

# THORSTEIN NORHEIM: OM RIMBEREIDS SEN-TOPOGRAFISKE POESI – MED SÆRLIG VEKT PÅ «ST. PETERSBURG-VATN» (TRÅDREISER)

Det er ingen overdrivelse – og heller ikke særlig originalt – å hevde at steder er betydningsfulle i Øyvind Rimbereids poetiske forfatterskap. Ikke bare er flere av enkeltdiktene utstyrt med stedsnavn. Ved å kalle debutsamlingen *Seine topografier* og utstyre et av sine mest omfattende og sentrale essay med den betegnende tittelen «Om det topografiske diktet. Eller i stedet for en poetikk», har Rimbereid både plassert sin poesi i forlengelse av en gammel og utbredt tradisjon eller sjanger: den topografiske diktningen og dokumentert sin stedsorientering. Ikke overraskende er derfor sentopografisk diktning en merkelapp som er blitt mye brukt på Rimbereids poetiske forfatterskap. Per Thomas Andersen er i sin utgave av *Norsk litteraturhistorie* (2012) først og fremst opptatt av det han kaller begrepets «bokstavelig[e]» betydning (Andersen 2012: 688). Debutsamlingen er «sen-topografisk diktning» gjennom Rimbereids nykartografering av «sin by Stavanger, og sin landsdel, Rogaland», på en måte som «kartograferer stedet – ikke til nasjonen og dens kultur –, men til verden» (ibid). Andersen utdyper ved å henvise til *Solaris korrigeret*, det foreløpige hovedverket fra 2004. Det sentopografiske er verken «en revitalisering av regionallitteraturen, en ny heimstaddiktning eller et nasjonalt prosjekt. Det er forbindelsene mellom det lokale, det globale og den nye makroregionen rundt oljevirksomheten i Nordsjøen som er gjenstand for Rimbereids 'nykartografering'.» (op cit: 690) På den ene siden illustrerer det sentopografiske perspektivet Norges atypiske inntreden i senmoderniteten, som hadde alt å gjøre med den stedlige forankringen og geografiske beliggenheten. Dertil kommer at «[l]andets vekst skyldes typiske moderne – ikke postmoderne – fenomener som industriproduksjon og territoriell utvidelse av nasjonale grenser.» (ibid) På den andre siden består altså «ny-kartograferingen [...] i at det ikke er nasjonalstaten som er referansen for forståelsