlsen), hvor samtlige bidrag til seminaret er inkludert. Her finnes Karlsens lange festivalintervju med Rimbereid, og litteraturvitere fra Norden, samt en doktorgradskandidat fra Tyskland, diskuterer Rimbereids forfatterskap til og med *Jimmen*. Særlig Eirik Vassendens bidrag, «Men et aent dyr. Språk og

---

<sup>5</sup> Trolig sikter hun til både samlingens andre og tredje del.

<sup>6</sup> Han vant også Sultprisen i 2001 for et ungt, godt forfatterskap, og Den norske lyrikklubbens pris i 2002. «Solaris korrigeret» ble årets dikt i NRK P2 i 2004.



erfaring i Øyvind Rimbereids *Jimmen*», er relevant for denne oppgaven. Her ser han på Jimmen og kjørekarens språk, stemmer og kommunikasjon, og de erfaringer de formidler – ikke minst hesten Jimmens erfaringsnære språk. Dermed omtaler han både sansning og kroppslig kommunikasjon, som diskuteres her.

Utover artiklene i ovennevnte bok, er det skrevet et knippe artikler og bokkapitler om Rimbereids lyrikk.<sup>7</sup> Christian Refsum, Janike Kampevold Larsen og Audun Lindholm skriver alle om *Solaris korrigeret*, i all hovedsak om titteldiktet. De to sistnevnte tangerer denne oppgavens interessefelt, og trekkes inn i analysen. Janike Kampevold Larsen leser «Solaris korrigeret» opp mot Andrej Tarkovskijs film *Solaris* fra 1972, og undersøker kunnskap og håndgripelighet – her tematiserer hun diktets sanselighet. Audun Lindholm omtaler samlingen i *Norsk litterær kanon* (red. Kampevold Larsen og Stig Sæterbakken). Han påpeker, men omtaler ikke utførlig, den sansende kroppens tilstedeværelse i titteldiktet. Det er også skrevet flere gode pristaler<sup>8</sup> og grundige anmeldelser av Rimbereids dikt, og han er omtalt i flere analyser av norsk samtidslyrikk eller -litteratur.<sup>9</sup> Thorstein Norheim bruker «Solaris korrigeret» som eksempel når han ser på tendenser i samtidslyrikken i «Picts af univrs parallell. Om samtidslyrikk i Norge (2000–2010)». Han undersøker diktet som dystopi, og trekkes inn i min analyse, da diktets dystopiske aspekt er interessant i kroppsperspektiv.

Så vidt meg bekjent er det hittil skrevet to masteroppgaver om Rimbereid. De er begge skrevet om lange, fortellende dikt – én om «Solaris korrigeret» og én om *Jimmen* – og de fokuserer begge på sted. Elin Lindberg leverte i 2007 oppgaven *Ein place millom seagrass og sol. Stedsforneimmelser i Øyvind Rimbereids dikt «Solaris korrigeret»* ved Universitetet i Oslo. Hun ser på temaer som sted, ikke-sted, «ikke sted» og topografi, utopi og dystopi, og leser diktet opp mot Anniken Greves *Her. Et bidrag til stedets filosofi* og Rimbereids egne essays, i tillegg til å se på diktets forlegg. Aud Jorunn Haugen Hakestad leverte oppgaven *Å vera til stades. Ei lesing av Jimmen (2011) av Øyvind Rimbereid* ved Universitetet i Stavanger i 2013. Hun fokuserer på fremstillingen av stedet, og ser på hvordan diktets to jeg relaterer til stedet

---

<sup>7</sup> Atle Kittang skriver fint om «Jonsokkoll. Ode ved dronning Sonjas 70-årsdag, Rogaland 4. juli 2007» fra *Herbarium* i boka *Diktekunstens relasjonar* (Oslo: Gyldendal, 2009). Han leser diktet som politisk i Rancières forstand, og er inne på både sansning og kroppsmetaforer. Dette diktet omtales av plasshensyn ikke her, selv om det er interessant i forhold til oppgavens avgrensning.

<sup>8</sup> Knut Hoem og Silje Bekengs tale ved utdelingen av Kritikerprisen for *Orgelsjøen*, og Tom Egil Hvervens tale ved utdelingen av Gyldendalprisen, kan trekkes fram.

<sup>9</sup> Se blant annet utgave 1–4 2009 av tidsskriftet *Ratatosk*, og Eirik Vassendens *Den store overflaten* (Oslo: Cappelen Damm, 2004).

og til hverandre. Hun tematiserer både kropp og persepsjon, og hennes oppgave er av den grunn mer relevant for denne oppgaven enn Lindbergs.

## 1.4 Stedsforbehold, avgrensning og disposisjon

Det er, som nevnt, skrevet mye klokt om stedet i Øyvind Rimbereids lyrikk. Topografi, landskap, sted og ikke-sted er alle svært relevante begreper i forhold til Rimbereids diktning, og flere av disse temaene behandles av poeten selv i *Hvorfor ensomt leve*, særlig i essayet «Om det topografiske diktet. I stedet for en poetikk». I sin samtale med Rimbereid under Nordisk samtidspoesifestival sa Ole Karlsen, spøkefullt overdrivende, at man snart kan snakke om «en hel liten industri med artikler om Rimbereids poesi med utgangspunkt i dette essayet» (Karlsen, «En lyriker [...]» 139). Det er ikke med dette sagt at emnet er uttømt. Og også i denne oppgaven vil sted spille inn, da stedet er uløselig knyttet til den kroppslige erfaringen av det. Men et av utgangspunktene for denne oppgaven var et ønske om å gripe diktene an fra en annen vinkel enn det stedlige. Edward S. Casey skriver i sin bok *The fate of place. A philosophical history* om kroppen som en ledetråd til forståelsen av stedet:

The *Leitfaden*, the guiding thread, needs to be at once easily accessible and, in its very looseness, followed with facility into the least crevice, the darkest corner, of a problematic phenomenon. Such a thread is provided by the body in the case of place. (203)

I artikler og anmeldelser som kommenterer hvordan Rimbereids dikt relaterer til stedet, er kroppen ofte en ledetråd som blir hengende løs.<sup>10</sup> Det er ikke denne oppgavens ambisjon å undersøke stedet gjennom en undersøkelse av kroppen – det å undersøke kroppen er et mål i seg selv. Allikevel er det en klar ambisjon å vise hvordan en undersøkelse av kropp og persepsjon vil kunne supplere den eksisterende forskningen på stedet i Rimbereids lyrikk. Oppgaven vil muligens foreta en motsatt bevegelse av den Casey her skisserer: Kropp og persepsjon vil være «the problematic phenomenon» som diskuteres, og fra tid til annen vil stedet bli hengende som en løs tråd. Dette er jeg meg bevisst. Heller enn å ta utgangspunkt i stedsteori og Rimbereids redegjørelse rundt det topografiske diktet som sjanger, tar jeg utgangspunkt i fenomenologi og kropps-narratologi.

Denne oppgaven vil undersøke kropp og persepsjon med utgangspunkt i fire Rimbereid-dikt: «Mydlå mine tenner» fra *Trådreiser*, «Solaris korrigeret» fra samlingen med samme navn,

---

<sup>10</sup> Se blant annet sitatene av Svalheim, Hverven og Grøtta i gjennomgangen av resepsjonen. Vassenden og særlig Hakestad er, meg bekjent, de som i størst grad tar tak i kroppen som utgangspunkt for den sanselighet flere har påpekt i Rimbereids dikt. Også Lindholm og Kampevold Larsen er inne på den sansende kroppen.

*Jimmen* og «Orgelet som ikke finnes» fra *Orgelsjøen*. Utvalget er motivert av et ønske om å spenne fra Rimbereids tidlige til hans sene dikt. Det lyriske forfatterskapets<sup>11</sup> mangfoldige karakter tatt i betraktning, vil ikke fire dikt kunne utgjøre et fullgodt representativt utvalg, og av plasshensyn gjøres ikke nedslag i samtlige samlinger. Allikevel er diktene valgt for å vise at kroppsoppmerksomheten finnes som en av mange linjer i Rimbereids lyriske forfatterskap. Diktene har ulike utsigelsesinstanser og ulike språkdrakter, som gir spillerom for å peke på ulike aspekter ved kropp og persepsjon. De tre lange diktene er alle svært sentrale dikt i forfatterskapet, mens «Mydlå mine tenner» i større grad er ment å være representativt for de Rimbereid-diktene som oppleves som personlige (mer om dette i kapittel tre). Ikke minst er diktene valgt på grunn av særlig interessante koblinger mellom *körper* og *lieb*.

I kapittel to legges det fenomenologiske og kropps-narratologiske<sup>12</sup> fundamentet for oppgaven. Annen aktuell teori trekkes inn underveis. I tredje kapittel undersøkes kropp og erindring i «Mydlå mine tenner», og linjer trekkes til øvrige Rimbereid-dikt med beslektet tematikk. I fjerde kapittel ser jeg på kropp, arbeid og utvikling i «Solaris korrigert» og *Jimmen*. Også forholdet mellom samfunn og individ diskuteres, og Hannah Arendts begreper *arbeid*, *produksjon* og *handling* underbygger analysen. I femte kapittel gjøres en lesning av «Orgelet som ikke finnes», hvor jeg undersøker biografisk kropp, økonomisk-økologiske spenninger og kroppslig forankrede, ladede øyeblikk. I sjette kapittel samles trådene, og muligheter for videre forskning skisseres. På kapitellnivå er oppgaven kronologisk strukturert, men innad i kapittel fire behandles *Jimmen* og «Solaris korrigert» kronologisk etter diktenes nåtid, heller enn utgivelsesdato, og innad i kapittel fem er analysen av strofene i «Orgelet som ikke finnes» ordnet tematisk. Vektleggingen følger i stor grad diktenes lengde. Fjerde kapittel, som behandler to svært lange dikt, vil følgelig oppta stor plass.

---

<sup>11</sup> «Lyrisk forfatterskap» brukes i denne oppgaven om Rimbereids diktproduksjon, i motsetning til hans roman, noveller og essayistikk. Jeg mener ikke med dette å kalle Rimbereids dikt overveiende lyriske – dette kommenteres i teorikapittelet.

<sup>12</sup> Kropps-narratologien er, meg bekjent, et smalt felt. Jeg tar utgangspunkt meg av en artikkel av Genie Babb, og supplerer med Drew Leder, som ikke selv er narratolog, men professor i filosofi. Se også Daniel Pundays *Narrative bodies. Toward a corporeal narratology* (New York: Palgrave Macmillan, 2003)



## 2 Teori

«Hvilken betydning har kroppen for vår erfaring og tolkning av verden? Hva er forholdet mellom kropp, kjønn og seksualitet, og mellom kropp, sanser, tanker og språk?». Dette spør Unni Langås i sin introduksjon til boka *Den litterære kroppen* (14). Særlig sistnevnte spørsmål er interessant for denne oppgaven. Kroppen som trer fram i Rimbereids lyrikk er under påvirkning fra en rekke faktorer – blant annet (personlig) historie, teknologi, økonomisk utvikling og kroppens egne biologiske prosesser. Den er sjelden kjønnnet eller seksualisert,<sup>13</sup> men heller sansende og forgjengelig, noe som gjør fenomenologien til et egnet teoretisk bakteppe. I det følgende legges først Edmund Husserls og Maurice Merleau-Pontys syn på den sansende kroppen fram. Deretter presenteres kropps-narratologien ved Genie Babb, som bygger på fenomenologiens kroppssyn, og knytter den opp mot et sett anvendelige kropps-narratologiske begreper som belyser sammenhengene mellom kropp og tekst.

### 2.1 Den fenomenologiske kroppen

På Langås' første spørsmål – hvilken betydning kroppen har for vår erfaring og tolkning av verden – ville kanskje Edmund Husserl (1859–1938) svare: «The Body is, in the first place, the *medium of all perception*; it is the *organ of perception* and is *necessarily* involved in all perception» (Husserl 12). Fenomenologene ser kritisk på filosofihistoriens dualistiske syn på kropp og sjel, hvor sjelen har forrang.<sup>14</sup> I stedet vektlegges framtredelesmåten – den måten et fenomen (det være seg en gjenstand, en relasjon, et abstrakt begrep) oppleves av det subjekt som opplever det (Zahavi 131). Denne opplevelsen er refleksiv, og er med nødvendighet kroppslig fundert. Husserl utreder først denne refleksiviteten. Han kalles gjerne opphavsmannen til fenomenologien som filosofisk retning, og ser kroppen som nullpunktet for all erfaring: Den vil, for subjektet, alltid være *her*, og aldri *der* (Langås 24). Med begrepet *livsverden* mente Husserl å peke på hva Kant hadde oversett; den verden av liv som omgir menneskene som subjekter, den verden som er en forutsetning for, og erfares av, subjektet som levd kropp, *lieb* (Casey 217). Gjennom subjektets erfaring av levd kroppslighet blir kroppen «jeg-bæreren» som oppleves som sansningens nullpunkt, og som gjennom sansning

---

<sup>13</sup> Se Unni Langås' artikkel «Den lille løken og verdensøkonomien. Langdiktet 'Tulipan' fra Øyvind Rimbereids *Herbarium* (2008)» i *Norsk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap* for en kritikk av Rimbereids bruk av kjønne, historiske normer. I denne oppgaven behandles seksualitet svært kort i analysen av *Jimmen*.

<sup>14</sup> Dette synet er, som kjent, særlig klart formulert av René Descartes (1596–1650). Han bygger på ideer fra antikken, og skiller mellom *res cogitans* og *res extensa* – subjektet som tenkende, og kroppen som utstrakt. Disse mener han kan eksistere uavhengig av hverandre (Langås 23).

deltar i verden rundt seg, og slik innfelles i den (Casey 217). Som en motsetning til *lieb* bruker Husserl begrepet *körper* om kroppen som en fysisk ting blant andre fysiske ting, om kroppen som et fysisk objekt for vitenskapelige studier (Babb 198).

Der Husserl skiller mellom kropp og sjel, men ser dem som gjensidig avhengige av hverandre (Langås 25), insisterer Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) på at kunnskap tilegnes og utøves kroppslig, og ikke går forut for kroppen – det er umulig å skille mellom våre tankeprosesser og vår kroppslige tilstedeværelse i verden (Babb 199). Han bygger videre på Husserls forestilling om levd kropp og Heideggers begrep *væren-i-verden*, og presenterer med hovedverket *Phénoménologie de la perception* (1945) en grundig redegjørelse for sammen-hengen mellom kropp, sansning og intensjonalitet (POP). «Consciousness is being toward the thing through the intermediary of the body», skriver Merleau-Ponty (POP 140). Kroppen er ikke *i* tid og rom, men *bebor* tid og rom: «Thus, we must not say that our body is *in* space, nor for that matter *in* time. It *inhabits* space and time [...] my body fits itself to them and embraces them» (POP 140-141). Som også Langås påpeker er altså bevisstheten for Merleau-Ponty heller et kroppslig «jeg kan» enn et mentalt «jeg tenker at»: «Consciousness is originarily not an «I think that», but rather an «I can» [...] Vision and movement are specific ways of relating to objects [...] Movement is not a movement in thought, and bodily space is not a space that is conceived or represented» (POP 139). Også Merleau-Ponty påpeker sansningens refleksivitet. Kroppen er både er seende og synlig: «Den betrakter alle ting, men den kan også betrakte seg selv [...] den ser seg selv som seende, den berører seg selv som berørende, den er synlig og sanselig for seg selv» (Merleau-Ponty, ØOÅ 17). Kroppen *blir* med det et selv, «et selv som altså er fanget mellom tingene, et selv med en forside og en bakside, med en fortid og en fremtid ...» (ØOÅ 17). I denne paradoksale pendlingen finnes både kroppen som subjekt og kroppen som observert objekt. Merleau-Ponty behandler særlig persepsjon,<sup>15</sup> men også bevegelse og vane, og hans og Husserls teorier står sentralt når Babb tar et oppgjør med arven etter Descartes' dualistiske kroppssyn i narratologien.

## 2.2 Kroppsnarratologi

Genie Babb, professor i engelsk ved University of Alaska Anchorage, etterlyser i artikkelen «Where the bodies are buried. Cartesian dispositions in narrative theories of character» en narratologi som tar hensyn til kroppen som utgangspunktet for erfaring. Hun skriver:

---

<sup>15</sup> Derav oppgavens tittel – Babb viser til flere aspekter ved levd kroppslighet.

Examining a text for representations of the body brings to awareness how issues of embodiment saturate narrative; how representations of body and embodiment become the site of negotiation between the many different discourses that have inscribed the body (aesthetic, religious, medical, sociological, psychological, historical, political, etc.) (Babb 207)

Den kroppslighet som gjennomsyrrer narrativet, har ifølge Babb lenge blitt oversett i teorier om narratologi. Hun fører narratologiens manglende interesse for kroppen tilbake til Gotthold Ephraim Lessing, som i avhandlingen *Laocoön* (1766) skriver at beskrivelsen av kroppen «at best [is] only one of the least significant means by which [the poet] is able to awaken our interest in characters» (sitert i Babb, 196). Den eksplisitte beskrivelsen av kroppen reduseres til et ornament som søker å vekke leserens sympati, og den implisitte kroppen, antydnet gjennom heltens handlinger, glemmes når fortellingen engasjerer. Det er karakterenes psykologi som griper leserens interesse (Babb 196). Babb viser til at psykologiske aspekter har vært sett som karakterenes viktigste trekk i en rekke narratologiske modeller siden Lessing – en fokus på psykologi som henger sammen med Descartes' innflytelsesrike skille mellom kropp og sjel. Det er her Babb finner fenomenologiens kritikk av det kartianske kroppssynet fruktbar. Husserls *körper* er nært beslektet med Descartes' syn på kroppen som utstrakt, og også med Lessings syn på kroppen som deskriptivt ornament. Det Lessing i effekt gjør, viser Babb, er å skille *körper* fra *lieb*, og undervurdere sitnevntes betydning for narrativet – som så mange narratologer har gjort etter ham. Slik dannes et feilaktig inntrykk av at en teksts fortellerinstans, eller en karakter som ikke beskrives utvortes, unnslipper kroppslighet overhodet. Babb mener at man ved å være oppmerksom på uttrykk for *lieb* vil kunne se hvordan narrativer i seg selv er kroppslig forankret. Hun påpeker at vi som lesere relaterer til tekster gjennom vår kroppslighet: «I am not arguing, of course, that characters are ever anything more than textual constructs, but rather that in order to be intelligible to us as fully embodied readers, characters and narrative texts must speak to our embodied experience» (207). Med utgangspunkt i fenomenologiens kroppssyn skisserer hun så fem former for fornemmelse som uttrykker *lieb* i narrativer.

### 2.2.1 Fem former for fornemmelse

Disse fem aspektene ved *lieb*, som samlet kan kalles fornemmelsesformer,<sup>16</sup> er dels tilgjengelige, dels utilgjengelige for bevisstheten. Babb låner begreper fra Drew Leder og Pierre Bourdieu, og kaller formene *eksterosepsjon*, *interosepsjon*, *bevegelighet* (motility),

---

<sup>16</sup> Dette er ikke et helt uproblematisk samlebegrep, da to av fornemmelsesformene ikke (nødvendigvis) er tilgjengelige for bevisstheten. Her tar 'fornemmelse' opp i seg samtlige aspekter ved levd kroppslighet.

*innvortslighet* (viscerality) og *habitus*. *Eksterosepsjon* betegner ikke bare sanseintrykk via huden, som begrepet kan antyde, men alle de stimuli som oppfattes gjennom kroppens overflateorganer – persepsjon, i Merleau-Pontys forstand. Eksterosepsjon har med det én modalitet for hver sans. Ikke bare er eksterosepsjon viktig for en fortellings karakterer. Enhver referanse til det som er synlig (eller høres, som når replikker gjengis) i en tekst forutsetter en sansende kropp – *forelleren* blir våre øyne og ører i teksten, uansett hvor lite fremtredende denne måtte være (Babb 204). *Interosepsjon* betegner de indre fornemmelser som er tilgjengelige for bevisstheten, som sult, adrenalinrush og utmattelse. Hit vil også oppfattelsen av sykdom, i form av smerte eller ubehag, kunne regnes. Interosepsjon har bare én modalitet, og den er vanskeligere å lokalisere – det er noe ubestemmelig, en indre fornemmelse (Babb 204). *Bevegelighet* (motility) betegner både bevegelse gjennom rommet, i tiden, og en bevissthet om lemmenes posisjon. Bevegeligheten er sentral for Merleau-Ponty, som så kroppen som «en sammenfletning av syn og bevegelse» (ØOÅ 15). Der disse tre første aspektene er tilgjengelige for bevisstheten, betegner *innvortslighet* (viscerality) derimot de indre kroppslige prosessene vi tenker lite over til vanlig, som fordøyelsessystemet og pusten (Babb 205). Disse er essensielle for kroppens opprettholdelse, men behandles i liten grad av Merleau-Ponty. Drew Leder skriver i artikkelen «Flesh and blood. A proposed supplement to Merleau-Ponty» om hvordan også innvortslighet er essensielt for vår væren-i-verden: «I am not just a gazing upon the world, but one who breathes, feeds and drinks of it, such that inner and outer corporeality intertwine» (Leder 206). Også *habitus* er mer eller mindre ubevisst. Her bygger Babb på Bourdieu, og legger i *habitus*-begrepet de kroppslige vaner som automatiseres over tid. Også Merleau-Ponty snakker om vane,<sup>17</sup> men med Bourdieu inkluderes et sosialt aspekt – de vaner en tillegger seg som del av et sosialt miljø (Babb 205).

### 2.2.2 Narratologi og lyrikk. En kort redegjørelse

Narratologi er kanskje ikke er det mest åpenbare valget av teori for diktanalyse, og må kort redegjøres for. Valget har to sider. På en side beveger flere av Rimbereids dikt seg inn på narratologiens område – det opptrer fiktive eller fiksjonaliserte karakterer (som jegene som fører ordet i «Solaris korrigeret» og *Jimmen*, og de historiske skikkelsene som opptrer i «Orgelet som ikke finnes»), det finnes (tilløp til) hendelsesforløp, og diktenes lyriske jeg (i den grad 'lyriske' er rett betegnelse) har tidvis fellestrekk med narrativets forteller (som det

---

<sup>17</sup> Som hvordan en blind manns taktile perseptuelle felt utvides fra de ting som er tilgjengelig for fingertuppene til de som er tilgjengelige for blindestokken, gjennom å bli vant til denne (POP 153)



implisitte jeget i «Orgelet som ikke finnes»' første strofe). Diktene kan tidvis nærme seg det Christian Janss og Christian Refsum i *Lyrikkens liv* kaller overveiende episke dikt, som «[forteller] en historie fremfor å fastholde et lyrisk nå» (27), og kan sies «[ikke å] kjennetegnes ved den nærhet mellom motiv og utsigelsesinstans som vi forbinder med det lyriske» (27). Innledningens gjennomgang av diktenes resepsjon kan stå som eksempel på at Rimbereids dikt unndrar seg strenge skiller mellom grunnsjangrene lyrikk, epikk og dramatik. Lodén peker fint på hvordan trekk fra samtlige sjangre kan sies å finnes i *Jimmen*, mens Ødegård snubler i egen argumentasjon når han legger et tradisjonelt lyrikksyn til grunn for kritikken av *Trådreiser* (se fotnote 4). «Langdiktet, gjerne med generisk og formelt ankerfeste annensteds enn (bare) i det lyriske diktet, er samtidspoesiens dominerende form», skriver Ole Karlsen i sin gjennomgang av formperspektivet i norsk lyrikk fra 2000 til 2012, og inkluderer Rimbereid i begge de hovedbolker han benytter seg av: Den sentrallyriske og den interaksjonslyriske (Karlsen, «Bare lerkene [...]» 108). Da sjangerdiskusjonen er noe på siden av denne oppgavens interesseområde, tas den ikke videre her, men den må nevnes på grunn av problematikken knyttet til utsigelse – som nevnt tar flere av Rimbereids diktjegg opp i seg både lyriske, episke og (tidvis) dramatiske aspekter. For enkelhets skyld omtales i denne oppgaven diktenes jeg-instanser simpelthen som «jeg», heller enn «lyrisk jeg» – om det ikke er diktenes uttalte, mer eller mindre fiksjonaliserte *jeg* det er snakk om, vil det tematiseres.

På den annen side mener jeg at Babbs bevisstgjøring rundt narrativ og kropp også er relevant for lyrikk. I sin redegjørelse for språklige bilder i lyrikken låner Janss og Refsum kategorier fra psykologien, og knytter dem til leserens eller tilhørerens opplevelse:

[...] de bildene som diktet anvender, henger nært sammen med de bildene diktet skaper hos leseren eller tilhøeren. Man skiller gjerne mellom syv kategorier: Visuelle bilder, auditive bilder [...], olfaktiske bilder (som har med hørsel å gjøre), bilder som har med smak å gjøre, taktile bilder [...], organiske (som har med det levende liv som organisme å gjøre) og kinestetiske (som har med bevegelse å gjøre). (85)

De første fem er nettopp de modaliteter Babb og Leder samlet kaller *eksterosepsjon*.

«Organiske» bilder kan muligens relateres til *innvortslighet*,<sup>18</sup> kinestetiske relateres til *bevegelighet*. Ikke bare narrativer, men også språklige bilder slik de her beskrives, forutsetter altså «[to] speak to our embodied experience» for å være «intelligible to us as fully embodied readers», for å gjenbruke Babbs ord. Janss og Refsum skriver videre at «[d]isse kategoriene tilslører delvis det faktum at billedspråket er *språklig* interaksjon, som ikke alltid oppleves i visualiserbare eller sansemessig forestillbare bilder. Uttrykket «Digtets Aand» er eksempel på

<sup>18</sup> Det gis ikke eksempler på samtlige kategorier, så dette er en gjetning.

det» (85). Det kan foreslås at et hvilket som helst språkbilde vil trigge et *forsøk* på sansemessig forestilling hos leseren.<sup>19</sup> Ovennevnte sitat kan uansett tyde på at svært mange språklige bilder trigger en kroppslig forankret forestilling i leseren – og slike språklige bilder er et trekk som opptrer i språk generelt, og poetisk språk spesielt, jamfør både Janss og Refsum (84) og, som kjent, formalister som Viktor Sjklovskij og innledningsvis siterte Jakobson. Med dette antydes fruktbarheten av å bruke Babbs fornemmelsesformer også utenfor hennes intenderte rammer.

### 2.2.3 Dualismer. Kropp/sjel og *körper*/*lieb*

«For the sake of ease in discussion» skiller Babb (202) mellom kroppen i beskrivelse (*körper*) og erfaringen av levd kroppslighet (*lieb*) i narrativer, men hun insisterer på at dette ikke er absolutte størrelser, og at målet er å overskride både dualismer (som kropp/sjel-dikotomien hun vil til livs), og monistiske sammenslåinger (Babb 202). Til tross for dette forbeholdet tenderer hun mot begge fallgruver i behandlingen av *körper* og *lieb*, når sistnevnte gis forrang. Visstnok er det en oppmerksomhet rundt *lieb* hun etterlyser. Men i det korte avsnittet «Representing *körper*»<sup>20</sup> ser hun den beskrivende funksjon i seg selv som kroppslig forankret, dels i menneskets evne til romlig orientering, og dels i dets evne til kategorisering (Babb 202–203). Slik blir det ikke beskrivelsen av kroppen, men *beskrivelsen* per se, som «representerer» *körper*. Denne kroppslig forankrede evnen til beskrivelse opererer, selv om Babb ikke nevner dette, innenfor aspektene for *lieb*: vi orienterer oss i rommet og kategoriserer rommets gjenstander som levde kropp, gjennom eksterosepsjon, bevegelse og habitus. Hun gjør seg med det skyld i det samme synet på den *beskrevne* kroppen som uviktig ornament som hun kritiserer hos tidligere tiders narratologer. Hun reduserer *körper* til et aspekt som underbygger *lieb* ytterligere, og overser derfor muligheter for å se interessante koblinger mellom beskrevet kropp og levd kropp i tekst – og dermed til å unngå monisme og kunne overskride dikotomiske strukturer, slik hun ønsker. Den følgende analysen vil derfor ikke bare avdekke hvordan fornemmelsesformene for *lieb* gjennomsyrrer (en hvilken som helst) tekst, men vil se på tekster hvor det finnes interessante spenninger mellom levd og beskrevet kropp.

---

<sup>19</sup> «Digtets aand» vil for eksempel kunne forestilles som en kjerne (som krever et begrep om romforholdet ytre/indre), noe skjult (som krever en forestilling om noe visuelt utilgjengelig), eller det som finnes mellom linjene (som krever en visualisering av ord på papir, og det negative rommet mellom dem).

<sup>20</sup> Dette etterfølges av det mye lengre avsnittet «Representing *lieb*», hvor fornemmelsesformene legges fram.

### 3 Kropp og erindring. «Mydlå mine tenner»

For stedsfilosof Anniken Greve, som for Merleau-Ponty, er den sansende og persiperende kroppen en forutsetning for hvordan (og, i det hele tatt, *at*) stedet oppleves, og denne kroppslig forankrede opplevelsen blir igjen en forutsetning for fremstillingen av stedet i poesien. I artikkelen «Poesi og sted» fremhever hun *sansningens* rolle for den lokalt forankrede poesien: «At den er forankret i stedet vil si at den er forankret i blikket for stedet, eller i det sansemessige forholdet til den omgivende verden som setter oss i stand til å se steder [...] Blikket for stedet er et mottakelig blikk, et omverdenømfintlig blikk» (140). Dette blikket er både mottagende og aktivt med-dannende – det er «rettet mot og delaktig i de samme omgivelsene som det står mottakelig overfor» (140).

På mange måter er det et slikt blikk på omgivelsene vi finner i *Seine topografier*, *Trådreiser* og siste del av *Solaris korrigert* (og i enkelte dikt i *Herbarium*), om enn noe mindre romantisk enn Greves.<sup>21</sup> Der flere av Rimbereids dikt har jeg-instanser som tydelig skiller seg fra Rimbereid selv, er det neppe sjokkerende å antyde at flere av jegene vi møter i (deler av) ovennevnte samlinger har mye til felles med den empiriske forfatteren. Det er et personlig blikk på kjente og fremmede landskap, forsterket av det stemmenære i bruken av en poetisk skriftversjon av stavangerdialekt (jamfør Hverven-sitatet i innledningen, og som Rimbereid selv påpeker i samtale med Karlsen, «En lyriker [...]» 139). Greve skriver: «Det er poesi som er forankret i omverdenen slik vi møter den med blikket, som kroppslige, som utkastet i eller hjemmehørende i en verden som nærmest krever av oss at vi trer i forhold til den» (138). I store deler av *Trådreiser* er diktjegene mer *utkastet* enn *hjemmehørende* i omgivelsene som skildres. Men i andre dikt fra de nevnte samlingene beveger jegene seg i Agder-, Rogalands- og Hordalandslandskap forfatteren har en tilknytning til, hvor jegene, om de ikke synes rent hjemmehørende, synes utkastet i det hjemmehørende. I det videre tas det utgangspunkt i et slikt dikt. «Mydlå mine tenner», som innleder *Trådreiser*, er et av samlingens to hjemlige dikt. Her veves diktning, personlig historie og Rogalandslandskap sammen i en kroppsliggjort erindringsakt, i en selvrefleksiv tekst om tap, ord og betydningen av navn. Dette er tilbakevendende temaer i Rimbereids dikt, og i fotnoter i analysen trekkes paralleller til noen av disse.

---

<sup>21</sup> Den lokalt forankrede poesien er, slik hun ser det, en artikulering av et *stemt* sanseintrykk: «[...] det stemte inntrykk[,] gjør et krav på å bli artikulert, og den kunstneriske frambringelsen, den stemte artikulasjonen er et svar på dette kravet» (143). Hun bruker Wordsworth som eksempel: «[S]kriften skal hjelpe sinnet å bevare stedet i minnet [...] Slik blir det et minneskrift også over det svundne stedet, den svundne stunden» (145).

### 3.1 Så bide eg dobbelt. Kropp, navn og erindring

«Mydlå mine tenner» er tre boksider langt, ustrofisk, med frie vers og en venstremarg brutt opp av sporadiske innrykk – et noe mindre bølgende uttrykk enn hva mange av Rimberuids lengre dikt har. I diktet reflekterer et eksplisitt jeg over sin egen nære familiehistorie, en refleksjon som fletter sammen navn, ord og kropp, samt navngitte steder tett på Stavanger, forestilt til ulike tider, og et diktets og ordets sted: «tundraen av lav/ og språk» (7). I diktet tematiseres en skrivesituasjon, og jeget blir dermed et diktende jeg. Diktet er apostrofisk – adressaten er et *du* hvis «alt for korte navn/ [er] blåsende i vinden av tid» (7), og diktet, ordet, blir et uttalt eksperiment for å holde fast ved dette duet som man med rimelighet kan anta at har gått bort. «Kor lenge,/ kor lenge vare/ et liv forlenga av ord?» (7), spør jeget, og en kan ikke annet enn å spørre oppfølgende – *kan* et liv forlenges av ord? Diktet selv, ordene som festes på papiret, danner et rom hvor «vinden av tid» blåser, og i dette tenkte ordlandskapet har diktets du «alt blåst ni ord/ lenger vekk» (7). Men om duet har gått bort og vanskelig lar seg holde fast i jegets ord, sitter minnet om vedkommende fortsatt i kroppen: «Me har kverandre/ på tungene/ og i den same pusten» (7).

Denne kroppslige overlappingen, og en antydnet navneoverlapping («Mitt ditt/ ditt altfor korte navn», 7), tyder på at duet er i slekt med jeget.<sup>22</sup> En slik antakelse forsterkes av at den kroppslige overlappingen blir utgangspunkt for en bevegelse bakover i egen familiehistorie, fra duet til jegets avdøde bestefar, og videre fra bestefaren til mormorens far. Også minnet om bestefaren er kroppslig filtrert: «Ennå/ kan eg hørra bestefars stemme/ bagom pannen min, knitrande/ heilt nær/ i hjernens grums/ av søvn og tanke» (7). Et minne om et eksteroseptisk

---

<sup>22</sup> Om man så tillater seg å lese dette jeget som forholdsvis tett på forfatteren selv – noe bevegelsene i Stavanger-området og jegets rolle som dikter kan gi grunn til – kan det foreslås at også «Mydlå mine tenner» er et dikt til Rimberuids søster, hvis bortgang er tema for diktet «For Randi Brit» i *Seine topografier*. Også diktet «Stemorsblomst. Gravskrift med blyant» fra *Herbarium* omhandler tap og familie, og kan leses som henvendt til samme adressat – disse tre diktene er alle apostrofiske. I diktene finnes en bevegelse fra «For Randi Brit»-jegets såre utprøving og erkjennelse av at den som har gått bort ikke lar seg holde fast med ord, via «Mydlå mine tenner»-jeget slik det diskuteres her, til «Stemorsblomst»-jegets mer forsonlige holdning. I «For Randi Brit» gjennomsyrrer minnet om duet omgivelsene: «Ennå/ fins du i det åbna, spent opp/ mydlå adle stjerner. Tyngden din ennå ei stund/ bagom egen hud/ [...]ditt ansikt sprer seg, ditt ansikt gnistre/ fare i adle banar» (ST 23–25). Kroppen overskrider landskapet, men samtidig rammer graven kroppen inn i samme landskap. Det er en ramme jeget ikke vil at diktet skal forsterke: «Men eg vil ikke ramma deg inn/ mer enn ka det verkelige alt har ramma deg/ inn, i landskapet du ein gang gjekk inn i [...]» (24). I «Stemorsblomst» er ikke graven en tvingende ramme, men assosieres med (ste)morskroppens trygghet: «For du er i din stemor./ Du ligger i hennes livmor/ som verner deg mot våre kommende/ uhell og farer [...]» (H 71). Familiebåndene er tette som de tre fargene i en stemorsblomst, der den ene, den glemte, kan sees som en «fiolettsvart skygge»: «Og sånn er det vi også er hos deg,/ et stykke ifra vår egen farge/ idet vi to, ei mor og en bror,/ går ut gjennom porten/ av stemorsblomster/ som står og står» (H 72).

inntrykk, lyden av bestefarens stemme, oppleves her interoseptisk, «bagom pannen min», med en nærhet som overskrider hudens grenser. «The contour of my body is a border that ordinary spatial relations do not cross», skriver Merleau-Ponty (POP 100). Men her krysser nettopp den ordinære, romlige relasjonen *fjern/nær* kroppens kontur; nærheten blir intern. Slik gis minnet karakter av umulige sanseinntrykk. I diktet «Stavanger» fra *Seine topografier* forsøker diktets jeg å «dela/ verden, dela livet mydlå det som fins/ og det som folk må ha drømt» (ST 11). Han spør: «Ka slags revne e det me her kan se?» (ST 11). En lignende revne er merkbar i «Mydlå mine tenner», i «hjernens grums/ av søvn og tanke» – av drøm og minne, kanskje. Men den er ikke lenger en revne mellom det som *finnes* og det som folk må ha drømt, men snarere mellom det som *fantes* og det som folk – jeget – må ha drømt.

Bestefarens stemme går fra å lokaliseres bak jegets panne (dog som et minne), til nesten å bli reell når ordene hans kan finnes igjen litt lenger ned, i jegets munn: «Ennå kan eg grava ud ord/ fra den verden som fantes/ bag min bestefars tenner,/ grava ut mydlå mine egne tenner/ allerede voksne» (8). De deler språk og stemme. Drew Leder peker på familiebåndenes *innvortslighet*, at de er av *flesh and blood*: «My lived body is literally formed within that of another. I arise out of viscosity [innvortslighet], not visibility» (204). I dette båndet finnes en *identity-in-difference* (Leder 204), som Leder ser mellom mor og barn, men som her kommer til syne som en anatomisk forskyving mellom jegets og bestefarens kropp, også dette en slags revne: «Eg kan bare bida skeivt gjønå bittet/ bestefar satte rett/ i meg. Så bide eg dobbelt/ gjønå skygge på skygge/ innøve nerøve bagøve» (8).<sup>23</sup> Selv om kroppen her ikke beskrives, flettes forestillingen om *körper* og *lieb* sammen – kroppens anatomi, dens bitt og tannstilling, på den ene siden, og kroppen som forankring for erindringen på den andre.

Det doble, men skeive familiebittet settes i øvrige familiehistoriske skygger, «innøve nerøve bagøve/ te der kor ingen andre og heller ikkje eg/ men bare vind e» (8). Bevegelsen *innøve* i minnet starter, som vist, i det kroppslige: Inn bak pannen, inn bak tennene. Den allerede omtalte bevegelsen *bagøve* i tid er tydelig, og også den, gjennom dette bittet, kroppsliggjort.

---

<sup>23</sup> Disse familiehistoriske skyggene leder tanken over på den fiolettsvarte skyggen i «Stemorsblomst». Også i diktet «Borhaug, Lista» fra *Seine topografier* finnes slike familiehistoriske skygger. Diktets jeg er på besøk hos slektninger på halvøya Lista, og det blas i et familiealbum: «Bøyde øve albumet ser me fortidå sine/ skyggar reisa seg fra jord, myrer,/ opp av sjø. Står der/ stirrande fra sitt/ innøve i vårt» (ST 67). Her får de forgangne et blikk som overskrider tidsavstanden, og det som i diktet så langt har vært jegets utforskning av familiehistorie og landskap, får med ett et refleksivt element – han betrakter en svunnen tid som også betrakter ham. Dette fører til en sansemessig overlapping, når jegets blikk deretter bærer familiens blikk i seg: jeget ser ut på et vindskeivt tre «som i kveld bøye seg for ingen,/ eller kanskje for bestefaren min,/ som ein kveld sjøl så ud her/ på et bøyd tre» (ST 68).

Bevegelsen *nerøve*, derimot, antydes kun subtilt som en bevegelse ned i jord, når jeget minnes å oppsøke graven til sin mormors far på Tananger kirkegård, et år eller to tilbake for diktets nåtid. Slik blir også *nerøve* en bevegelse mot en kropp, selv om det er en kropp som for lengst har blitt til jord; en forsvunnet kropp uten navn: «Fant han te slutt i augustgraset/ onna steinen uden navn/ bare:/ «En synder frelst av naade»/ Trengte han ingenting mer?» (9). I bevegelsen *innøve nedøve bagøve* skapes et spenn mellom kropp og navn, mellom de (ikke lenger) eksisterende og det nevnbare. Duets navn finnes i bevisstheten, men ikke på papiret – kanskje fordi navn «virke hellige for oss, sjøl for meg/ som ikkje tror» (9). «[M]e/ klamre oss te de./ te alt/ av navn» (9), sier jeget, men demonstrerer samtidig en løsrivelse fra dem. Både duets og mormorfarens navn tematiseres, og bestefarens ord, de som finnes *mydlå mine tenner*, er nettopp navn; bestefarens kameraters navn som han roper «inn/ te meg» (8).<sup>24</sup> Men ingen av navnene uttales. I diktets seks siste vers, hvor minnets *da* blir diktets *nå*, skuer jeget ut mot øya Rott, over «[f]eltene der ude som eg, den moderne amatør, / bare har ordet «hav» for» (9). Jeget benevner havet som «hav», og seg selv, også navnløst, som en moderne amatør. Her er dikterblikket på landskapet aktivt medskapende, jamfør Greve – blikket rettes mot et hav som gjennom benevningen gis en annen betydning for jeget enn det har og har hatt for hans familie, både de som har gått bort, og søskenbarnet som bor der ute på Rott. Havet (som tross alt kalles «sjø» noen vers lenger opp) blir med det et av «mine hjemligste ord», en del av et dikterreportoar (heller enn en dødsårsak for bestefaren?). Landskapet, så vel som familiehistorien, blir dermed – gjennom selektiv benevning – tilgjengelig for jeget-som-dikter, som ordlandskap. Rimbereid skriver i «Om det topografiske diktet»: «Er det noe [den topografiske diktningen] viser oss, så er det at topografien rommer *flere samtidige verdener* [...] filtret sammen» (143, Rimbereids utheving). Her overlapper ulike tiders (og ulike folks) landskap med diktets landskap, og i de siste linjene balanserer jeget «mydlå adle mine hjemligste ord/ og mi venstre hånd/ der et ras går, av navn og jubel» (9). Dette kan leses som en balanse mellom ord og kropp, mellom språklandskap og kroppslig tilstedeværelse i faktisk landskap, mellom diktningens materiale og diktningen som fysisk nedtegneshandling (om en tillater seg å lese jeget som venstrehendt). Denne balansen tar opp i seg en utforskning og demonstrasjon av benevningens evne til å ivareta oss, slik den også, jamfør Greve (140), demonstrerer det omverdenømfintlige blikkets evne til å se steder - i rom, i minne og i tekst – som kan ivareta oss som mennesker.

---

<sup>24</sup> Denne stemmen går på tvers av tid, lik blikket til familieskyggene i albumet i «Borhaug/Lista».

## 4 Kropp, samfunn og utvikling. *Jimmen* og «Solaris korrigeret»

Dette kapittelet søker å belyse sammenhengen mellom kropp, arbeid, språk og identitet i langdiktene *Jimmen* og «Solaris korrigeret» – to dikt som begge har et narrativt driv. Analysen vil undersøke individets forhold til samfunnet, og til teknologi, utvikling og historie, da begge dikt skildrer individer i samfunn på randen av store omveltninger. Dette er samfunn der forutsetningene for jegenes kroppslige eksistens er i ferd med å endres, og hvor kroppen allerede er i et spenningsforhold mellom en rekke faktorer. Etter en komparativ introduksjon vil jeg diskutere diktene kronologisk i forhold til deres nåtid – altså omvendt kronologisk i forhold til samlingenes utgivelsesdato. Slik vil de historiske linjene lettere kunne kommenteres.

### 4.1 *Jimmen* og «Solaris korrigeret». En komparativ introduksjon

*Jimmen* og «Solaris korrigeret» har flere fellestrekk, både i form og innhold, som forsvarer å lese dem opp mot hverandre i dette kapittelet. De er begge episodisk strukturerte langdikt med episk driv og tydelig fiktive dikt-jeg (to i *Jimmen*, ett i «Solaris korrigeret»). Begge introduserer oppdiktete språk,<sup>25</sup> og diktene kan sies å være polyfone, om enn i ulik forstand. I *Jimmen* er polyfonien iøynefallende; diktet er en vekselsang mellom en kjørekar og hesten hans, Jimmen. De har hvert sitt språk og hvert sitt grafiske uttrykk: Kjørekarens sekvenser er skrevet på stavangerdialekt, med løs venstremarg, alltid i én sammenhengende strofe per sekvens.<sup>26</sup> Jimmens språk er gammelmodig og grammatisk inkonsistent, med klang av norrønt, gjerne delt i flere strofer per sekvens, og alltid med fast venstremarg.<sup>27</sup> Kjørekaren siterer også sin søster, som i tur siterer *Bibelen*, og fra tid til annen gjentar han formaninger han kan ha fått som ung, relatert til hestehold («Aldri sett kaldt bitt rett inn!» 12). Det er derfor passende, med Vassenden (266), å omtale kjørekarens språk som et historisk arkiv. I «Solaris korrigeret» finnes kun ett dikt-jeg, men ispedd egne tanker og minner («aig tenk» 14, «KAN hugs» 25) formidler også dette jeget et uspesifisert flertalls tanker, gjennom

<sup>25</sup> De kan begge brukes som skoleeksempler på den desautomatisering som oppstår ved en forsinkelse i persepsjonsprosessen, som Viktor Sjklovskij snakker om i «Kunsten som grep». Ordet «underliggjøring» er også å finne i en rekke anmeldelser, særlig av *Jimmen*.

<sup>26</sup> Jeg bruker, som Hakestad, ordet «sekvens» om hver karacters taetid før den andre kommer til orde, adskilt med pausetegn («/»). Ingen av kjørekarens sekvenser er delt inn i strofer ved hjelp av en blanklinje, men det hender det grafiske oppsettet imiterer en strofisk inndeling ved at bolker med verselinjer plasseres vekslende mot høyre og venstre på boksiden (se side 35 og 52–53). Én av kjørekarens sekvenser har fast venstremarg.

<sup>27</sup> Med unntak av diktets siste noen-og-tyve verselinjer, hvor de to stemmene smelter sammen, og Jimmens språk beholder kjørekarens grafiske uttrykk.

gjenfortelling av rykter («AIG hoyrt ryktr dessa [...]», 17), og gjentakelse av utsagn som «mang/ konklud naw» (12) og «dei seis» (24, 31). Også her siterer jeget andre karakterer, blant dem sin søster og sin overordnede, og jeget gjentar salgbare slagord, som gir turistnæringen – ja, selve økonomien – en stemme i diktet («WILD-BEAUTI-PARK-NORWG!», 12). Det er altså et mangfold av stemmer som kommer til uttrykk.

Et annet fellestrekk mellom diktene er, som nevnt, at de gjennom alminnelige individer skildrer samfunn på randen av en voldsom omveltning. Disse omveltningene formidles i stor grad gjennom individenes forhold til eget arbeid og daglige virke, kontrastert med de større samfunnskraftene som er i sving rundt dem. Geografisk utspiller diktene seg i samme område, men diktenes nåtid skiller med litt over fem hundre år. Kjørekaren og Jimmens Stavanger på 1970-tallet<sup>28</sup> er i rasende utvikling som følge av den nye oljeutvinningen, og deres hjemby slik de kjenner den, så vel som deres arbeidsoppgaver, er i ferd med å akterutseiles av byens nye, hurtigvoksende næringsvirksomhet.<sup>29</sup> Jeget i «Solaris korrigeret» arbeider som robotoperatør i Stavgersand<sup>30</sup> i år 2480. Også her finnes årsaken til den nært forestående samfunnsomveltningen på bunnen av Nordsjøen, men det er ikke lenger olje der nede: nå skapes nye, kunstige «mirror-vorlds» i de tomme oljebrønnene, som jeget og hans samfunn skal flyttes ned i, for å «seifa uss self, som human existensen» (31). Det er skrevet mye om hvordan «Solaris korrigeret» relatert til diktets fortid, leserens nåtid. Dette er selvfølgelig rimelig, en framtidvisjon vil alltid trigge sammenligning med samtiden.<sup>31</sup> Diktet åpner sågar med en apostrofisk tale til en fraværende person fra en tidligere tid enn diktjeget – gjerne til en tenkt leser i vår samtid. Men «Solaris korrigeret» er ikke av den grunn primært et tilbakeskuende dikt. Framtiden er en størrelse som virker dobbelt i diktet – på den ene siden vil en leser i dag oppleve diktet som en framtidskommentar, og på den annen side forholder diktjeget seg til sin egen (så vel som menneskehetens framtid), i en verden hvor jordoverflaten er i ferd med å bli ubeboelig.<sup>32</sup> En nåtidig leser av *Jimmen* vet hvilke drastiske endringer diktjegenes framtid vil by på, for Stavanger og Norge. I «Solaris korrigeret» forteller

<sup>28</sup> Hverken «Stavanger» eller «70-tallet» uttales eksplisitt i diktet. Men en rekke navngitte steder i og rundt byen nevnes («Ullandhaug» (16), «Gandsfjorden» (51)), og kjørekaren ser *King Kong* fra 1976 på kino (Internet movie database [imdb.com], «King kong (1976)»).

<sup>29</sup> For en grundig innføring i Stavanger før og under *Jimmens* tid, se innledningen i Hakestads masteroppgave.

<sup>30</sup> Trolig en sammensmelting av Stavanger og Sandnes, som blant andre Lindholm (356) påpeker.

<sup>31</sup> Se særlig Norheim, som fokuserer på diktets som dystopi, og Refsum, som ser på språkutvikling. Også Lindholm og Kampevold Larsen trekker linjer mellom diktets og leserens tid.

<sup>32</sup> Store dyr lever ikke lenger i det fri – om forsøket på å bevare elefanter i vill tilstand skrives det at «EXPERIMENTA Afriq feilat./ EXPERIMENTA Canada feilat.» (23). Tross at disse eksperimentene var mislykkede, antyder selve det faktum at elefanten ble forsøkt bevart i vill tilstand i Canada, at jorden har gått gjennom betydelige klimaendringer.



diktet *hva* som vil skje (menneskene vil flytte ned i Nordsjøen), mens det kun antydes *hvordan* det vil gå, noe analysen vil kommentere. I begge dikt eskalerer samfunnsendringen innenfor diktenes nåtid. Men der Jimmen og kjørekaeren ikke direkte er involvert i endringen i sitt samfunn, settes jeget i «Solaris korrigeret» til å arbeide på *Seifa botten* (som hans overordnede vil gi navnet «Solaris»), og bidrar slik til å fremskynde endringen. Slik blir både «Solaris korrigeret» og *Jimmen* dikt som forholder seg til hvordan diktenes fortid og framtid virker inn på diktsamtidens utvikling – en utvikling protagonistene, som analysen vil vise, bokstavelig talt føler på kroppen.

## 4.2 *Jimmen*

*Jimmen* – et 65 sider langt dikt utgitt i en bok for seg selv i 2011 – er kanskje Rimbereids mest sanselige dikt. 70-tallets Stavanger ses gjennom øynene på arbeidshesten Jimmen og kjørekaeren hans, som må være blant de aller siste i byen som tømmer utedoer og kjører matavfall (*syddra* på stavangerdialekt) med hest og kjerre.<sup>33</sup> Dette er tungt kroppsarbeid med lav sosial status, som innebærer mye fysisk slit, samt mye vandring rundt i byen. Jimmen og kjørekaeren observerer hele tiden hverandre, noe som gjør både *lieb* og *körper* påfallende. Dette er et svært langt dikt, og den følgende analysen vil derfor fokusere på utvalgte aspekter. Mye plass vies hesten Jimmens særlig kroppslige måte å oppleve verden på. Videre diskuteres kort hvordan kjørekaerens hjertesykdom trenger ut til kroppens overflate. Jimmen og kjørekaerens kroppsarbeid ses i et samfunnsperspektiv gjennom en allegorisk lesning av besøket hos grisebonden Arnøy,<sup>34</sup> før en lesning av føtter som identitetsmarkører belyser diktets avslutning. For å supplere Merleau-Ponty og Babb benytter jeg meg av Hannah Arendts begreper *arbeid*, *produksjon* og *handling*.

### 4.2.1 Arbeid, produksjon og handling

Hannah Arendt skriver i hovedverket *Vita activa – det virksomme liv* (1958) om det hun mener er de tre grunnleggende menneskelige aktivitetene: Arbeid, produksjon og handling. Hun bygger på ideer fra antikken, og mener med *arbeid*<sup>35</sup> «den aktiviteten som tilsvarende biologiske prosessen i menneskekroppen» (Arendt 28). Arbeidet skaper ingen produkter av

---

<sup>33</sup> Kjørekaeren kommenterer at det ikke er mange utedoer igjen: «Den eine kvelden i ugå/ e eg *nattmannen*./ Da gjelde det å komma seg inn/ i de trangaste smauå i byen,/ inn te de skurå som fortsatt fins» (22).

<sup>34</sup> Også Hakestad leser denne strofen allegorisk.

<sup>35</sup> I analysen vil begrepene enten kursiveres, eller «i Arendts forstand» tilføyes.

varighet, men bidrar kun til å opprettholde den levende organismen kroppen er; kroppen som naturvesen (28). Resultatet av arbeidet fortæres nesten umiddelbart, og varer som sådan bare litt lenger enn arbeidet selv (Arendt 94). Denne aktiviteten er essensiell for både mennesker og dyr. *Produksjon* er den aktiviteten hvor mennesket går imot naturen, og «frembringer en kunstig verden av ting som ikke uten videre slutter seg til naturens gjenstander» (Arendt 28). Disse tingene har gjerne lenger varighet enn det som fremstilles ved arbeid – gjerne også lenger varighet enn mennesket som frembrakte dem. Der arbeid har livet selv som betingelse, har produksjonen «verdslighet»: produksjon «skaper en tingverden» for mennesket, som «fra naturen av er hjemløst i naturen» (Arendt 28). *Handling* dreier seg om interaksjon mellom mennesker, og har likhet og ulikhet – det at vi alle er mennesker, og det at alle mennesker er forskjellige – som grunnbetingelse (Arendt 176). Arendt skriver at handling er den aktiviteten som er spesifikt menneskelig. Et menneske kan få andre til å arbeide for seg (som antikkens tjenerstand, 176), og kan anvende tingene i en tingverden uten selv å produsere noe som helst, og de vil fortsatt være mennesker. Men uten handling (og det nært tilknyttede *tale*) ville ikke livet være et liv, men «en død som var strukket ut i hele livets lengde» (Arendt 177). Handling er essensielt for politikken, og en forutsetning for samfunnsliv.

#### 4.2.2 Prustar innåt honoms prust. Den sansende hestekroppen

Hesten Jimmen, slik han framstår både som *lieb* i sekvensene hvor han selv fører ordet, og som *körper* i sekvenser hvor han skildres av kjørekaren, oppleves med en akutt kroppslig tilstedeværelse. Det er Jimmens stemme som åpner diktet, med en påfallende språkdrakt rik på syntaktisk overflødige ord,<sup>36</sup> norrøn ordstilling,<sup>37</sup> allitterasjon, og kreativt anvendte bevegelsesverb. Allerede i og med Jimmens særegne språkføring understrekes persepsjonen i strofene hvor han fører ordet. Ordforrådet hans er begrenset, og verbene *ganga* og *rida* er blant de som får et bredt betydningslag: kjørekaren må «[...] ganga desse tunnor upp på vogni» (8), og Jimmen ser «fuglar uppå lufti rida» (13). Stadig skifter et ord ordklasse i løpet

---

<sup>36</sup> Det er for eksempel gjerne to subjekt i en setning, som i «Eg då hovud/ lågt eg held» (8).

<sup>37</sup> Norrønt har som kjent friere ordstilling enn moderne norsk. Det finitte verbalet kan stå før objektet, særlig når subjektet er et personlig pronomen i første person, som Jimmens «eg» (Haugen 121). Wintervold regner Jimmens syntaks som en mulig lek med spørsmål i diktet: «Gitt ordstillinga, kan man altså få inntrykk av at hesten tviler på sitt eget persepsjonsapparat samtidig som han står midt oppi situasjonen han språkliggjør» (156). Dette er en fin tanke, som kan tale til fordel for en lesning av Jimmens språk som særlig kroppslig. Men selv om Jimmens ordstilling minner om spørsmål, tviler nok ikke Jimmen på egen persepsjon like ofte som han benytter invertert ordstilling. Når han spør spørsmål, avsluttes disse utsagnene med spørsmålstegn, som i moderne norsk: «Held då skuggar/ i deim taumar longe?» (11). Dette forandrer selvsagt ikke det faktum at leseren kan lure på om Jimmen er spørrende, fram til hun venter seg til Jimmens syntaks.

av få vers: «Då ein annan *loge/* ytst på grein/ og millom og innåt./ Han aleine mun han er? Med si kåpe raude/ *logar* han/ og helsar so» (18, min utheving). I sistnevnte eksempel ser vi også en opphoping av preposisjoner i de første tre versene, som mangler finitt verbal, og i fjerde vers er subjektet fordoblet. Språket til Jimmen må kontinuerlig dechiffreres (*hvordan loger en loge? Hvordan kan noe være ytst på grein og millom og innåt på samme tid?*) eller korrigeres (*fugler rir ikke, og man kan ikke være uppå luft*), og gjennom denne dechiffreringen og korrigeringen tvinges leseren til å ta stilling til den sanselige verden Jimmen beveger seg i. I det ligger ikke bare en stillingstaken til Jimmens væren-i-verden, men også gjennom Jimmen til kjørekarens (*å ganga en tønne må bety å løfte den*), eller, som her, til fuglens.

Jimmens sekvenser er gjennomsyret av eksteroseptiske inntrykk, og samtlige sanser brukes aktivt: Gjennom et ikke-diskriminerende *blick* vier Jimmen en rekke små detaljer oppmerksomhet,<sup>38</sup> han *lytter* til Arnøys griser som «hjarlar [...] til herren<sup>39</sup> min» (41), han *lukter* syddra, han *føler* herren strigle ham kroppsdel for kroppsdel, og han *smaker* «deim gode stråi» (27). Ofte knytter han sansen til det respektive sanseorganet, som understreker sansningen som en kroppslig aktivitet. Det å kjenne lukten av syddrene, «skral og fisken gamle», oppleves som at «[...] deim dampar inn i nosi» (8). Beskrivelsen er synestetisk; lukten av gammel fisk synes nesten-visuell og -taktil, som damp i hestenesa. Og Jimmen sanser ikke bare hverdagsverdenen sin, han sanser også i sitt eget mytisk-inspirerte dagdrømmeunivers, en slags væren-i-ikke-verden. Sansningen får to altså betydningslag. Det er til vanlig nok av lyder rundt Jimmen, men han retter seg også etter de imaginære: med «Øyro framåt/ og høyra høyra»<sup>40</sup> (22) lytter han etter den forestilte lyden av «deim hestom mange» (21), som han dagdrømmer om at vil komme stormende ned fra fjellet og løpende inn til byen, så «glas og heimar vil då klirra» (22). I en drømmesekvens hvor Jimmen har krøpet ned i et hull i en hule ved beitet hjemme, får luktesansen en transformativ kraft: Jimmen ser en diger stein, breiere enn «stallen/ mine heimars» (30) – stor nok, skulle man tro, til at det ville synes om den var noe annet. Men så merker han at steinen «snasa sterkt», og derfor ikke er noen stein allikevel: «Er skit, då?/ Ein diger skit den vera» (30). Der blikket hans i hverdagsverdenen tar inn en rekke detaljer, er blikket i huleverdenen konsentrert om noen få. Mest av alt består hulen av «graset grøne/ og ein skit» (31). Slik opphøyer Jimmen i dagdrømmen det viktigste i hestelivet: den biologiske kroppens livsnødvendigheter, det

<sup>38</sup> Se sekvensen som begynner med verset «Morgon morgons», side 34

<sup>39</sup> Jimmen omtaler kjørekaren som «herren», og denne føydale diskursen har ringvirkninger for resten av diktet – ikke minst med tanke på diktets religiøse aspekt, som ikke diskuteres utstrakt her.

<sup>40</sup> Epanalepsis er for øvrig en figur Jimmen bruker flittig – ord fordobles: «[...] mun det graset eta, eta» (13).

arbeidet som i Arendts forstand bidrar til kroppens spontane vekst (altså gress), og det avfall stoffskiftet medfører (skit). Slik er hans eksistens styrt av innvortslighet, slik Leder påpeker. Dette innebærer en særlig nærhet med omverdenen: «No longer perceived across a distance, the world dissolves into my blood, sustaining me from within via its nutritious powers» (Leder 205). Det er påfallende hvordan Jimmens aktiviteter, det være seg de hverdagslige eller de drømte, jevnlig avbrytes for å opprettholde kroppens stoffskifte. Hakestad ser Jimmen som «ein arbeidshest, ein mytisk hest og ein diktande hest» (37). For arbeidshesten Jimmen er kroppens biologiske prosesser et stadig tema – han er også en *arbeidshest*. Og også den mytologiske hesten og dikterhesten vier disse prosessene plass: Den nevnte skiten tar opp en stor plass i dagdrømmen som er del av Jimmens mytiske identitet, og på sitt mest lyrisk-poetiske, i sekvensen som begynner med «Morgon morgons», inngår det i Jimmens morgenritual å «uti graset pissa/ og til soli alle dropar/ so deim helsar» (35).

«Noen av sanseerfaringene [til Jimmen] hører rett og slett ikke til i menneskets verden», skriver Vassenden (268), og trekker fram Jimmens manglende dybdesyn i sekvensen hvor han ser logen (kanskje en lav sol, eller kanskje en avbrenningsflamme – den personifiserte *condeepens* «lysande hjerne» (51)?). Slik skapes en uklar overgang mellom hverdagerfaring og dagdrøm. Men Jimmen observerer ikke bare logen, han observerer også at herren *ikke* er oppmerksom på den: «Ser eg då/ burtåt herren/ og innåt honoms augo/ og kan 'kje eg sjå/ logen i det heile/ endå herre mun han er» (17). Merleau-Ponty snakker om sansene som felt, og ser det slik at hvert felt har sin verden – all sansning er spatial. Men sansningen foregår i overlappende rom, snarere enn i samme rom (POP 231). Heller enn å vise ett individs ulike sanser som overlappende, ser vi her samme sans – synssansen – hos to ulike individer, overlappende i det fysiske rom de deler. Som i «Mydlå mine tenner», ser vi flere samtidige verdener: Mannen ser ikke det hesten ser, og hesten ser at det er slik – at logen taler «med si kåpe raude/ og berre då til meg?» (17). Jimmens blikk er jamfør Greve *delaktig* i omgivelsene på en annen måte enn kjørekarens, og Jimmen blir, så å si, herre over denne erfaringen.

Jimmen har gode grunner til å dagdrømme. En kvist rundt foten kan minne om en vinge, men han vet det ikke er en realitet: «Ikkje gras./ Ikkje vengjer./ Reimar gnaga./ Eg er Jimmen» (14). Navnet Jimmen er hestens arbeidsidentitet, det forbindes ikke med eting, ikke med drømming, men med reimer som gnager; med kroppslig slit.<sup>41</sup> Når kjørekaren tiltaler Jimmen

---

<sup>41</sup> Men slitet har, både for ham og for kjørekaren, også en ikke-kroppslig karakter. Jimmen går slik opp i oppgaven at når venter på kjørekaren, er han ikke annet enn ventingen selv: «Og vera ikkje/ fyrr herren min

ved navn, er det også for å få ham til å jobbe: «Jimmen, hjelp meg!/ Bare denne runden te [...]» (9), «Eller ka, Jimmen./ Skal e komma oss vidare?» (20). Når det er natt, og «taumar tvo deim heng so ned» (37), er Jimmen ute av rollen som arbeidshest:

Er eg ikkje då  
ein ride meir  
og korkje treng vel  
herren meg meir helsa  
og heller ikkje Jimmen  
meg å nemna. (37)

Uten å styres av tømmer, og uten «rida» – bevegelse, i Babbs forstand – ingen arbeidsidentitet, og heller ingen grunn til å kalles Jimmen.

Der leseren får innblikk i hva Jimmen tenker, er han en alminnelig hest for kjørekaren, og deres kommunikasjon (som Vassenden og Hakestad også omtaler) er kroppslig. De hilser gjennom blikk og pust, de leser hverandres kroppsspråk ( gjerne i føttene, som jeg kommer tilbake til). Gjennom kjørekarens forsøk på å lese Jimmens kroppsspråk, beskrives Jimmen som *körper* for leseren – rett og slett som hest. Jimmen svetter, bykser, traver og står «med øyrene bagøve/ strekke [...] hals/og vrenge med lippene sånn/ at det ser ud som om/ han ska te å vrinska» mot condeepen (54). Et annet aspekt ved deres kroppslige kommunikasjon ligger i «[å] vera kjørekaren/ Jimmen bare merke som ein sval bris» (12). Kjørekaren styrer Jimmen; Jimmen tenker at han er herre over veien, men lar seg så lede av en sving (13). Kroppen er noe som styrer og styres, og Jimmen spør seg hvem som styrer herren, hvem som holder de tømmene han kanskje, eller kanskje ikke, skimter i sterkt sollys (11).

### 4.2.3 Bare et tåpeligt hol innerst i meg. Sykdom og forfall

Også kjørekarens sansning og billedspråk kunne diskuteres utførlig. Her er det heller valgt å fokusere på sykdom og forfall i hans sekvenser. Det sies lite om kjørekarens ytre, men Jimmen tenker om «grå'e paddor» at de «skrukkut likso uppå handa herren vera» (43), og selv forteller kjørekaren at faren hans ville «ha blitt sjuognitti år [i mårå]» (43), og at Arnøy gir

---

han kjem/ og til meg helsar./ Og vera/ venta» (44). Også kjørekaren ser det slik – når han bærer spann «fins ikkje [Jimmen] lenger/ før eg igjen e oppe/ og gjønå hekken/ kan skimta han stå der med vognå,/ og at han holde fast,/holde fast» (13). Dette speiles i at kjørekaren selv ikke finnes som kropp, «men bare fikle i lommen/ itte ein nyggel/ som heller ikkje fins» (23), om noen skulle komme ut av utedoen han skal tømme. Dette er en usynlighet motivert av det skambelagte i å tømme dokagger, men det er interessant å spørre seg hvem sin skam det her tas hensyn til. Kjørekaren selv virker stolt av hestekarsarbeidet – hans usynlighet synes å ta hensyn til de som skammes over å bruke utedo, heller enn til ham som rimelig nok kunne ha vært skamfull over å tømme den.

han nye støvler på «den runde dagen» (35). Gjennom Jimmen ser vi ham som *körper*: «Bøygd han gangar/ og det slingrar då i frakk [...]» (11). Det er rimelig å anta at kjørekaren ikke er helt ung lenger, og i tillegg er han syk: «me vett at hjerta/ ikkje vil holda så lenge» (9).

Hjertesykdommen kan i visse situasjoner trenge seg ut og bli synlig på kroppens overflate, under neglene – hjertet er «[b]are t tåpeligt hol/ innerst i meg,/ som jo alltid har vært litt lekk/ og som gjør at fingrane mine bler blå/av og te» (35). En innvortslig tilstand blir tilgjengelig eksteroseptisk. Også syddresafta kan se blå ut: «Som om blått e det som bler igjen/ bare ting bler gamle nok, blått/ når ting råtne/ eller forsvinne» (36).<sup>42</sup> Der blåfargen for Jimmen knyttes til fjerne fjell og det mytiske hestefellesskapet han der ser for seg, blir blåfargen symbol på forfall for kjørekaren. Forfallet er på en side helt organisk, både i hans egen kropp, i syddra, og i oljen, som har kommet ett hakk lenger i den biologiske nedbrytningen: «alt grønt/ blei te brunt og brunt te blått,/ og så e svart» (53). Men det får også en overført betydning når kjørekaren kjører forbi «det nya byggefeltet/ der oljefolkå bor» (36).

Kjørekaren tenker at de «fyge inn og ud/ av kverandres hus,/ i en sinnssyg virvel, nattestid» (36), og «det lekke fra ein stamp, blått/ ner på parkeringsplassen» når han er utenfor, med nye sko som er som klover (36). Vi får hint om *körper*, men kroppen som beskrives alluderer til en grisekropp, heller enn en mannskropp. Hakestad leser denne episoden som at kjørekaren opplever seksuell opphisselse, og potensielt utløsning – at han her er en kikker, og «en gammel gris» (Hakestad 58). Heller enn å lese syddresafta som et tegn på kjørekarens seksuelle opphisselse, kan den leses som et symbol på hva han ser som oljefolkas moralske forfall – et forfall kjørekaren ikke deler, men som han her føler seg ubehagelig tett på. At han selv blir griseaktig i fremtoningen i denne sekvensen (han har «ei damekåba på vrangå/ med pelsen rett ud», 36), kan være en følge av fysisk nærhet til andres synd – som om den smitter.

Kjørekarens fingre blir blå i pressede situasjoner. Kjørekaren tenker at Jimmen er «[...] fjorten år./ Eller fjorten tusen [år]» (19), og som utallige arbeidshester før ham har «hold[t] fast,/ hold[t] fast». Men en dag glipper det: Jimmen og kjørekaren forsøker å trekke en Mini Morris opp av en grøft, men det blir for tungt, og de «bler dradd nerøve/ Jimmen og eg,/ heilt ner til vatnet» (48). Denne episoden gjør kjørekarens fingre «mer blå enn någen gang». Sekvensen har et kortpustet, stresset uttrykk, som speiler den fysiske påkjeningen: den har fast venstremarg, selv om det er kjørekaren som fører ordet, og de 53 versene er uten punktum, uten pustepause. I det ligger en særlig fokus – her er ingen spørsmål, ingen tanker

---

<sup>42</sup> Her kan det bemerkes at syddra er gjenstand for ulike sanser: hesten lukter, mannen ser.

på vandring. På en side understreker de blå fingrene at dette er en påkjenning for en syk kropp, at det bidrar til kjørekarens forfall. På en annen side er episoden symbol på hvordan ikke bare kjørekaren, men hele den tradisjon han og Jimmen representerer, er på vei nedover i Stavanger, og Norge i det hele tatt. I denne sekvensen skildrer mannen hesten, men samtidig hviler et blikk på dem begge: En guttunge, den framtidige generasjon, observerer nederlaget. Her er kjørekaren og Jimmen begge blå – ett hakk før sort, før bare olje er igjen.

#### **4.2.4 Tingå vil vara og vara. *Arbeid* som forutsetning for et nytt Stavanger**

I sin kritikk av Marx peker Arendt (93) på hvordan han, når han opphøyer arbeidet som produktivt, overser at det er snakk om en dynamikk mellom de adskilte aktivitetene arbeid og produksjon. Hun mener at Marx, som hun går ut ufra at (i likhet med Adam Smith) forakter tjenerkapet for aldri å produsere noe av varighet (altså, for kun å utføre arbeid i Arendts forstand), overser at de allikevel produserer noe: Ved å sørge for å legge til rette for husstandens opprettholdelse av herrens biologiske kropp, produserte antikkens slaver og tjenestefolk sin herres *frihet*; «eller sagt på en moderne måte, betingelsen for hans «produktivitet»» (Arendt 94). Kanskje er det nettopp denne erkjennelsen som slår kjørekaren etter å ha levert syddre til Arnøys griser i andre del av *Jimmen*. For der jobben han og Jimmen gjør er *arbeid* i den forstand at det gir penger til mat og livsoppretholdelse for de to, uten at de produserer noe av varighet, så utfører de også *arbeid* med *samfunnet* som herre (jamfør Jimmens undring på hvem som er herre over kjørekaren, som bøyer ryggen hans og holder ham i tømmene): Ved å fjerne matavfall og kroppsavfall tilrettelegger de for byens opprettholdelse av sine kropper, og bidrar til å frigjøre tid for andre til å *produsere* og *handle*. Om grisene til bonden Arnøy leses allegorisk som de nye oljearbeiderne, forsterkes en slik lesning. Det er flere ting som taler for en allegorisk lesning av denne episoden. Syddra, som grisene fôres med, sammenlignes med olje: «For condeepen ska ut te der syddrå boble» (53). Kjørekaren fremstilles, som nevnt, med griseaktig fremtoning når han er ute hos oljefolka. Og i en drøm ser han også Jimmen med griseaktig fremtoning, trippende i full fart, med kjørekaren halsende etter (42). Her holder Jimmen et godt tempo inn i en framtid hvor det ikke finnes plass for ham som arbeidshest, en framtid forbeholdt dem som jobber med olje.

Arbeidet Jimmen og kjørekaren utfører bidrar bokstavelig talt til å opprettholde grisenes biologiske system, siden syddrene brukes som fôr. I mørket i grisefjøsset til Arnøy skyfler kjørekaren syddre ned i matrenna, og grisene på den andre siden av veggen går løs på maten

men en voldsom grådighet. Skildringen er svært sanselig, forsterket av bruk av anafor og et sjeldent innslag av enderim:

Det e då de røre på seg  
Det e då de mumle  
          og slafse.  
Det e då de presse  
          og krafse.  
Som om de aldri  
  før har spist,  
          og ufattelig hole av svolt  
          e de, og vil bare  
          gjønå veggen  
med blodige flenger øve klovene,  
  og vil då ut te meg og Jimmen  
          og te syddrå  
          og alltid mer syddra  
          og aen syddra. (40)

Her *hører* kjørekaren grisenes kroppslighet. De er redusert til én eneste hensikt; til det aspektet ved Arendts arbeid som består i å stille sulten. Dette aspektet overdrives til det groteske, noe som leder tankene over på grådigheten som dødssynd. Grisene kan leses som menneskene i det samfunnet som er i ferd med å etablere seg rundt Jimmen og kjørekaren, de menneskene hvis appetitt etter olje er ustoppelig: Nye folk ledet av en ny grådighet. Når grisene er ute etter «aen syddra», tenker kjørekaren trolig på olje. Og der Jimmen og kjørekarens *arbeid* ikke bare danner grunnlag for deres opprettholdelse av egne naturkropper, men også den til byen for øvrig, kan man si at Jimmen og kjørekaren bidrar til å *produsere* disse grådige menneskenes frihet, deres betingelse for produktivitet, i Arendts forstand. Og det «oljefolkå» igjen produserer er nettopp ting som vil vare mye lenger enn Jimmen og kjørekaren, ting som legger føringer på hva slags by Stavanger vil bli:

Men så e det om mange år.  
[...]  
Og fortsatt vil det ligga  
ein condeep ude i fjorden.  
          Eller det vil kallast någe aent,  
          det gigantiska som då vil ble bygd der  
          og som vil lysa.  
          For det komme te å ble  
som om tingå ikkje kan dø  
skikkelig lenger,  
          de tingå som vil komma.  
Tingå vil vara og vara. (33)

Etter å ha skyflet all syddra til grisene blir kjørekaren «[...] ståande og se på veggen,/ der inne kor de e./ Det e då eg tenke/ at eg kanskje sko ha bedt litt, eg òg./ Men te kem?/ Te Jimmen, kan henda?» (40). Får grisene kjørekaren til å tenke på oljefolka, og skammer han seg her



over hvem hans *arbeid* bidrar til å gi frihet til *produksjon*? Eller enklere: skammer han seg over tanken på hvordan samfunnet han og Jimmen har jobbet og stadig jobber så utrettelig for, kommer til å utvikle seg når en slik grådighet rår? I så fall kan en forstå hvorfor «augene te Arnøy/ liksom e umulige å se inn i» (41), og hvorfor han tenker at en bønn hadde vært på sin plass. Men i en by hvor *condeeppen* med sine «tri bein» (56) går på vannet som en annen Jesus, og folk ser på den «som om dette e ein andakt/ der me folde hendene våre/ for det som nå ska skje/ der ude» (52), synes det ikke å ha noen hensikt å be til søsterens Gud, den guden som hører det gamle bedehus-Stavanger til.<sup>43</sup> Om man (med Jimmens føydale diskurs) tenker at Herren Gud tidligere var den herren med mest innflytelse i byen, over Jimmens herre så vel som andre herrer, synes den nye oljeøkonomien nå å trone øverst i systemet. Som Rimbereid selv påpeker: «Jeg har jo sagt at Stavanger på 70- og 80-tallet gikk fra religiøs til teknologisk overbevisning» (Karlsen, «En lyriker [...]» 136).

#### 4.2.5 Diktet og verdensscenen. Kommunikasjon og handling

Jimmen og kjørekaren utfører altså arbeid i Arendts forstand, som igjen bidrar til å holde samfunnet i gang – et samfunn som er i ferd med å endre seg drastisk. Slik tilrettelegger kjørekaren og Jimmens arbeid for andres *produksjon*. Men hva med *handling*? Arendts handlingsbegrep er tett knyttet til tale, og forutsetter flere mennesker. Jimmen og kjørekaren er en hest og en mann, og de er i all hovedsak alene: Jimmen dagdrømmer om et mytologisk hestefellesskap, men møter ingen annen hest, og kjørekaren tenker på søsteren, men kommer seg aldri på besøk til henne. Allikevel er det helt klart at Jimmen og kjørekaren kommuniserer med hverandre, selv om de er en hest og en mann. Arendt skriver:

Menneskene viser gjennom handling og tale hvem de er, de viser aktivt det unike ved sitt personlige vesen, de trer liksom inn på verdens scene, der de ikke var like synlige så lenge de uten aktiv medvirkning bare ga til kjenne sin unike skikkelse og sin like unike stemme. Til forskjell fra «hva» man er, til forskjell fra de egenskapene [...] som vi i det minste har så stor kontroll over at det står oss fritt å vise eller skjule dem, står det i egentlig forstand personlige «hvem» man er helt utenfor vår kontroll, fordi det uvilkårlig åpenbarer seg i alt det vi sier eller gjør. (181)

Allerede i kjørekarens og Jimmens kroppslige kommunikasjon med hverandre kan man spore *handling* slik det her beskrives, selv om Jimmen ikke er menneske, og scenen de trer inn på er en scene de stort sett opptrer på alene: «Og sama kor eg og Jimmen/ komme te å kjøra,/ så e det ingen/ som følge med lenger» (58). Kommunikasjonen mellom Jimmen og kjørekaren er

---

<sup>43</sup> Se Hakestad (4) for en innføring i Stavangers bedehuskultur, som opplevde tilbakegang fra og med 1970.

tidvis mangelfull, tidvis intuitiv.<sup>44</sup> De kommuniserer gjennom *habitus*, de kroppslige vaner de har tillagt seg som tilhørende et sosialt miljø i hovedsak bestående av de to. Som Vassenden skriver om en strofe hvor Jimmen strigles: «De innarbeidede mønstrene og automatiserte bevegelsene med kosten er et språk de begge mestrer, en samtale mellom arbeidende kropper som fører frem til en form for innsikt» (276). Her gjør den kroppslige kommunikasjonen mellom mann og hest at man kan spørre seg om den handling og tale Arendt ser mellom mennesker er den eneste personlighetskonstituerende formen for samhandling, eller om hennes syn på handling er noe reduktivt og antroposentrisk. Kanskje kan man si at Jimmen og kjørekarens kroppslige kommunikasjon bekrefter kjørekarens menneskelighet, og Jimmens «hest-het» – og at de slik uttrykker sitt personlige vesen overfor hverandre.

Men her er det essensielt at kjørekaren og Jimmen er poetiske protagonister, og Jimmen som sådan ikke er en alminnelig hest. Det er særlig gjennom *diktningen* kjørekaren og Jimmen handler, i Arendts forstand. Begge to taler i diktet, og leseren oppfatter gjennom deres (skriftlige) stemmer «det unike ved [deres] personlige vesen». Her oppstår en poesiers kommunikasjon med leseren, og selve diktet blir en «verdens scene» hvor de opptrer og er synlige, som fiktive og poetiske, men innad i fiksjonen *sansende* kropper; en scene hvor de tidvis skjuler *hva* de er (nattmannen), men hvor de ikke kan skjule for leseren *hvem* de er.

#### **4.2.6 Fotan høge og små'e fotan. Føtter, identitet og bortgang**

I *Jimmen* isoleres stadig vekk kroppsdeler fra kroppen som helhet, og svært ofte er det føtter som omtales. Disse kan sees som identitetsmarkører. Jimmen og kjørekaren jobber til fots; Jimmen går de lange avstandene, og kjørekaren de kortere, innimellom husene. De nye støvlene kjørekaren får av Arnøy, symboliserer at kjørekaren fortsatt kan arbeide for bonden i lang tid. Slik Jimmen lurar på hvem som er kjørekarens herre, ser kjørekaren på Arnøys støvler og lurar på hvem som eier dem – Arnøy arbeider også, i Arendts forstand, med matproduksjon som sørger for samfunnets frihet til produktivitet, og også hans støvler symboliserer at han jobber for noen.

I Jimmens drømmeverden har herren «særs små'e fotan» (29), og desto større hode, først med hatt, så med «kupler sylver upp på hovud» (30). Denne herren med feil føtter irriterer Jimmen. Kanskje Jimmen ser de små føttene som et svakhetstegn hos arbeidskaren, som er avhengig

---

<sup>44</sup> Som når Jimmen forstår at kjørekaren er døden nær, før han forstår det selv. Mer om dette i delkapittel 4.2.6

av skikkelige føtter (med skikkelige støvler) for å gjennomføre arbeidet. Hjelmen i Jimmens dagdrøm minner om to figurer med sølvfargede hjelmer som kjørekaren syns han ser på en av condeepens slepebåter senere (53), og slik knyttes herren i dagdrømmen til det nye oljefolket, som ikke jobber til fots. Dette er en parallell til den ovennevnte drømmen til kjørekaren, hvor Jimmen blir en gris. Også her sitter forandringen i beina: «og Jimmen trave knall gul framfor meg/ med kortare og kortare bein/ og hovene hans bler te klover [...] han [e] ein gris» (43).

Mytehestene Jimmen dagdrømmer om løper «[...] med fotan høge/ [...] / og med skiten uppå manar» (21), en fotføring som tyder på fri og voldsom bevegelse – Jimmen går og går, men løper sjelden så han får skit i manen. I hverdagsverdenen er hans *bevegelighet* som nevnt knyttet til jobben han gjør. At Jimmen tenker på mytehestenes føtter som høge, bokstavelig talt, skjønner vi når han ser condeepen som en av dem. Her møtes *fotan høge*, mytehestene, og *hesten eine*, Sleipner selv, i en forestilling utledet av likheten mellom betongbein og hestebein (Vassenden 275).<sup>45</sup>

Når Jimmen tenker at «[...] ikring foten eine min/ kvisten heng/ og er kan henda/ vengje òg» (13), kan det sees som en del av hans mytologiske identitet. Både Louise Mønster, Vassenden og Hakestad trekker linjer mellom Jimmen og Pegasus, som rimelig er. Men vingekvisten kan like gjerne sees som en referanse til Hermes, den greske guden med vingsko. En av Hermes' oppgaver var å føre de dødes sjeler på deres siste reise til skyggeriket (Nordby 244). Kanskje er det nettopp det som skjer mot slutten av diktet:

Knegger eg det lågt  
åt fotan herrens  
og sjå då eine foten spratla  
og likso ut or styvlen  
og frå herren  
vil han rida.  
Skal eg då den foten  
leida? Og leida òg  
min herren gode  
um han vil då med? (56)

Foten til kjørekaren isoleres og får sin egen vilje, som hesten oppfatter. Mye tyder på at det kjørekarens kropp, representert ved foten, vil *videre* – ut av arbeidsstøvelen, og dermed ut av livet som kroppsarbeider. Merleau-Ponty skriver at «the spatiality of the body must descend from the whole to the parts, my left hand and its position must be implicated in an overall bodily *plan*» (POP 101). Her kan det synes som om *bevegeligheten*, intensjonaliteten i

---

<sup>45</sup> Jeg leser, som Vassenden, «fotan høge» som det mytologiske hestefellesskapet Jimmen drømmer om. Hakestad leser «fotan høge» som en kjenning på Sleipner – jeg tror heller Sleipner er «hesten eine».

kjørekarens fot, opererer helt uavhengig av kroppsplanen for øvrig – eller at kroppens plan ikke er tilgjengelig for bevisstheten. Jimmen leder an, og i siste strofe er «solå [...] så sterk/ sjøl så låg hu e/ så sinnsygt varmt det e i kveld/ at det brenne i brystet [...] det brenne nerøve i beinå» (64). Solas varme, som vanligvis oppleves eksteroseptisk, overføres til den hjertesykes indre varme – en dikterisk idé om en interoseptisk fornemmelse av døden, får man anta – og strømmer så ned i beina, mot føttene. I de siste versene smelter mannens og hestens stemme sammen, og i nest siste vers er arbeidsstøvlene alt som er igjen etter kjørekaren. Eufemismen *gå bort* har sjelden passet bedre.

### 4.3 «Solaris korrigeret»

I «Solaris korrigeret» har Stavanger litt over fem hundre år senere gått fra pre- til post-oljealder, og vi møter en mann<sup>46</sup> som opptas av *produksjon* heller enn *arbeid*, gjennom sitt vedlikehold av undersjøiske rørstrukturer.<sup>47</sup> På framtids-siddisk fører han ordet i et 900 vers langt sci-fi-dikt, som er anekdotisk, reflekterende og assosiativt strukturert.<sup>48</sup> De 42 strofene går fra i hovedsak å være frittstående øyeblikksskildringer og refleksjoner rundt arbeid, samfunnsstruktur og lokalmiljø, samt eksistensielle betraktninger, til i større grad å være anekdoter og refleksjoner rundt jegets, samfunnets og menneskehetens framtid i *Seifa botten*. Slik presenteres først jeget og hans tid og sted, før tidens samfunnsendringer skaper grunnlag for et episk-narrativt driv i diktets andre halvpart – særlig i de siste ti strofene. I det følgende diskuteres jegets sanselige billedspråk, og forholdet mellom arbeid, kropp og maskin. Videre diskuteres samfunnsstrukturens implikasjoner for frihet, eksistens og kunnskap – alle knyttet til kroppen. Gjennom en diskusjon av teknologiens åpning for ikke-kroppslig eksistens, og hvordan jegets refleksjoner virker inn på diktets dystopiske aspekt, diskuteres diktets slutt.

#### 4.3.1 TAKK so byr! Et framtids-jeg

I diktets første, apostrofiske strofe taler jeget til oss gjennom historien, og gir oss de første drypp av informasjon om hvordan hans tid skiller seg fra vår:

---

<sup>46</sup> Med forbehold om at jegets kjønn ikke tematiseres i diktet – det faktum at vedkommende har en kvinnelig samboer og arbeider med roboter og rør-reparasjoner, er i utgangspunktet ikke grunn nok til å fastslå hverken det ene eller det andre. Men for enkelhets skyld ser jeg jeget i «Solaris korrigeret» som maskulint.

<sup>47</sup> Dette er «old pipes» (SK 25) – kanskje ble de konstruert alt i Jimmens tid, og er blant de tingene som, jamfør kjørekaren, vil «vara og vara» (J 33).

<sup>48</sup> Lindberg påpeker også den assosiative strukturen.

[...] DER  
aig lefr, i 14.6, wi arbeiden  
onli vid oren nanofingren,  
dei er oren total novledg, wi arbeiden  
so litl, 30 minutes a dag. AIG ser an  
miner fingren, part af organic 14.6,  
men veike, dei er som seagrass ... (9)

Allerede i disse få, informasjonstunge versene tegnes sammenhengen mellom kropp, individ og samfunn opp. Det første jeget velger å fortelle et tenkt fortids-du om sin samtid, er hvordan mennesker i hans *organic* arbeider. Interessant i seg selv er det å få vite at dette er et samfunn med en drastisk endret arbeidstid. Mer interessant er det at jeget, på tross av at arbeidet bare opptar en brøkdel av døgnet timer, lar akkurat dette være det vi får høre noe om.<sup>49</sup> Arbeidet er kroppslig, på en fremmedartet måte: *nanofingren* kan høres ut som en kroppslig integrert nanoteknologi, som er «tverrfaglig i sin natur og adresserer en størrelsesskala der kjemi, fysikk og biologi smelter sammen» (*Store norske leksikon*, «nanoteknologi»)<sup>50</sup> Arbeidet mangler den fysiske anstrengelsen som kreves av Jimmen og kjørekaren; fingrene er veike – om det er snakk om moderat svakhet eller en mer omfattende kroppslig degenerering er vanskelig å si. Til gjengjeld er kunnskapen kroppsliggjort, og det fingrene mangler i fysisk styrke, tar de igjen i å være jegets «total novledg». At jegets fingre er «part af organic 14.6», hvor han også lever, antyder samfunnets kontroll over individet – hans kropp er innfelt i (eller tilhører?) samfunnet, og med den, hans kunnskap. Versene sier også noe om en ensartethet – det *wi* som bor i *organic 14.6* arbeider på samme måte, under samme forhold. Allikevel skinner jegets egenart gjennom allerede her: I siste vers får vi servert en simile som blir et gjennomgangsmotiv i diktet (fingrene er som sjøgress), som antyder jegets særlige blikk på omgivelsene (deriblant på kropp): assosiativt, overraskende, poetisk. Det hele er formidlet i en språkdrakt<sup>51</sup> som på en side, som Lindholm (357) påpeker, konstant minner om de historiske endringer som har funnet sted, og som samtidig, gjennom *handling* i Arendts forstand, viser jegets personlighet for leseren (her, som i *Jimmen*, gjennom diktet som scene).

Jeget viser seg i løpet av diktet å være en mann som deltar som forventet i det samfunns-systemet han er del av – han utfører rørbearbeid ved hjelp av sine 123 roboter, han møter opp på medisinsjekker, og følger ordre fra sin overordnede, Mrs. Chan, eieren av *organic 14.6*.

<sup>49</sup> Det er påfallende hvordan resten av diktet sier svært lite om hva resten av tiden brukes på. Jeget møter opp på medisinsjekker og til et møte med Mrs. Chan, *organic*-eieren, men vi hører ingenting om fritidsaktiviteter (selv om man kan regne med at han tilbringer tid med kjæresten, Shiri). Det kan nesten synes som om jeget bruker resten av sin våkne tid på eksistensiell og samfunnsorientert refleksjon.

<sup>50</sup> Jeg ser allikevel ikke at dette gir grunnlag for å lese jegets kropp som en hybrid mellom menneske og maskin – en kyborg – slik Lindberg gjør i sin masteroppgave. Ingenting ved kroppen virker maskinelt.

<sup>51</sup> Se særlig Refsum for en analyse av diktets språk.

«[Jeget] er ikke, som så ofte i den dystopiske litteraturen, en rebell som gjør opprør mot overmakten eller en intellektuell som forsøker å analysere seg ut av en uutholdelig livssituasjon» (357), skriver Lindholm. Han har heller ikke lav sosial status, som Jimmen og kjørekaren, og ser i så måte ikke samfunnet nedenfra – heller fra en midtposisjon. Når jeget gjengir hvordan de *skuggar* som styrer samfunnet fra avsondrede sentra forklarer at «DEI matar og matar uss/ med ubegrensat pow, dei seis» (24), er responsen et retorisk spørsmål med stikk av kritikk: «TAKK so byr!/ FOR aig spor:/ WAT er novledg ven/ ein ne veit og seer/ wat novledg mein og er/ outside/ eins eigen skugge?» (24). Skråblikket vi får på jegets tid og omgivelser fremtrer ikke gjennom en kamp mot eller uttalt undergraving av systemet som omgir ham, men gjennom hans særegne observasjons- og refleksjonsevne.<sup>52</sup>

#### 4.3.2 AF ljus or af poison? Språk, sansning og det rimbereidske 'eller'

I denne observasjonsevnen finnes en egen *sanselighet*, en lek med materialitet og dimensjoner. Der sanseligheten i Jimmens språk kom til uttrykk i morfologien og syntaksen, oppstår den i «Solaris korrigeret» særlig i jegets tankesprang – i hans flittige bruk av språklige bilder, hvis drastiske sprang peker tilbake på den sansende kroppen som utgangspunkt for erfaring. Tidlig i diktet reflekterer jeget over satellittbilder tatt av vest-Norge, hvor han ser «[...] spots eftr spots/ so tait og kompleks/ fra Krisand til Bergn./ SPOTS af ljus i ein sigd,/ som om alt saman hengr. EIN sigd/ klar til ou skera gjennom all materie/ og all human life» (11). Gjennom en metaforisk forskyvning får lyspunktene, som kun tilsynelatende henger sammen, sigdens håndgripelighet. Så langt, en alminnelig metafor. Men så presenteres, spørrende, et tredje bilde, som vender opp ned på det foregående: «OR ser ut som half moons,/ detta? SOM big mengd half moons/ up ner, vid jord undr seg,/ vid oren jord som ein dark, infinit/ univrs undr seg?» (11). Gjennom en slik kjede av similer og metaforer trigges leseren til å reflektere over den kroppslige forutsetningen for opplevelse av språkbildenes dimensjoner, perspektiver og taktile og visuelle egenskaper. Fra avbildede lyspunkter på jordoverflaten, observert i fugleperspektiv via en skjerm, beveger vi oss til noe langt mindre enn bildets motiv – til forestillingen om et håndgripelig redskap. Derfra gjenintrodueres en

---

<sup>52</sup> Den vedvarende evnen til undring, som gjør at Lindholm skriver at han ser for seg jeget med «obstfelderske ansiktstrekk» (357), slår ut som en fysisk defekt på en medisinsjekk: «AIG haf ein litl/ defect i venstre phantomic breyn-/ bark, ein noko for staerk production/ af eigne picts» (41). Fantasien blir en fysisk svakhet med eksakt plassering i hjernen. I denne medisinsjekken kroppsliggjøres forestillingsevnen, samtidig som hjernen omtales som noe nevneverdig i seg selv. Dette skjer stadig – når turister kommer og betaler for å oppleve naturen i Vest-Norge, betaler de for at «deirs kropp og breyn an ein virkelig place/ haf verat!» (13, første utheving er min).

lysue, denne gangen langt større enn Norges vestkyst (og like uhandgripelig): en måne, som vanligvis observeres i froskeperspektiv. Men denne similens måner ses ikke mot universets mørke, men mot den om natten mørklagte jorden – et tankesprang som igjen løfter leserens blick til fugleperspektiv, og gir dette ellers jordbundne diktet<sup>53</sup> en kosmisk dimensjon. Ved å la leseren foreta slike språkbilledlige byks forhindrer Rimbereid at et språklig bilde låses i én observasjon, én fortolkning. Det Wintervold peker på som en funksjon ved spørsmålsteget i Rimbereids lyrikk, gjelder også dette «eller»: det inviterer leseren inn som medprodusent av teksten. Gjennom å presentere først en observasjon, så en simile eller metafor, og deretter parataktisk presentere nok en simile etter konjunksjonen «*eller*» – gjerne, som her, i form av et spørsmål – utvides dermed ikke bare antallet mulige poetiske fortolkninger av den opprinnelige observasjonen fra én til to, men fra én til et uendelig antall. Med Viktor Sjklovskijs «Kunsten som grep» in mente, vil det første språklige bildet kunne sies å fungere desautomatiserende, *underliggjørende*, på den foreliggende observasjonen. Det Rimbereid her gjør, ved å tilby en alternativ og kontrasterende simile, er at han så å si underliggjør sin egen underliggjøring – slik inviteres leseren til å stille spørsmålstegn ved dikterens første poetiske fortolkning av observasjonen, og til selv å foreta assosiasjonssprang som utfordrer de sanseerfaringer diktets språkbilder byr på. «[Metaforer] er aldri sanne, bare sannsynlige og mulige», skriver Rimbereid i essayet «Livet som indianer» (HEL 170). I hans egen lyrikk får de en særlig sanseoverskridende kraft når de er usannsynlige og umulige. Wintervold ser på Rimbereids spørsmålstegn, og Ingmar Lemhagen peker i artikkelen «Sagan og hästen» på dikterens «förkärlek för satskonstruktioner med propositionen ‘mellan’, ‘mydlå’» (257). Det ovennevnte «eller», som er raust, inkluderende og sanselig, brukes mye både i dette<sup>54</sup> og i andre<sup>55</sup> Rimbereid-dikt, og kan føyes til rekken av karakteristiske, rimbereidske formgrep.

### 4.3.3 Min breyn kan ne hjelpa dei. Hjerne og innvortslighet

I «Solaris korrigeret» illustreres språkbilledkjedens åpenhet ved at nok en metafor inkluderes i en senere strofe. På medisinsjekk knyttes den nå etablerte koblingen mellom lys på kart,

<sup>53</sup> Se Lindberg (60) og Kampevold Larsen (9) for diskusjoner rundt jordbundenhet og diktsamlingens forelegg.

<sup>54</sup> Se for eksempel strofe 21, s 28 (oljebrønner–sjøgress–munner –ord–historie).

<sup>55</sup> Et dikt hvor denne språkbildeutvidelsens sanseoverskridelse er særlig slående, er «Synagoge» fra *Seine topografier*. Der beskrives skrotet i huset til jegets nabo: «[...] Som på avsatsen i trappeoppgangen,/ der han har trædd ein blå barnekjole øve et skipsratt. Som hud/ tvungen nerøve ein håveskalle. Med ein grimase/ som ville fortella meg ka? *Eller* var det/ ein Kafkabile eg plutselig såg der, bare av tøy/ og tre og våkna te Norge i 1999?» (57, mine uthevinger). Det groteske kroppslige i disse bildene forsterker underliggjøringseffekten, både i similen og den etterfølgende metaforen – allerede den foreliggende observasjonen har her en absurd kvalitet. Dessverre er det ikke rom i denne oppgaven for en utførlig analyse av disse versene.

sigder og halvmåner til «photon-/ picts af min eigen kropp», til jegets «hoftsboon,/ gule, photonisa» (16), slik de framstår på et røntgenbilde.<sup>56</sup> Igjen foretas et uventet tankesprang, og igjen trigges en refleksjon rundt hva som gjør tankespranget uventet – den materielle forskjellen på lyspunkter, sigder, halvmåner og hoftebein, og de ulike forutsetningene for sanselig erfaring av disse, eksteroseptisk og interoseptisk. Metaforkjeden forsterker inntrykket av jegets følelse av fremmedgjøring overfor kroppens indre: «FORVIRRANDE,/ aig syns. AT detta intern exist i meg, som halft mitt,/ halft noko annat. SOM om dei lefr/ siner heilt eigne lifes i meg?/ OG ven dei sjuk blir,/ kan henda til det doyande,/ min breyn kan ne helpa dei» (16). Her står hjernen i særposisjon overfor resten av kroppens organer. Descartes lokaliserte koblingen mellom kropp og sjel til et bestemt punkt i hjernen – til konglekjertelen (Langås 22). Jeget i «Solaris korrigeret» knytter her hjernen i sin helhet til fornemmelsen av selvet: «Dei», altså tarmene, sitt eget liv i kroppens indre, mens hjernen, knyttet til bevisstheten (eller snarere, *tilhørende* bevisstheten), blir i likhet med fornemmelsen av «aig» et hjelpeløst vitne til tarmenes sykdom. Dette møtet mellom *körper* og *lieb*, mellom synlig innvortslighet og eksterosepsjon, er interessant, og truer fornemmelsen av et selv. Leder skriver: «A world of organic, autonomous powers circulate within my visceral depths. Their otherness haunts the “I”, surfacing at times of illness or approaching death. My own blood belongs as much to the world as to me; enfolded into my body, it is never quite mine» (Leder 205). Dette er skremmende tydelig når kroppens indre gjøres tilgjengelig for blikket.

#### 4.3.4 DEI er lik maur, onli konstruktet. Kropp og maskin

Hjernen er ikke bare ensbetydende med menneskelig bevissthet. «Breyn» blir også en metafor på kommunikasjon og interaksjon mellom jeget og robotene han kontrollerer i sitt arbeid. Robotene, som reparerer rør dypt nede i havet<sup>57</sup> under «siddybridgen», beskrives som «OLDA og simpl-mekanical» «rektangl-robots (1200 x 400 x 350 mm)» med «beltfoot,/ arms og linkgreip» (24–25). Robotene besjeles, ikke så mye gjennom katakresene «arms» og «beltfoot»,<sup>58</sup> men gjennom jegets beskrivelse av robotenes interne kobling som en «kollektiv/ breyn» (10), som kun eksisterer mellom dem. Denne abstrakte hjernen kan han

<sup>56</sup> Lindberg ser kroppen i denne strofen som et «objektivt sted» (83) – et stedliggjort *körper*.

<sup>57</sup> Man kan her raskt bemerke at ordet som brukes er «slam», ikke «hav» eller «vann» - «I natt dei i slammen/ arbeidar, miner greipmaskinar [...]» (10). Dette er nok en detalj som tyder på forurensing, og bidrar både til diktets økokritiske potensial og dystopiske tone. Dette til tross for at jeget avviser en plassering på en dystopi/utopi-akse i første strofe: «SKEIMFULL, aig trur, ven/ du kommen vid diner imago/ of oren tiim, tecn, airlife,/ all diner apocalypsen/ skreik-/ mare. OR din beauti draum! NE/ wi er. NE diner ideo!» (9).

<sup>58</sup> Det eksisterer ikke ord for å beskrive robotens deler uten å bruke døde kroppsmetaforer.



tiltale direkte: «AIG *talat/ til deirs breyn* vid nanofingren an screen,/ seid til dei: SAMLA seg i telt!» (42, min utheving). Det er altså gjennom fysisk berøring, med fingre mot en skjerm, at jeget kan kommunisere med robotenes «breyn». <sup>59</sup> Der kommunikasjonen mellom Jimmen og kjørerekaren var kroppslig i normal forstand, er kommunikasjonen mellom jeget og robotene forestilt som kroppslig av jeget, og dermed kroppsmetaforisk muliggjort gjennom hans forestillingsevne. Gjennom breyn-metaforen får robotene et sjelsliv som kun kan oppleves av jeget selv: «VEN dei repairat en problem [...] DA dei lucki er./ ONLI, dei veit det ne... [...] MEN aig veit./ OG deirs hemlig luck i meg skinn!» (18). <sup>60</sup>

Når jeget opplever at robotenes «hemlig luck» skinner i ham, tar han det som et tegn på deres frihet. Robotene er interne – i motsetning til jeget «veit [de ikke] existen af vorld» (18). Det at jeget kjenner til verdens eksistens, gir ham forutsetninger for å føle den lykke og den frihet robotene ikke kan ha kunnskap om. Måten denne *skinner* på kobles diaforisk til «skinn», til  *huden*: Kunnskapen om verden «kommen fra oren skinn» (18), altså fra den spesifikke eksteroseptiske fornemmelsen av berøring, via kroppens overflateorgan. Huden har også et element av innvortslighet: Robotene har ikke blitt født, de er ikke «skinn skild fra skinn!» (19). Uten *lieb* mangler de også forutsetning for interosepsjon: de har «ne smerts og ne hunger». Og derfor, undrer jeget, «ne novledg?» (19). Igjen knyttes kunnskapen til kroppen, og dens sammenheng med forestillingen om frihet og eksistens har interessante implikasjoner for jegets syn på samfunnets sosiale strukturer.

#### 4.3.5 EIN system total. Kunnskap, frihet og eksistens i et kontrollsamfunn

Organic 14.6 er en av mange «cells, organics, pow og del-/ lovar» (12), og er, ifølge jeget, «ein good organic» (36). Her er ikke Shiri, jegets kjæreste, avhengig av å selge fotokunsten hun skaper – «som part af 14.6 hu ne arbeiden treng» (36). Jegets korte arbeidsdager og Shiris økonomiske frihet står i skarp kontrast til de menneskene det finnes mange av i «siddyens kaotic streets» (13): Drifters, folk som av ulike grunner har forlatt sine *organics*, det være seg fordi de ikke har akseptert de interne lovene, eller fordi de «tenk simpl, unkomplex life/ er

---

<sup>59</sup> Og videre, gjennom robotarbeiderne, er han koblet til andre mennesker: «lik aig til kloakk-/ pipes under bridge via dei,/ og aig via dei og kloakk-pipes/ til odder humans» (25).

<sup>60</sup> Norheim ser robotenes arbeid som dystopisk, da det «[kun bidrar] til å opprettholde og reproducere samfunnshierarkiet, styremåten og deres eksistensielle situasjon» (28). Som neste delkapittel vil vise, ser jeg et lignende trekk hos drifterne. Norheim (28) ser også robotarbeiderne som nederst i det sosiale hierarkiet. Også her heller jeg mot drifterne, da robotene tross alt er maskiner, og ikke nødvendigvis innlemmet i hierarkiet.

factual possibl» (17).<sup>61</sup> Drifterne er altså nederst i samfunnshierarkiet – de «haf ne seifa/ systm umkring seg» (14). Men står ikke av den grunn *utenfor* systemet. Kampevold Larsen skriver om drifters: «Utenfor [organic 14.6] kan man finne friere og mer instinktive eksistenser, som drifters, som lever ‘unspecific’ på grensen til det lovløse. De kan leve i naturen, de tror at ‘simpl, unkomplex life er factual possibl’» (8). Også Lindholm skriver at «store grupper drifters [lever] ‘unspecific’, mer eller mindre utenfor loven og det organiserte samfunnet» (362),<sup>62</sup> og at de «lever som ‘ne-subsummert outside ein kvar organic, leikande i det vilde graset/ millom sonar’» (363). Både Kampevold Larsen og Lindholm ser lovløshet, muligheten for et liv i naturen, og en viss frihet hos drifterne. Men selv om drifterne ikke har et *trygt* system rundt seg, er de allikevel del av et større system, hvor det synes å være svært dårlige kår for friheten: «MEN ogso drifters life/ er part af systm, onli eit biggar/ eit kosmopolic./ SO ofts drifters must bevisa/ deirs uskyld. SO ofts dei must raportera/ kvar dei verat [...] / SOM vel eigentl vul seis:/ OU ku bevisa wat dei *ne* haf gerat og tenkat!» (15). Og heller enn å leve utenfor loven, blir de (etter å ha brutt den) gjennom sin samfunnsstraff *innlemmet* i den, gjennom jegets kroppsmetafor: «SOM om dei self must/ arbeida i lovens tarmar, kenna/ den fra innsida, vera der, vandra litl der/ og bli ein bit identical vid den» (15). Med jegets medisinsjekk in mente, trigger denne metaforen interessante tankerekker. Jeget ser drifterne som «SOLAR vidout moons ou skinna mot» (14), og knytter med det også drifterne inn i den ovennevnte språkbilledkjeden. Der drifterne blir identiske med «lovens tarmar» (om enn bare «ein bit», 15), er det naturlig å knytte mangelen på måner å skinne mot, til en mangel på hoftebein rundt tarmene – mangelen på et *seifa systm* som holder dem på plass. Spørsmålet er så hva som skulle skje om drifterne trigger et problem, og «lovens tarmar» som følge blir «sjuk [...] til det doyande]». Diktet svarer selv på hvilken hjerne som da vil stå maktesløs (for øvrig gjennom bruk av et rimbereidsk eller): «[MRS.] Chan er good organic-eigar/ [...] / SELF om aig iblant tenk hu ne exist./ AIG tenk hu mang er, er ein sort firm./ OR kan henda hu ne human er,/ men onli ein constructet breyn/ som ein human tenk?» (37). I samfunns-systemet lest som kropp virker drifterne, «unspecific» og «part af kaotic» som de er, som en latent trussel.

<sup>61</sup> Det høres på jegets tone ut som om de (etter jegets mening) tar feil i dét.

<sup>62</sup> Riktignok har de drifterne som har forlatt organic 14.6 «intern lovar ne asept» (17). Men om dette er tegn på en fortsatt lovløshet som driftere er usikkert. Det kan, som jeg i det videre vil argumentere for, heller se ut til at drifterne i byen (de fleste?) igjen underlegges lover, som de daglig står i «que framfor drifters offic» (15) for å overholde. Hvor stort lovbruddet som drev dem ut av organic 14.6 var, sies ikke, men jegets pliktoppfyllenhets, og overraskelse over å se en mann i en butikk stjele en sprut parfyme, kan tyde på at lite skal til for å utvises.

Men hva med drifternes faktiske kroppar? Jeget tenker at de ikke har ansikt, «onli/ kroppar som dei profar/ ou gera meir og meir spesifik,/ f.ex. vid dressa seg i ein big, mjuk kanin-/ drakt» (14). Slik utsettes de for en omvendt prosopopeia, deres menneskekropper fratas ansikt, og gjøres dyreaktige – det er lite menneskelig ved deres *körper*, slik jeget beskriver dem. Jeget funderer: «DRIFTERS er i oren vord/ kan henda/ lik den moment du fra svefn vaknar/ og ne kan fatta kvar du er, onli veit/ du existen» (14). Slik får drifterne en kroppslig eksistens, men ikke ansikt eller individualitet – den identitet de har, en kroppslig tilført «pico-electr-identi» (15) som jevnlig må fornyes, er del av den kontrollen de er underlagt. Gjør en drifter «ein litl litl [error]», settes han til å fylle matautomatene på drifter-kontoret, eller jobbe på toalettet – «allso,/ robot-arbeid» (15). Dette er nettopp *arbeid* i Arendts forstand, relatert til mat og avfall,<sup>63</sup> og som i *Jimmen* kan man spørre seg om den frihet til *produktivitet* som med det produseres, er gunstig for dem. Drifternes straffearbeid frigjør tid for drifterne som jobber på kontoret til å opprettholde kontrollen over de øvrige drifterne, og igjen gi dem «korrex» om de gjør små feil – et selvforsynt system.

På grunnlag av dette er det vanskelig å lese drifterne som frie – i hvert fall de jeget observerer i Stavgersand. De har eksistens, men deres eneste form for identitet («pico-electr-identi») er felles for dem alle, og den hindrer deres (bevegelses)frihet. Når Lindholm leser drifterne som «ne-subsummert/ outside ein kvar organic», blander han med dyr som lever fritt – det er «smaa katz» som finnes «leikande i det vilde grasset/ millom sonar» (SK 22–23). Jeget kaller disse dyrene «ne-existensen» (22). Deres ikke-eksistens er en forutsetning for deres *bevegelse*, som har en undergravende kraft – denne gjør dem i stand til å bevege seg der ingen andre kan, krysse «sirkl an sirkl/ i siddeyen, [...] forbidden kryssar, undr sonar-/ systm og over hoy murar» (22), selv inn organic 3.4. Der, i sitt eget, avgrensede sentrum, holder samfunnstoppene til: «SKUGGAR wi kallar dei. SKUGGAR backom/ all konstruktion, production/ all nummer, namn/ og ideo» (23). I motsetning til drifterne beskrives aldri skyggene som *körper*. Men som «novledg-humans» unndrar de seg ikke kroppslighet, slik navnet kunne tilsi. De «PUST onli/ i eigen pust» (24), og som kroppslige blir de forgjengelige: I et rykte jeget har hørt, lokket en drifter med seg en skugge ut i «dept dept skog», og drepte han med «so simpl knif» (17). Kanskje har denne drifteren klart det alle byens driftere ikke har klart – å leve, som Lindholm og Kampevold Larsen mener de kan, i naturen, utenfor det organiserte samfunnet. Men alle drifterne tilgjengelige for jegets *blikk* er

---

<sup>63</sup> Det er verdt å merke seg at arbeidsoppgavene ikke skiller seg drastisk fra Jimmens og kjørekarens. Kroppsarbeid i 2480 utføres ikke lenger av kroppar, men av roboter – når det ikke altså brukes som straff.

kanskje utenfor systemets trygghet, men innenfor dets kontroll. Bare denne ene, som jeget har hørt om, synes fri. Men der skuggane lever i avsondrede sentra, synes det lite sannsynlig at en drifter skal ha fått lokket en skugge med seg ut i skogen – sannhetsgehalten i ryktet står på vaklende grunn, og med det, drifternes mulighet for frihet.

Mellom samfunnstoppene og den ivaretatte samfunnsklassen jeget tilhører, på den ene siden, og det som finnes av ville dyr på den andre, er drifterne i en uheldig mellomposisjon. De har ikke de ville dyrenes frihet,<sup>64</sup> og heller ikke jegets og skugganes trygghet. Dermed risikerer de (og dyrene, får man anta) å «enda her op/ undr danger himml/ som historic skuggar» (31) når de *seifa* systemene flytter ned i de tomme oljebrønnene. Selv om dette prospektet synes skremmende, kan det anes på jeget at dyrenes frihet er forlokkende, tross risikoen det medfører. En fiskestim som svømmer «vidout nokon/ til ou leda dei/ [...] ovfr heila den globale seaen», blir en skarp kontrast til jegets kontrollsamfunn. Og rett før jeget skal reise ned til *Seifa botten*, ser han igjen en oter han har sett tidligere: «[...] aig syns oteren igjen see,/ gjennom gitteren, ein oter/ i bolgjerne, svummande/ vid sin glinsande kropp i ljusen,/ out undr bridgen, out/ vid ne annat ou gera/ enn ou svumma?» (43). Dyrenes frihet til å styres av de aspektene ved *lieb* som utgjøres av habitus og bevegelighet, har en ganske annen dimensjon enn det som tillates innenfor samfunnets rammer. Her finnes en utopisk impuls.

#### 4.3.6 Da dei ne kroppar haf. Ikke-kropp, nedstigning og dystopi

Nettopp samfunnets kontroll over jegets *bevegelighet* (kanskje grunnet i hans frykt for å støtes ut som drifter?) fører til at han øyeblikkelig lar seg sende for å jobbe med å konstruere en ny «mirror-vorld» på *Seifa botten* når mrs. Chan krever det: ««TRENG PIPE-NOVLEDG AN SEIFA BOTTEN REIT NAW!»» (42). Hit skal organic 14.6 flyttes ned, og omdøpes til «Solaris». Norheim omtaler denne byggeprosessen som «en fabrikkering av en utopi» (30). Slik presenteres den, men det er grunn til å tro at det ikke er jegets egen begeistring som kommer til uttrykk i utsagn som «[...] ven we gaar gjennom gigantic/ hallar dept der ned, wi all haf all wat/wi af vorld treng ou hafa!» (36).<sup>65</sup> Her snakker jeget med en dobbel stemme, og synes å gjenta utsagn fra høyere opp i systemet – gjerne Mrs. Chan – som ønsker å selge inn ideen om *Seifa botten* som et godt alternativ til jordoverflatelivet. Jegets skepsis er tydelig når

<sup>64</sup> Deres bevegelsesfrihet har ingen i samfunnet, men jeget kan sies å oppleve aspekter ved den gjennom sine roboters bevegelsesfrihet og manglende visshet om at de styres (selv om heller ikke robotene har tilgang i 3.4.)

<sup>65</sup> Dette utsagnet avslutter en strofe som starter med «AIG ne veit wat aig mein om mrs. Chan ennimeir» (35). I strofens femtende vers siteres Mrs. Chan, og hennes entusiasme tar så over for jegets spørrende skepsis for resten av strofen, selv om ikke alt står i anførselstegn.

han sammenligner nedfarten med å «GAA undr, gaa ned, gaa i jord/ vid all wat wi haf af novledg!» (31), og han finner det problematisk at (Shiris, men også hans) arbeidsforhold endres. Arbeidet er sentralt for følelsen av identitet, og jegets søster spør: «WAT sku Shiri der ned/ fotografic, der *all jo/* er fotografics?» (34). Hun mener at denne usikkerheten rundt Shiris fremtidige arbeidsforhold gjør at hun ikke er til å stole på. Tillit baseres på faste rammer, og en yrkesendring ville bryte disse rammene. Shiri vil altså ikke ha «wat/ [hun] af vorld treng ou hafa» på *Seifa botten*.

Et annet aspekt ved jegets skepsis er knyttet til nettopp det Norheim (31) betegner som et teknologiens utopiske håp: Den samfunnsorganiserende Breynmaskin BK2884 («SELF-REPAIRING/ og self-organising», 40), eller snarere dens evne til snart å kunne «perfect modell/ skapa af LPT i oren breyn» (39). Maskinen står allerede på *Seifa botten*, og i framtiden «kan ein modell/ af meg lefa der inn, abstract-faktical» (39). Dette prospektet om et ikke-kroppslig, udødelig *duplicat aig* opptar jeget i stor grad. Han forestiller seg samtalene disse kopiene vil kunne ha, «dept inne i machin BK2884» (39), lenge etter at han selv er borte: ««Haft ein god natt?»/ «JA, ne draumar!»/ «WAT plan du so haf for i dag?»/ «SPIIK vid deg!»/ «UM wat?»/ «UM detta!» [...]» (40). De *duplicata aigene* har ikke *körper* (beskrevet eller ubeskrevet), og dermed ingen forutsetning for *lieb*. Jeget spør seg: «BLIR da denna sista vorld/ ein paradis or ein hell?» (40).<sup>66</sup> Spørsmålet er retorisk, men sett i sammenheng med de tanker jeget tidligere har gjort seg om kropp, kunnskap og frihet, er prospektet nedslående. Uten kropp vil de *duplicata aigene* ikke ha kunnskap, men kun varighet, og de vil også mangle gravitasjon, «den onli total/ kommunikationen i univr» (21) – de vil kun eksistere, friksjonsfritt og kunnskapsløst, i dypet av Breynmaskinen. Disse forestillingene om ikke-kropper på et ikke-sted er en blek utopi, det synes rimeligere å se *Seifa botten* som vel så dystopisk som Stavgersand.<sup>67</sup> Norheim (31) ser utopien som ufullbyrdet, da menneskekloning ikke realiseres, og heissjakten som skal ta jeget ned til *Seifa botten* brister. Kanskje kan en like godt si at utopien ikke fullbyrdes på motsatt grunnlag – at heissjakten *ikke* brister, og at muligheten for meningsløs, ikke-kroppslig eksistens dermed er inntakt.

---

<sup>66</sup> Om en skal tillate seg en noe kryptisk (og neppe intendert) symbollesning, lover det ikke godt: Mellom årstallet 2480 og BK-maskin-tallet 2884 finnes tallet 404 – en av internetts mest brukte feilkoder.

<sup>67</sup> Slik Lyman Tower Sargent definerer det: «[...] a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived» (Sargent sitert i Baccolini/Moylan 11).

Mot slutten av diktet blir jegets medisinsjekker hyppigere, ettersom nedstigningen til *Seifa botten* nærmer seg, og kroppen hans tilpasses det nye, kunstige miljøet. Ironisk nok tilspisses diktets narrative driv i og med diktets bevegelse fra anekdoter mot et poetisk *nå*: Vi beveger oss temporalt fra jegets forsøk på å møte mrs. Chan «[s]ist aig i sentrl 14.6 var» (37), til hans medisinsjekk «for ein veek sidan» (38), til siste *seifa-check* «for to dagr sidan» (41), til jeget, i presens, «LANGS electric sea-gitter [...] gaar» (42). I diktets siste strofe skildres *katabasen*, nedfarten til *Seifa botten*.<sup>68</sup>

Når jeget farer ned gjennom heissjakten, betrakter han sin egen kropp: «FARA/ mens aig ned an min kropp seer/ og miner kne kennast so veike, veike/ som seagrass» (43). Kroppen føles svakere, og betingelsene for sanseintrykk endres: «OG ven aig mot veggen vil taka,/ det er som om aig ne kan touch,/ ne kan touch ne/ tings, vid infinit air millom miner fingren og elevator ...» (45). Fingrene, hans *total novledg*, er ikke lenger i kontakt med omgivelsene. Det er som om den eksteroseptisk tilegnede kunnskapen om verden ikke lenger kan finnes der det, så å si, ikke finnes noen verden. Kampevold Larsen skriver at «[...] den materielle verden oppløser seg. En reise mot det kosmiske og en nedstiging i det oseaniske har begge som konsekvens at jeget må forholde seg til et friksjonsløst ingenting» (9). Til tross for at reisen ned mot *Seifa botten* demonstrerer gravitasjonskraften som virker i diktet (Kampevold Larsen 9), skiller heissjakten seg fra det gravitasjonsrom som tidligere har tillatt jeget «OU fara avgarde/ til regio London, i hoy hoy speed» (28), hvor gravitasjonen, som betingelse for *bevegelighet*, oppleves som et rykk. I heissjakten er det derimot «ne ryck i elevator, ne ryck i meg/ ven elevator stops./ ONLI litl litl klick/ ven kvar vegg omkring meg fell» (43).<sup>69</sup> Heller enn en kollaps, høres dette kontrollerte klikket ut som om heisen har nådd sitt mål.<sup>70</sup> Allerede i disse versene er kroppens fornemmelsesvilkår endret, og breynmaskinens fremtidige ikke-kroppslige virkelighet – utopien som ble en anti-utopi – synes et hakk nærmere.

---

<sup>68</sup> Lindberg drøfter katabase-motivet i sitt siste kapittel.

<sup>69</sup> Før jeget går inn i heisen, bjeffer en hund på ham. Også i diktet «Pluto» fra *Seine topografiar* går et jeg inn i en heis til lyden av hundebjeff. Jeget spør: «ka vegg/ vil falla med dette gnelderet?» (ST 46). Heisturen ender nede hos hunden: «Pluto, Pluto, Pluto ... du konge i det fri!» (ST 46). Pluto er, som kjent, det romerske navnet på Hades, guden i underverdenen. Denne parallellen støtter opp om en lesning av *Seifa botten* som dystopisk.

<sup>70</sup> Kan ikke en framtidsheis godt tenkes å åpne seg ved at veggene senkes?

## 5 Kropp, teknologi og tone. «Orgelet som ikke finnes»

«Orgelet som ikke finnes» er det nest siste diktet i *Orgelsjøen*, og er, som mesteparten av samlingen, skrevet på bokmål. Diktet er ikke et av samlingens bestillingsdikt,<sup>71</sup> og orgeltemaet, som finnes mer eller mindre eksplisitt i samtlige dikt (med unntak av det siste), er her svært nedtonet. Det er også *Orgelsjøens* lengste dikt, og den løse venstremargen skiller seg ut i en samling dominert av strofiske dikt med rett venstremarg og innslag av faste rim og rytmer. Diktets jeg er implisitt, men tydelig tilstede gjennom sine stadige spørsmål. Flere av strofene danner små narrativer, hvor det implisitte jeget fungerer som en undrende og delaktig forteller – særlig er dette tydelig i strofer hvor biografiske personer opptrer som karakterer.

De bølgende verselinjene blir i dette diktet en bokstavelig speiling av diktets hovedmotiv. Gjennom ti strofer, som utgjør over 20 boksider, undersøkes konkrete og metaforiske bølgebevegelser. Bølgemotivet knytter sammen strofer med et bredt nedslagsfelt, som med ulike overlappinger kan grupperes tematisk.<sup>72</sup> Av plasshensyn vektlegges i det følgende syv av diktets ti strofer. Strofe I, IV og VI har en temporal forflytning til felles – de skildrer navngitte biografiske personer fra ulike tider i verdenshistorien, som er framtrede innen henholdsvis vitenskap, musikk og diktekunst. I strofe II og VIII er den spatiale bevegelsen mer sentral enn den temporale. Her skildres bevegelser henholdsvis i og over verdenshavene, og setter økologi i skarp kontrast til global økonomi.<sup>73</sup> Strofe VII og IX er konsentrert om øyeblikk i ikke-navngitte, nåtidige menneskers liv. I begge strofer skildres et øyeblikk ladet av akutt betydning. I førstnevnte strofe er et ganske alminnelig øyeblikk som framheves (omtalt i innledningen), mens det i strofe IX virkelig *er* et akutt øyeblikk – i diktets dramatiske høydepunkt svever et lite barn mellom liv og død. Siste strofe tar opp i seg alle ovennevnte perspektiver, og er egnet for å samle trådene. Diktet balanserer menneskets og naturens skjørhet mot den teknologi, kultur og økonomi som gjennom historien har gjort seg gjeldende, og som har ringvirkninger for kroppen.

---

<sup>71</sup> Syv av femten dikt er skrevet på bestilling fra tre ulike oppdragsgivere.

<sup>72</sup> For enkelhets skyld struktureres analysen som over – det er ikke med det ment å redusere strofene til rammen de leses innenfor, som alltid hos Rimbereid griper de inn i og krysser hverandre.

<sup>73</sup> I strofe II, V og VIII danner en oppadstigende bevegelse i diktet, fra en fiskestim *under* havoverflaten, til en gasstanker *på* den, til en albatross *over* den. Strofe V er altså tett knyttet opp mot disse, men kroppen spiller en minimal rolle i denne strofen. I både strofe V og i strofe III plasseres en båt på havets overflate, med kontrasteerende effekt: Oljetankeren i strofe V synes å operere uten å styres av mennesker, mens kun bunnen i en gummibåt skiller 92 mennesker på flukt fra havet, og døden, i strofe III. Av plasshensyn behandles ikke strofe III videre, og strofe V kun kort, da den er viktig for analysen av strofe II og VIII.

## 5.1 Og hendene til Edisons assistent? Den biografiske kroppen

### 5.1.1 I: Ich habe meinen Tod gesehen. Teknologi og kroppens innside

Den første strofen skildres oppdagelsen og utviklingen av røntgenstrålene i henholdsvis Tyskland og USA rundt skiftet mellom det 19. og det 20. århundre. Strofen utgjør et narrativ hvor Wilhelm Röntgen og Thomas Edison, samt førstnevntes kone og sistnevntes assistent, opptrer som karakterer. Som i «Solaris korrigeret» blir kroppens indre tilgjengelig for blikket.

Strofen åpner med et tenkt scenario, hvor Röntgen for aller første gang ser elektromagnetiske bølger «[lyse] tilfeldig/ opp ei flouriscert tavle/ fem meter ifra./ Et blafrende kart over et landskap/som aldri før hadde vist seg/ i øyets verden» (52). Som i «Solaris korrigeret» assosieres kroppens innside med et avbildet landskap, men i «Orgelet som ikke finnes» er det ingen lang språkbilledkjede, bare en enkelt metafor: kroppen er et blafrende kart. Når Röntgens kone ser røntgenbildet av sin egen hånd, ser hun sitt eget skjelett som døden selv: «‘Ich habe meinen Tod gesehen!’» (52). Av naturlige årsaker hadde ikke skjelettet før blitt sett i en fremdeles levende kropp. For Röntgen genererer derfor røntgenbildene en dobbel frykt, både den som består i et møte med en ny, ukjent teknologi, og den som består i synet av skjelettet-som-død: «Röntgen utenfor seg selv/ i angst for en vitenskapelig feil?/ Eller for at bildet var reelt?» (52). Frykten bildene trigger viser seg å være velbegrunnet. De strålene som i «Solaris korrigeret» eksponerer allerede eksisterende sykdom, forårsaker dødelig sykdom i «Orgelet som ikke finnes», etter at Edison har tatt patent på oppfinnelsen: «Og hendene til Edisons assistent?/ De klødde stadig mer under/ patentdemonstrasjonene, klødde/ og vokste til forbrente labber/ med kreft, begge amputert i et siste forsøk/ på å redde livet hans» (53). Utsagnet til Röntgens kone blir en realitet for Edisons assistent; synet av eget skjelett ble i hans tilfelle et forvarsel om egen død – den døden som før hadde vært en forutsetning for at en knokkel skulle være eksponert for et blikk.

Gjennom røntgenstrålene blir kroppens innside synlig simultant med utsiden, og det tillater et dobbelperspektiv – noe som i første strofe av «Orgelet som ikke finnes» er revolusjonerende, men som i «Solaris korrigeret», et dikt med påfallende mange medisinske undersøkelser, må kunne regnes som minst like normalt som i leserens nåtid. Like fullt er dette dobbel-perspektivet, som nevnt, en kilde til forvirring for «Solaris»-jeget. Merleau-Ponty skriver at «In fact, my own body defies exploration and always appears to me from the same angle [...] I cannot spread it out under my gaze» (POP 93). Her må et viktig forbehold tas; diktenes



røntgenbilder av kroppen *er* ikke kroppen, men nettopp bilder. Det synet av kroppens indre som røntgenstrålene muliggjør, har allikevel stor effekt. Den levde kroppen, *lieb*, observerer egen kropp som *körper*. For Edisons assistent, så vel som jeget i «Solaris korrigeret», gjør røntgenbildene at et aspekt ved deres egne levde kropp som vanligvis balanserer mellom interosepsjon eller innvortslighet, plutselig også blir tilgjengelig for blikket, eksteroseptisk.<sup>74</sup> Samtidig som den levde kroppen på nye måter blir tilgjengelig for sansene, objektifiserer røntgenbildet kroppens innside. Denne objektifiseringen er dobbel: Både blir kroppen et bilde på en fysisk skjerm – et objekt i rommet, hos Röntgen plassert «fem meter ifra» (52) – og den blir, via dette bildet, et mulig objekt for vitenskapelige studier.

Röntgen og Edison har begge en aktiv rolle, henholdsvis som oppdager og oppfinner. De som sender telegrammer ut i verden, og stråler gjennom andre menneskekropper. Röntgens kone og Edisons assistent, benevnt ut i fra deres forhold til de to vitenskapsmennene, er de som gjennomstråles, og har en mer passiv rolle. Men Röntgens kone skiller seg fra Edisons assistent ved at hun har taletid. Den som derimot hadde hatt størst grunn til å føle på frykten som kan oppstå når ens kropp blir scenen hvor dette nye vitenskapelige framskrittets barnesykdommer utspiller seg, er den som ikke uttrykker den overhodet – Edisons assistent. Edisons «smidige fingrer/ vendte [...] / skygebildet ut-inn» (53), uten at Edison reduseres til egne hender – han har en rygg som han kan vende mot sine strålekolber, og en stemme som kan uttrykke frykten for dem: «Don't talk to me about X-rays, I am afraid of them'» (53). Edisons navnløse assistent er derimot kun kropp, kun hender – hender som kom i kollisjon med denne vitenskapens nyoppdagede, men eldgamle bølge; hender som ble et landskap, «[e]n verden uten navn/ brått og skandaløst/her?» (54).

### **5.1.2 IV: Der musikken tar til å svinge med flimmerhårene i lungene. Musikk og sansning**

I strofe IV, som er svært sanselig, er det lydbølgene i musikken til pianisten Svjatoslav Richter som er tema. Den Richter vi møter i diktet er «mot slutten» – det synes rimelig at det enten er snakk om karrieren, eller livet. Diktets Richter er eksentrisk; han «kunne [ikke] tåle/

---

<sup>74</sup> Om sykdommen medfører smerte (noe som synes plausibelt, med «forbrente labber/ med kraft», O 53, eller «staerk sjuk [...]/ tarmar infectad!», SK 16) kan den oppleves interoseptisk, tilgjengelig for bevisstheten. Men de syke vil allikevel mangle kontroll over sykdommen, noe som gjerne kjennetegner innvortslige prosesser (Babb 205). Det er nettopp denne mangelen på kontroll – og ikke bare vissheten om den, men *synet* av den – som skremmer Edison, Röntgen og hans kone (og formodentlig Edisons assistent, selv om hans tanker ikke uttrykkes i diktet), og forvirrer «Solaris korrigeret»-jeget.

den amerikanske geniombfavnselen», det fortelles om «avlysninger og impulsive konserter», og ønsket om «stadig mindre lys/ på scenen, til tangentene/ bare så vidt kunne ses» (58). Det er verdt å merke seg at Richter var pianist, ikke komponist – dette er ikke et dikt om den som tenker ut musikken, men den som levendegjør den. Det er her strofens særlige kroppslighet gjør seg gjeldende. Dette er musikk som har kroppen som utgangspunkt, og også en sansende kropp som mottaker. Richters musikk «spredte seg ut/ fra hans nervøse, kantete kropp» (58). I beskrivelsen av *körper* blir musiker og instrument i hverandre; musikken kommer direkte fra kroppen. I stadig mørkere saler begrenses lytterens mangfold av eksteroseptiske inntrykk ved at synssansen settes ut av spill. Om sansefeltene som overlappende rom sier Merleau-Ponty:

In the concert hall, when I reopen my eyes, visible space seems narrow in relation to where the music was unfolding just a moment ago [...] The music insinuates a new dimension across visible space where it unfurls just as, for people suffering hallucinations, the clear space of perceived things is mysteriously doubled with a «dark space» where other presences are possible» (POP 231).

I diktet er ikke en slik «dark space» en tenkt størrelse, men et faktum: konserthallene er mørklagte. Men selv om Richters publikum bokstavelig talt befinner seg i et slikt avsondret sanserom for hørsel, sprenger allikevel det visuelle seg inn. Lydbølgenes bevegelser i mørket gis egenskaper som kan visualiseres: «[M]usikken/ skar og blandet seg i rommet/ i fortetninger, ekspanderinger/ refleksjoner, diffraksjoner» (58). Dette er ikke den dagligdagse overlapping av sansefelt i Merleau-Pontys forstand, men snarere en synestetisk sanseoverskridelse, hvor nettopp fraværet av et visuelt sansefelt tillater en visuell opplevelse av det audible. Dette blir utgangspunktet for en overskridelse av det menneskelige sanseregisteret: «Eller var det også forbi musikken Richter ville?/ Konserten bare for å nå ut/ til der musikken/ tar til å svinge med flimmerhårene i lungene?» (59). Som i «Belgen», åpningsdiktet i *Orgelsjøen*, oppstår det musikk «som bare kan høres/ der ørene ikke sitter» (9), en musikk erfart interosptisk, med lungene. Men i neste øyeblikk faller den både utenfor sanseapparatet og Babbs fornemmelsesformer, og overskrider menneskekroppen: «Eller [tar musikken til å svinge] med skyen av stær/ i virvlende dans rundt et kirkespir?/ Og med makkens bølgende/ arbeid gjennom molden?» (59).<sup>75</sup> Slik gis Richters musikk egenskap av å være en naturmusikk, lik den i «Belgen», og disse spesifikke lydbølgene, som oppstår i og med Richters kropp, flettes sammen med «kaoset av milliarder av mindre bølger/ som farer inn og ut av hverandre,/ liksom spøkelser» (59). Disse beveger seg både spatiaalt og temporalt; de kan «bryte ut eksplosivt!/ [...] i menneskehistorien». Ikke bare bølgene i dette diktets øvrige

<sup>75</sup> Disse to bevegelsene, en i mold, en i luft, går igjen i diktet for øvrig: det er på dette punktet i analysen ingenting overraskende i å si at markens bølgebevegelse er del av et større mønster, men det er verdt å merke seg alt her at også virvelen som motiv går igjen i diktet.

strofer, men også bølgebevegelser i hele Rimbereids lyriske forfatterskap, kommer her i spill.<sup>76</sup> I bevegelsen fra syn (et tenkt publikums opplevelse av Richters kropp som kantete) til hørsel i mørke saler, og videre til musikken opplevd med lungene, skifter også bølgene art. Det som starter som lydbølger, ender som *sjokkbølger* når «Richter spiller Schuberts sonater/ og det høres ut som om han støter inn i/ Richters skala» (59). Richters egen kropp blir episenter, og publikummet blir ikke bare de kropper som lytter, dels med ørene, dels med lungene, men også det måleinstrumentet hvis skala «bare går opp til der/hvor måleinstrumentet/ er ved å bryte sammen» (59).

### 5.1.3 VI: Og kreft er vanskelig å puste i. Diktning og sykdom

Strofe VI er en diktstrofe om diktning – denne gangen ikke om Rimbereids egen, som i «For Randi Brit», men om Henrik Wergelands. Strofen refererer til to av Wergelands aller siste dikt, «Til min gyldenlak» og «Den smukke familie», begge skrevet i 1845, kort tid før Wergelands død (Andersen 187). De er begge dikt om blomster, og i begge diktene knyttes blomst til kropp – dette også i Rimbereids dikt. Men i denne strofen er hverken det kroppslige, som min analyse fokuserer på, eller bølgetemaet, som Rimbereid forfølger i dette diktet, framtreddende. Først i de siste fem versene knyttes lysbølgene (som dominerer forrige strofe) til gyldenlakken – den Wergeland ser som et brudebluss, og Rimbereid også som en fakkell. Man kan snakke om to kroppslige aspekter – antropomorferingen av blomster<sup>77</sup> i Wergeland og Rimbereids billedspråk, og forestillingen om den syke Wergeland selv, imitert av diktets form. Sistnevnte vektlegges her.

Strofen er først spørrende, så ekspanderende, og rik på anaforer. Den kan leses som en utforskning av hva sykdom gjør med et kreativt sinn: i Rimbereids lesning oppleves Wergelands blomstermotiver som en surrealistisk feberdrøm, hvor de to foreliggende diktene

---

<sup>76</sup> Rimbereids dikteriske gjerning startet nettopp med bølger, med «ny elektrisk støy» i diktet «Berebølger» i *Seine topografier* (10). I kontrast med fiskestimenes navigasjon i «Solaris korrigeret» og «Orgelet som ikke finnes», en kroppslig navigasjon avhengig av bølgene fra fisk til fisk, virker bølgene i «Berebølger» saboterende på brevduenes eldgamle navigasjonsevne. Bølgemotivet dukker jevnlig opp i forfatterskapet. Kanskje kan man tillate seg å lese Rimbereids lyriske forfatterskap som en slik bølge, en som mer eller mindre eksplosivt har brutt ut, ganske nylig, i den delen av menneskehistorien norsk lyrikkhistorie utgjør.

<sup>77</sup> Både Wergeland og Rimbereid antropomorferer blomstene, men der Wergelands gyldenlakk har en «sød mund» (Wergeland, «Til min [...]») som hans sjel skal kysse, skal Rimbereids gyldenlakk kun kysse, uten at munnen er nevnt. Og der Wergelands roser inneholder en miniatyr-matrone, «ikke større end en Humle,/ og klædt som den i Gyldenstykkets Trøje og sort Skjørt» (Wergeland, «Den smukke [...]»), og hennes små døtre, har Rimbereids roser ansikt. Hos Rimbereid er det altså rosene som fremstår med kroppslige attributter, der det hos Wergeland er gyldenlakken. Kanskje kan man hos Rimbereid snakke om en konsentrasjon av motivene; fra en søt munn som skal kysse til selve kysset, og fra den smukke families små kropper til bare deres ansikt.

flettes sammen ved at rosenbusken i «Til min gyldenlak» glir over i rosene i «Den smukke familie». Tidlig spør det implisitte jeget: «[...] blandet han det hinsidige/ med ordene han skrev?/ Forvirret av diktet? Ett øye mot vinduet, der gyldenlakken blomstret/ og ett mot papiret, hvor den brått flammert opp?» (63). Wergeland tildeles, bokstavelig talt, et dobbeltsyn; han ser simultant blomsten som blomst og blomsten som språkbilde, som om øynene hans kunne se i to retninger på en gang. Slik får selv leserens forestilling om Wergelands ansikt, hans *körper*, et feberaktig, surrealistisk preg. Dette tenkte øyeblikket, hvor Wergeland skriver om brudeblussen, ekspanderer og tar opp i seg flere av hans poetiske øyeblikk: «Det var *da* rosen sovnet på brystet hans./ Og *da* han kysset gyldenlakken [...] Og det var *akkurat da* den smukke familie/ åpnet et ansikt i hver sin rosenknopp [...]» (64, min utheving). Gjennom en serie vers utvides dette *akkurat da* med lett omarbeidede elementer fra Wergelands dikt, og blir et betydningsmettet øyeblikket, lik de som omtales i delkapittel 5.3.

Først refereres det til «Til min gyldenlak» i korte helsetninger, deretter til «Den smukke familie» i én lang helsetning med en rekke leddsetninger, de fleste sidestilt med konjunksjonen *og*. Utvidelsen speiles i det grafiske oppsettet, som på side 64 får stadig lengre verselinjer, plassert stadig lenger mot først høyre, så venstre. Slik utvides diktet i en kjegleform, fram til det, passende nok, smalner av med versene «og ingen ting var liksom vidt *nok*/ og kreft er vanskelig å puste i» (64). Det er ikke noe forklarende *fordi*, kun enda et utvidende *og*. Men tempusendringen fra preteritum til presens gir allikevel verset en forklarende effekt. Det kan synes som om kreften, nettopp fordi den er vanskelig å puste i, gjør at ordene strømmer uten punktum. Slik får heller ikke leseren trekke pusten. Som i Morris Mini-sekvensen i *Jimmen* speiler diktets form den syke kroppen. I versene som refererer til «Den smukke familie» oppløses den kontroll som finnes i regelmessigheten i «Til min gyldenlak»-versene, slik Wergelands kropp mot slutten i stadig mindre grad kontrollerer kreften. Slik lar Rimbereid versene på side 64, ved hjelp av grafisk oppsett og syntaks, være like ekspanderende, og i økende grad like vanskelige å puste i, som kreften i dikterens kropp.

Denne strofen har mye til felles med et lite dikt i *Herbarium*: «Syrin. Franz Kafka, Wien 1924». Her finnes også en syk forfatter som ligger for døden og skriver om blomster, og også her speiler strofens form sykdommens art. Kafka døde nær Wien i 1924 av strupehode-tuberkulose, beskrevet av universitetslege Oskar Beck i et brev datert 3. mai 1924: «Dr Kafka was having a very sharp pain in the larynx, especially when he coughed. When he tries to take some nourishment the pains increase to such an extent that swallowing becomes almost

impossible. I was able to confirm that there is a decaying tubercular action [...]» (sitert i Brod, 159–160). Diktets Kafka skriver hva han ikke kan si på grunn av «det oppspiste/strupehodet» (H 70): Han har lyst på vann, slik syriner kan drikke vann selv etter at de er døde – han lengter etter den innvortslige prosess som har blitt umulig for ham. Samme dag som han «rettet opp/ 'En sultekunstner'» (H70), sin siste fortellingssamling, dør han av mangel på næring (Brod 165), i en smal stripe av et dikt, med bare noen få ord per vers.

## 5.2 Et vått virvelbilde. Økonomi og økologi

### 5.2.1 II: Som om stimen er en superhjerne. Navigasjon, del og helhet

Strofe II er et ekko av fiskestim-strofen (strofe 26) i «Solaris korrigeret», og de to åpner med samme vers, i ulike språkdrakter: «Fisk svømmende i tette stimer» (O 54)/ «FISH svummen i taite stimar» (SK 31). Begge fiskestimer svømmer «nede i verdenshavene» (O 54)/ «ofvr heila den globalen seaen» (SK 31). Allerede i løpet av to vers spennes altså store linjer opp. Fisken beveger seg verdensomspennende, og likheten mellom strofene i de to diktene forsterker fiskestim-bevegelsens tidløshet. Det er ingenting i strofene som tidfester dem, følelsen av at dette er to fiskestimer som beveger seg likt i ulike tider, er kun trigget av de ulike språkene som skildrer dem. I begge dikt undersøkes fiskestimens bevegelsesmønstre, navigasjon og eksistensvilkår. Disse er knyttet til fiskens anatomi, som i «Orgelet som ikke finnes» beskrives i detalj: «[...] alle geleaktige følere/ spredt utover skjellhuden/ med hår inni,/ som merker selv en tusendels millimeters rykning/ i vannet [...]» (55). Gjennom skinnet, eksterosepsjon, settes fisken i kontakt med de størrelser den forholder seg til: stimen som helhet, og havet stimen svømmer i.<sup>78</sup> Fiskenes anatomi, og dermed fiskekroppen som *körper*, beskrives inngående: «Den skinnende sidelinjen/ fra hode til hale,/ med kanaler, forgreininger, åpninger og skjulte, løkaktige organ [...]» (55).<sup>79</sup> Hver enkelt fisk er først og fremst er overflate, en overflate som er hypersensorisk. Også fiskens særlige sanseevne beskrives – fiskene navigerer ved hjelp av eksteroseptiske inntrykk som ikke dekkes av Babbs definisjon; av en fiskeskinnets evne til å føle nærhet («bølgen som bølger/ fra fisk til fisk»,

<sup>78</sup> Stimene svømmer «vidout nokon/ til ou leda dei» (SK 31), hver enkelt fisk i begge stimer «kjenner bare sine naboer/kloss ved» (O 55). Dette står, som nevnt, i kontrast med «Solaris korrigeret»-samfunnssystemet, og også til jegets robotarbeidere, som føres av jeget, men «veit ne om/ kverodder» (SK 10). Både roboter og fisk utgjør et kollektivt hele, og hvert individ (om robotene kan kalles dét) forholder seg ikke til summen de er del av.

<sup>79</sup> Grammatisk sett er det sidelinjen som har løkaktige organ, men semantisk gir det bedre mening om organene er fiskens. Det ville svekke en lesning av fiskekroppen som ren overflate. Men om organene er fiskens, er de fortsatt «løkaktige» – fisken, i motsetning til Röntgens hustru og Edisons assistent, er uten kjerne.

56), og i noen arter en magnetisme-varhet. Hver enkelt fisks bevegelse, de «haleslag/ [som] blir et rytmeslag» (55), virker sammen slik at «helheten blir tifold sterkere/ enn hvert fragment til sammen» (55) – ikke ulikt et stykke musikk. Slik som jeget i «Solaris korrigeret» kroppsliggjør sine roboter ved å se sammenhengen dem imellom som «[deirs] kollektiven breyn» (SK 10), blir også fiskestimen som helhet beskrevet som et indre organ: «en super-/hjerne», som «er den største fornuft/ der den bærer fisken så lett av gårde» (56). Denne bevegelsen synes naturlig i denne strofen, men det samme bevegelsesmønsteret blir skremmende når det speiles i strofe III, i bevegelsene til en gruppe mennesker som rømmer.

### 5.2.2 V: En kort redegjørelse

I strofe V skilres ikke lenger bevegelsen *i* verdenshavene, men bevegelsen oppå dem. Og denne er påfallende kroppsløs: Oljetankeren Berge Pacific oppstår og forsvinner i lysbølgene fra sveiseflammer, og arbeider i lysbølgene fra sol og avbrenningsflammen fra lasten, dels på verdenshavene, dels i et globalt transaksjonshav, hvor verdier skapes og varer produseres uten synlige bakmenn. Kun bak demonteringen av skipet, mot slutten av strofen, finnes en aktiv kropp – en kropp med «metallfeber», hvis «jernsponlunge[r] surkler» (63), som i demonteringen av skipet utfører arbeid i Arendts forstand, slik at «en familie på ni kan forsørges en uke til» (63). Strofen avslutter i den lille økonomien etter skipets strabaser gjennom «de økonomiske stormene» (62), og denne sirkelen av oppstandelse og forfall etterlater seg et skipsvrak på en strand i Bangladesh.

### 5.2.3 VIII: Hver dag, et nytt flak. Forurensing og varesirkulasjon

I strofe VIII observeres havoverflaten i fugleperspektiv, bokstavelig talt. På den flyter et rødt plastflak, og gjennom det implisitte jegets spørsmål ser vi flaket med en svartfotalbatross' blick: «En blekksprut?/ Eller en liten, rød fisk/ av de femten tusen slag?» (68). I disse versenes *eller* er det ingen drastisk forskjell mellom alternativene som pesenteres, mellom blekksprut og fisk. Forskjellen er derimot stor mellom blekksprut og fisk på den ene siden, og et plastflak på den andre. Greve skriver om det aktive blikket for stedet, at det er et blick «primært for gode steder, steder som på en eller annen måte ivaretar oss som mennesker» (140). Etter svartfotalbatrossens logikk synes et godt sted, et sted som ivaretar den som fugl, å være en flekk av havoverflaten hvor den finner mat. Og dens aktive blick, styrt av kontinuerlig *arbeid*, i Arendts forstand, ser det den ønsker å se – «en blekksprut/ eller et rødt

plastflak eller hva som helst,/ [...] / Hver dag, et nytt flak» (68). I strofe II lot det implisitte jeget oss observere fiskestimen som «et større bølgende mønster/ som likner krystaller, hvert fragment spent opp/ med sine skinnende vinkler og flater» (55) – til forveksling likt et skinnende plastflak. Allerede der ble vi tildelt vi svartfotalbatrossens blikk. I fuglens aktivitet finnes alle Babbs fornemmelseskategorier – den føler sult (interosepsjon), leter med blikket (eksterosepsjon), stuper og fanger flak (bevegelighet), og fordøyer (innvortslighet), alt sammen igjen og igjen, hver dag (habitus). Den er alle aspekter ved levd kropp, men uten refleksjonsevne – den skjelner ikke mellom plast og fisk. På enkelt, men slående vis blir plastflakene slangen i denne og alle andre fuglers paradisi: «Sult og mage vokser inn i hverandre/ like sulten som mett/ [...] / mer og mer sulten, men mett/ og desto mindre næring» (68). Og når varer fraktes i en Airbus A330 over hodet på den, og penger overført via satellitter virvler over dét igjen, forsvinner svartfotalbatrossen ned «i virvelen av søppel» (68). Strofens virvler, den økologiske («Så er dette altså helvete?», 69) en konsekvens av den økonomiske («Så er dette paradisi?», 70), blir vanskelige å skille. I strofens siste vers er albatrossen på vei i denne doble virvelen, den ene eller andre veien: «opp eller ned/ bort eller hjem/ i luft eller søppel» (70).

## 5.3 Hit. Kroppen i et her og nå

### 5.3.1 VII: Men du er òg en bølge! Øyeblikkets tyngde

Strofe VII åpner apostrofisk: «Men du er òg en bølge!/ I køen inn mot rundkjøringen/ og i aprilvarmen som brått bare finnes/ uten spørsmål» (65). I denne strofen bryter en historisk bølge ut, eksplosivt, slik det omtales i strofe IV, og åstedet for bølgen er dette navnløse duets kropp. Bølgen har et usikkert stedlig opphav («Fra byen under byen?/ Eller fra byen under/ det igjen?», 64), men oppstår historisk i «den første/ latteren fra steinalderoldingen» (66), og beveger seg gjennom verdenshistorien inn i duets personlige historie. Også her ruller den gjennom kroppen; gjennom «din oldefars rygg/ bøyd over et gjeldsbrev/ og din mors latter på vei opp ei trapp/ etter ditt første spark» (66). Og den når altså sitt høydepunkt i duet i køen inn mot rundkjøringen, «[...] denne bølgen/som skjøv deg ut/hit/og som nå ruller gjennom foten din/idet du presser høyre pedal inn» (65–67, min utheving). Duet er båret fram av en historisk bølge som gjør dette øyeblikket påtrengende. Med verdenshistoriens tyngde når den dette enkle «hit» – et *hit* som er både romlig og temporalt, vektlagt ved at det er gitt et vers for seg

selv: Tre bokstaver plassert langt ut mot høyre marg, som for å understreke *nøyaktig* hvor – i verden, i historien, og også i diktet som skrift – akkurat dette duet er skjøvet.

Som den innledningsvis siterte novellen «Som ser deg» dreier denne strofen seg rundt en bestemt kropp på et bestemt sted i et bestemt øyeblikk. Men som nevnt, der duet i «Som ser deg» isoleres i sitt øyeblikk, står duet i «Orgelet som ikke finnes» åpent mot verdenshistorien. I dette duets kropp klinger en historisk tone i dette bestemte øyeblikket; en tone som også klang i tidligere generasjoners kropp. Novellens *her* og *nå* er i diktet erstattet med et *hit* som bærer i seg en prosess (et spørsmål om fra hvor, fra når) som ordet «her» mangler – et *hit* som et øyeblikk samler de trådene som trekkes opp, gjennom tiden, ut i verden, både i denne og diktets øvrige strofer.<sup>80</sup> Om en kan se historien selv som en interoseptisk fornemmelse, avhenger av hvordan strofens *du* leses. Verdenshistorien som her ruller gjennom duets fot fornemmes, så å si, gjennom duet av diktets implisitte jeg, som her overlapper med duet så vel som leseren. Bølgen skal «komme/ til andre,/ på en varm aprildag, eller en alminnelig kveld i oktober» (67) – gjerne til leseren, gjerne i leseøyeblikket.

### 5.3.2 IX: Og alt er åpent. Den lille kroppen og det store enten-eller

I nest siste strofe i «Orgelet som ikke finnes» står alt på spill:

[...] på en operasjonssal  
der en to år gammel gutt ligger utspent  
    på et kryss  
med femogtyvegradersblod  
    en svært varm dag i mai  
    og alt er åpent,  
brystkassen med tvingende klemmer  
rundt hjertet som lyser fiolett opp i dagen  
                                uten slag,  
    ingen bølge som sprer seg jevnt  
fra sinusknuten øverst i hjertet  
    badet i kalium [...] (70–71)

Som i diktets første strofe er kroppens indre tilgjengelig for blikket, men denne strofen er blottet for den førstes distanse, dens kjølige vitenskapelighet. Diktets implisitte jeg er her tett på, observerer skalpellen dirrende av ulykker, og tråden som «er så tynn at selv ikke edderkoppen/ ville ha trodd på den». Heller enn å virke distanserende blir strofens fagord (EKG-apparat, sinusknute) et skjold mot situasjonens akutte usikkerhet. Selv om «ni

---

<sup>80</sup> I novellen heter det at «her er du bare dette, dette som blir sett og som nå går bortover fortauet» (DHB 7). Og det er nettopp denne pålagte restriksjonen som diktet er fritt for – diktets du står åpen mot det som finnes utenfor det spesifikke stedet og den spesifikke tiden.



grønnkledde/ står i ring i ni timer/ eller går i små sirkler» (71), er det som om tiden står stille, med hjertet uten slag, med mangelen på bølgene som har holdt de øvrige strofene i bevegelse. Guttens hjerte er dobbelt rammet inn, først av hans egen brystkasse, så av sirkelen av kirurger. Blodets temperatur og hjertets fiolette farge hindrer automatisering i Sjklovskijs forstand; situasjonens alvor forsterkes av beskrivelsen av et syn en helst skulle slippe å se.

Spenningen mellom *körper* og *lieb* er voldsom: Beskrivelsen av guttens kropp, i øyeblikket frarøvet hjertets livsnødvendige aktivitet, dets *innvortslighet*, illustrerer øyeblikkets mangel på fornemmelsen av levd kropp. Dermed bærer beskrivelsen av kroppen som *körper* også i seg strofens store enten-eller; spørsmålet om kroppen igjen vil bli nettopp levd kropp, *lieb*, ved de ni timenes slutt. En trehjulssykkel står som symbol på det livet som venter – et «skrik/ fra en helt annen fløy» (71) som påminnelse om at det, på sykehusets barneavdeling, for noen vil tippe feil vei. Og frykten for dette, både i øyeblikket og i «den fremtiden som skal ha alt/ og som lover alt,/ men som ikke kan ha alt/ og love alt», blir en umulig eksteroseptisk fornemmelse: Den klinger som en «tone/ fra orgelet som ikke finnes» (71–72).

#### 5.4 Det skeive bildet mellom to bølgeslag. Strofe X og avrundning

I diktets siste strofe samles trådene, gjennom en øvelse i å «kaste det en har ut i bølgene» (72) – å gi slipp. Som i første delkapittel opptrer her biografiske personer, som i andre delkapittel finnes det et verdenshav fullt av skrap, og som i tredje delkapittel framheves et øyeblikk, det øyeblikket mellom to bølgeslag hvor er *du* kan skimte «det punkterte nesehjulet til et styrtet fly/ og det ødelagte orgelet/ noen må ha kastet her en gang,/ ut i orgelsjøen» (74). Men mest handler denne siste strofen om å miste en søster.

Her opptrer filosofen Hegel, og hans søster, som dikt-karakterer. Søsteren har en kropp som er som et «mentalt syk[t]/ bygg/ [...] / reist av sprikende, altfor hvite bjelker» (73).<sup>81</sup> Selv om hun går bort «tre måneder etter brorens død» (73), klinger tapet av en søster tydelig i denne strofen, som det også gjør i «For Randi Brit», «Mydlå mine tenner» og «Stemorsblomst». For

---

<sup>81</sup> I diktet «Hegels orgel» tidligere i samlingen, hvor Hegels statssyn er reisverk, dannes det en billedmessig kinesisk eske-effekt. Orgelet blir en perfekt stat, staten blir som en kirke, og kirken inneholder, som kjent, et orgel: «Bygg utenpå bygg,/ stat utenpå stat» (15). I strofe X i «Orgelet som ikke finnes» er det selve kroppen som blir et reisverk; ryggen blir et bygg. Slik innlemmes også kroppen i en utvidende motivkrets, som i «Solaris korrigeret». I «Hegels orgel» introduseres motivkretsen i svært konsentrert form, med en observasjon og to metaforer adskilt med et rimbereidsk «eller»: «stadig innenfor orgelets gigantiske hus. Eller stat» (13).

det implisitte jeget ligger en egen fortrolighet i det å gi slipp, i å «[holde] om/ en søsters rygg/ og det er for seint,/ for ingenting hos henne lar seg holde lenger» (74).

Marit Grøtta skrev i sin anmeldelse av *Orgelsjøen* at Rimbereid «[...] dikter om menneskets forhold til teknologien, og han viser hvordan en ny tone klinger i menneskenes kropper i teknologiens æra» (Grøtta 2013). I «Orgelet som ikke finnes» er det ikke bare i menneskenes kropper denne tonen klinger, men alle klodens kropper. Diktet unngår slik en reduktiv antroposentrisme, og gjennom å vise konsekvenser av utviklingen, får diktet en tydelig økokritisk brodd. Men mennesket er ikke bare den usynlige drivkraften bak en ødeleggende økonomi. Mennesket er også kunstnerisk, feilende, skapende, deltagende og skjørt, og menneskene er ikke bare de som påvirker utviklingen, men også blant de som er påvirket av den. Den teknologien som truer liv i sin spede start (røntgenstrålene i strofe I), gjorde hverken skade eller nytte før den ble oppfunnet (Wergelands sykdom i strofe VI), og er kanskje forskjellen på liv og ikke-liv i vår tid (strofe IX). Verdens framskritt, som ikke bare er teknologiske, men også kulturelle, økonomiske, politiske og filosofiske, påvirker hele kloden vi bor på, og alle som bor på den. Rimbereids dikt løfter ikke pekefinger, men legger heller ikke skjul på noen av sidene ved vår verden i utvikling. Gjennom spørsmål og refleksjoner er det implisitte jeget tilstede, ikke bare som våre øyne og ører i teksten, jamfør Babbs implisitte forteller, men også som vår lekne tanke – et åpent, fortolkningstriggende mellomledd.

## 6 Avslutning

«Kunnskap starter i den fysiske, taktile og sansemessige tilværelsen i verden. Den starter i huden, og videreføres kanskje som ansvar og omsorg via huden», skriver Kampevold Larsen (9). Nettopp sansing, kunnskap og ansvar har vist seg som viktige stikkord for Rimbereids lyrikk. Motivasjonen for denne oppgaven var å bidra til Rimbereid-forskningen med en lesning som ikke tok utgangspunkt i stedsteori. Undersøkelsen har hatt to primære aspekter: Jeg har undersøkt spenningene mellom beskrevet kropp og levd kropp (i dette inngår leserens levde kroppslighet som en nøkkel til teksten), og jeg har sett se på hvilke faktorer som påvirker diktets sansende kropper, og hvilke faktorer de igjen påvirker.

I tredje kapittel så vi hvordan sammenfiltringen av *körper* og *lieb* var utgangspunkt for en kroppslig forankret erindringsrekke. I diktet tillater familiebåndenes innvortslighet at jeget kan søke sin families erfaringer i egen kropp. Kroppen blir et minnets sted, og den kroppslige overlappingen byr på en bevaring av de som har gått bort, som diktet – ordet og benevnningen i seg selv – ikke kan romme. Samtidig er også den kroppslige overlappingen konstruert i diktet som tekst. Diktet spør: «Kor lenge vare et liv forlenga av ord?» En oppmerksomhet rettet mot kroppen i dette diktet kan åpne for nye spørsmål: Hvor lenge varer et liv forlenget av familiebåndenes innvortslighet, forlenget som kroppsliggjort erindring?

Det episk-narrative drivet i diktene som analyseres i fjerde kapittel, lar leseren oppleve fiktive univers gjennom jegenes (like fiktive) levde kroppslighet. Disse jegene har mye til felles med narratologiens førstepersonsforteller; vi kan kun oppleve deres tid og sted gjennom deres erfaringer, og gjennom hva de velger å formidle. I *Jimmen* består vekslingen mellom *körper* og *lieb* i stor grad i at diktets to protagonister observerer både verden rundt seg og hverandre, og slik fortløpende fortolker hverandres, og sin egne, kroppslige eksistens. Slik vektlegges både kroppsaspektet, arbeidsaspektet og *arbeidsaspektet* ved deres kroppsarbeid.<sup>82</sup> Men de er ikke bare involvert i *arbeid* – gjennom arbeidet som betingelse for *produksjon* bidrar de til de samfunnsendringer som gjør dem overflødige. Og i sin språkliggjøring av kroppslig erfaring framstår både *Jimmen* og kjørekaren som *handlende*, poetiske protagonister. «Solaris korrigert» er, med sine ni hundre vers, et langt dikt. Men med en eget framtidsverden og et eget språk formidler det mye. Vårt bilde av Stavgersand i 2480 trer fram gjennom de

---

<sup>82</sup> Deres kroppslige aktivitet er styrt av *habitus* – de utfører det arbeid de alltid har utført. Men dette er et slags historisk *habitus*, som ikke bare bærer i seg deres egne vaner som kroppsarbeidere, men vanene til alle de generasjoner kroppsarbeidere som har utført dette arbeidet før, og som de er blant de siste til å representere.

erfaringer og refleksjoner jeget byr oss. I analysen ble spenningen mellom *körper* og *lieb*, både jegets egen beskrevne og erfarte kropp, og hans observasjon av andres kropp, samt hans forestilling om deres levde kroppslighet, en nøkkel til å forstå diktets dystopiske aspekt. Gjennom jegets refleksjoner rundt kroppens relasjon til kunnskap, eksistens og frihet, samt samfunnets føringer for disse, avdekker *körper/lieb*-forholdet dystopiske trekk ved samfunnet. Men det er også i dette spenningsforholdet at det finnes en utopisk impuls – en mulighet til, som dyrene, å overskride samfunnets rammer. Dermed synes prospektet om en kopi-eksistens uten *körper*, og dermed uten mulighet for *lieb*, desto mer dystopisk. Slik vender diktet seg mot framtiden, like mye som fortiden.

I «Orgelet som ikke finnes» eksponerer *körper/lieb*-spenningen kroppens skjørhet og forgjengelighet, samtidig som den enkelte kroppen vektlegges og fremheves, og dens handlinger gis store ringvirkninger. Ulike bølgebevegelser undersøkes – noen som kroppen setter i gang, noen den benytter, noen den påvirkes av, og andre igjen kan den ikke leve uten. De historiske linjene i diktet tydeliggjør disse bølgenes konsekvenser.<sup>83</sup>

Undersøkelsen av disse spenningene har både gitt resultater relatert til lyrikkteori generelt, og til Rimberids lyrikk spesielt. *Lyrikkteoretisk* har bruken av kropps-narratologiske begreper vist at Babbs oppmerksomhet på *lieb* i tekst, kombinert med hennes intenderte syn på *körper* som noe mer enn deskriptivt ornament, har relevans også utenfor narratologien. På den ene siden er diktjeggene, på samme måte som narrativets forteller, leserens øyne og ører i teksten – gjennom dem kan leseren relatere til tekstens kroppslige koder. Dette vil også være gyldig i mange mer tradisjonelt lyriske dikt.<sup>84</sup> På den andre siden har fornemmelsesformene for *lieb* en sentral plass i billedannelsen i poetisk språk, som ikke er avhengig av å inngå i et narrativ. *Rimberid-spesifikt* har det kropps-narratologiske begrepsapparatet bydd på nye, interessante innfallsvinkler. *Körper/lieb*-spenningen er diskutert ovenfor. I tillegg bidrar Rimberids språk, så vel som hans billedspråk, i sterk grad til diktenes sanselighet. Gjennom nødvendigheten av korrigerende og dechiffrering av konstruerte språk, og gjennom bruken av ekspanderende motivkretser, trigger Rimberid en stadig sansemessig utvidelse, som er forsterket av det poetiske språkets mulighet til overskridelse av fornemmelsesformene.

---

<sup>83</sup> På grunn av dette diktets flerfasetterte karakter, var det nødvendig å samle trådene allerede i forrige kapittel. Derfor holdes denne oppsummeringen kort.

<sup>84</sup> Dette vil for eksempel gjelde de fleste eksemplene i Janss og Refsums åpningskapittel «Hva er lyrikk?» i *Lyrikkens liv*: Sappos «Han fortøner seg for meg ...», William Carlos Williams' «XXII» («The red wheel-barrow»), Astrid Hjertenæs Andersens «Høstmørk sjø», og også Welhavens «Digtets Aand», som i høy grad benytter seg av sansemessig forestillbare språkbilder, straks man ikke isolerer bildet *digtets aand* fra diktet forøvrig.

De kroppene Rimbereid skriver fram, kan sies å være under press fra indre og ytre faktorer. De indre er særlig relatert til familiebånd, erindring og sykdom, til den personlige historien og kroppenes forgjengelighet. De ytre faktorene utgjøres av de samfunnsmessige, økonomisk-økologiske og historiske endringene som hele tiden er i bevegelse. Her kommer et refleksivt aspekt inn – menneskekroppen påvirker disse faktorene (det være seg gjennom arbeid, produksjon, eller handling), som igjen påvirker den. Og denne refleksive utvekslingen slår mangedobbelt tilbake: Ikke bare menneskenes, men alle planetens kropp er påvirket, fra brevdua ute av kurs i «Berebølger», det første diktet i *Seine topografier*, til svartfotalbatrossen i «Orgelet som ikke finnes». Arendt skriver om produksjonen av en tingverden som en spesifikt menneskelig aktivitet. I Rimbereids dikt finnes både en fascinasjon og en bekymring for konsekvensen av tingverdens utvikling.<sup>85</sup> Økonomi og økologi, etymologisk forbundet av *oikos*, gresk for «hjem» eller «bosted», relaterer begge til forvaltningen av *hjemmet* – det være seg i betydningen husholdning (økonomi) eller klode (økologi, Caprona 1546). I vår tid er også økonomien i høyeste grad et globalt anliggende, noe som tematiseres i Rimbereids dikt.<sup>86</sup> Allerede i «Stavanger» skrev han: «Me leve i det innerste/ talet. Det hindre meg ikkje, den hindre nesten/ ingen lenger, denne byen i disse midterste/ åra» (ST 15). I disse versene anes spørsmålet om hva som venter når vi ikke lenger er i de midterste åra – når vår tids økonomiske og produksjonsmessige vekst stagnerer, og konsekvensene ikke lenger kan ignoreres.<sup>87</sup> Tretten år senere er spørsmålet klart formulert, i «Elementa pro organo», 1965» fra *Orgelsjøen*:

Hva vil leve på denne ødelagte planeten  
om tre tusen og femten år?  
Her, hos oss?  
I det som for eksempel var Norge?  
Et hurtigmutert, ofte sykt monster? Eller et lite,  
forsiktig menneske?  
Og økonomien da?  
På ny føydal?  
Eller vil den kun være en digital modell,  
der livenes kår er oppsummert  
på forhånd? (40–41)

Snart reflekterende, snart kritiske spørsmål til menneskets forvaltning av hjemmet – i både økonomisk og økologisk forstand – er et tilbakevendende motiv, og påvirker kroppen i stor grad. Dette kan være et aktuelt felt for videre forskning.

<sup>85</sup> Dette diskuterer han også med Karlsen («En lyriker [...]», 120)

<sup>86</sup> John Swedenmark (151) ser på økonomien som ett av språkene i Rimbereids mangespråklige lyrikk.

<sup>87</sup> Nettopp et slikt scenario er utgangspunkt for «Solaris korrigert». Som jeget sier: «[...] TROTS/ at oren picts om natt jo fortellar/ at kompleks vorld impossibl er ou stansa!» (17)

Men den utvikling Rimbereids dikt tar opp i seg, er ikke bare knyttet til samfunn, økonomi og økologi. De tar også opp i seg utvikling innen kunst, filosofi og vitenskap; de trekker linjer til fjern og nær historie, gjennom fremmede og kjente landskap, og inn i kunnskap, erfaring, erindring og språk. Alle disse prosessene skaper framgang og bevegelse, i verden så vel som i diktene. Og i sentrum for det hele står den sansende, forgjengelige og skapende kroppen. I den krysses alle diktenes linjer, i den møtes diktenes sirkler, på tvers av erfaringsfelt.

Vi er alle bølger.

# Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- Arendt, Hannah. *Vita activa. Det virksomme liv*. Overs. Christian Janss. Oslo: Pax, 2012.  
Overs. av *The human condition*. Chicago: University of Chicago press, 1958.
- Babb, Genie. «Where the bodies are buried: Cartesian dispositions in narrative theories of character». *Narrative* 10. årgang. Nr 3 (2002): 195–221. Project Muse. Internett.  
<<http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v010/10.3babb.html>> 07. april 2014.
- Baccolini, Raffaella og Tom Moylan. «Introduction. Dystopia and histories». *Dark horizons. Science fiction and the dystopian imagination*. Red. Raffaella Baccolini og Tom Moylan. New Yourk: Routledge, 2003.
- Brod, Max. *Franz Kafka. A biography*. Overs. G. Humphrey Roberts. London: Secker & Warburg, 1948. Overs. av *Franz Kafka. Eine biographie*. Utgiver ikke oppgitt, 1937.
- Caprona, Yann de. «øko-». *Norsk etymologisk ordbok*. Red. Yann de Caprona. Bind 1. Oslo: Kagge forlag, 2013.
- Casey, Edward S. *The fate of place. A philosophical history*. Oakland: University of California press, 1997.
- Greve, Anniken. «Poesi og sted». *Nordlit* 4. årgang. Nr. 7 (2000): 137–154.
- Grøtta, Marit. «- Historien synger i orgelet». *NRK.no*. 06. november 2013. Internett.  
<[http://www.nrk.no/kultur/litteratur/\\_orgelsjoen\\_-1.11341749](http://www.nrk.no/kultur/litteratur/_orgelsjoen_-1.11341749)> 09. april 2014.
- Hakestad, Aud Jorunn Haugen. *Å vera til stades. Ei lesing av Jimmen (2011) av Øyvind Rimbereid*. Akademisk avhandling. Humanistisk fakultet, Universitetet i Stavanger, 2013.
- Haugen, Odd Einar. *Norrøn grammatikk i hovuddrag*. Bergen: Preliminær utgave, 2009.  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen. Internett.  
<<http://folk.uib.no/hnooh/grammatikk/NorrGramm-v5.pdf>> 12. mai 2014.
- Husserl, Edmund. «Material things in their relation to the aesthetic body». Overs. Richard Rojcewicz og Andre Schuwer. *The body*. Red. Donn Welton. Malden, Massachusetts: Blackwell publishers Inc., 1999. 11–37.
- Hverven, Tom Egil. «Trådreiser». *NRK.no*. 28. juni 2002. Internett.  
<<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1947025.html>> 20. mai 2014.

- Jakobson, Roman. «Hva er poesi?». Overs. Erik Bjerck Hagen. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei. Oslo: Universitetsforlaget, 2008. 107–119.
- Janss, Christian og Christian Refsum. *Lyrikkens liv*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Kampevold Larsen, Janike. «For jeg vet eksistensen av verden». *Vinduet* 58. årgang. Nr. 3 (2004): 8–11.
- og Stig Sæterbakken (red.). *Norsk litterær kanon*. Oslo: Cappelen Damm 2008.
- Karlsen, Ole. «Bare lerkene kan lese morgenen/ den blå bokstaven/ i en altfor stor resept. Norsk lyrikk 2000–2012 i formperspektiv». *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag 2014. 98–115.
- «En lyriker i sanglig forstand. En samtale med Øyvind Rimbereid». *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag 2014. 116–145.
- «King kong (1976)». *Internet movie database*. Imdb.com, inc. 2014. Internett. <<http://www.imdb.com/title/tt0074751/>> 11. mai 2014.
- «Kritikerprisen 2013 til Øyvind Rimbereid». Gyldendal.no. Ingen copyright-dato. Internett. <[http://www.gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Kritikerprisen-2013-til-OEyvind-Rimbereid/\(language\)/nor-NO](http://www.gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Kritikerprisen-2013-til-OEyvind-Rimbereid/(language)/nor-NO)> 20. mai 2014.
- Langås, Unni. «Kroppen i tro og tanke». *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. Red. Unni Langås. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005.
- Leder, Drew. «Flesh and blood: A proposed supplement to Merleau-Ponty». *The body*. Red. Donn Welton. Malden, Massachusetts: Blackwell publishers Inc., 1999. 200–210.
- Lemhagen, Ingmar. «Sagan om hästen. Tradition och modernitet hos Øyvind Rimbereid». *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag 2014. 248–261.
- Lindberg, Elin. *Ein place millom seagrass og sol. Stedsfornemmelser i Øyvind Rimbereids dikt «Solaris korrigert»*. Akademisk avhandling. Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk. Universitetet i Oslo, 2007.
- Lindholm, Audun. «FOR aig veit existen af world». *Norsk litterær kanon*. Red. Janike Kampevold Larsen og Stig Sæterbakken. Oslo: Cappelen Damm 2008.
- Lodén, Erik. «Rimbereids nærgående krønike». *Stavanger aftenblad*. 20. desember 2011.



- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Overs. Donald A. Landes. New York: Routledge 2014 [2012]. Overs. av *Phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard, 1945.
- *Øyet og ånden*. Overs. Mikkel B. Tin. Oslo: Pax forlag a/s 2000. Overs. av *L'oeil et esprit*, Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- Mønster, Louise. «På hestehove gjennom himmelporte. Øyvind Rimbereid og den topografiske diktning, især Jimmen (2011)». *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag 2014. 233–247.
- «Nanoteknologi». *Store norske leksikon*. SNL AS. Internett. <<http://snl.no/nanoteknologi>> 15. mai 2014.
- Nordby, Terje. *Gresk mytologi*. Oslo: Andresen & Butenschøn, 2010.
- Norheim, Thorstein. «Picts af univrs parallell. Om samtidslyrikk i Norge (2000–2010)». *Nordisk samtidspoesi. Særlig Jo Eggens forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag, 2012.
- Rimbereid, Øyvind. *Det har begynt*. Oslo: Gyldendal, 1993.
- *Herbarium*. Oslo: Gyldendal, 2008.
- *Hvorfor ensomt leve*. Oslo: Gyldendal, 2006.
- *Jimmen*. Oslo: Gyldendal, 2011.
- *Orgelsjøen*. Oslo: Gyldendal, 2013.
- *Seine topografier*. Oslo: Gyldendal, 2000.
- *Solaris korrigert*. Oslo: Gyldendal, 2004.
- *Trådreiser*. Oslo: Gyldendal, 2001.
- Sjkløvsjij, Viktor. «Kunsten som grep». Overs. Sigurd Fasting. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei. Oslo: Universitetsforlaget, 2008. 13–29.
- Spaans, Ronny. «På stram wergelandsline». *Dag og tid* 06. november 2008.
- Svalheim, Peter. «Stedskunst på stavangerdialekt». *Stavanger aftenblad* 06. oktober 2000
- Swedenmark, John. «Eg forbler i min egen grammatikk». *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag 2014. 146–152.

- Torvund, Helge. «Stor poetisk tyngde». *Dagbladet.no*. 25. november 2004. Internett.  
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2004/11/25/415611.html>> 20. mai 14.
- Vassenden, Eirik. «Men et aent dyr. Språk og erfaring i Øyvind Rimbereids *Jimmen* (2011)». *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag 2014. 262–279.
- Wergeland, Henrik. «Den smukke familie». *Henrik Wergeland – Samlede skrifter*. Red. Dag Gundersen. 1997. Internett.  
<<http://www.dokpro.uio.no/wergeland/WI3/WI3142.html>> 19. april.2014.
- «Til min gyldenlak». *Henrik Wergeland – Samlede skrifter*. Red. Dag Gundersen. 1997. Internett. <<http://www.dokpro.uio.no/wergeland/WI3/WI3141.html>>, 19. april 2014.
- Wintervold, Morten. «Rimbereids spørsmålstegn i utvalg?». *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske bokforlag 2014. 153–161.
- Zahavi, Dan. «Fænomenologi». *Humanistisk videnskapsteori*. Red. Finn Collin og Simo Køppe. København: DR Multimedie, 2003. 121–138.
- Økland, Ingunn. «Sjelden science fictionpoesi». *Aftenposten.no*. Oppdatert 24. oktober 2008. Internett. <[http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Sjelden-science-fictionpoesi-6588594.html#.U3trOdJ\\_vTo](http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Sjelden-science-fictionpoesi-6588594.html#.U3trOdJ_vTo)> 20. mai 2014.
- Ødegård, Knut. «Ordrike, uspenning dikt». *Aftenposten morgen* 29. november 2001.
- «Øyvind Rimbereid». *Gyldendal.no*. Ingen copyright-dato. Internett.  
<<http://www.gyldendal.no/Forfattere/Rimbereid-OEyvind>> 12. mars 2014.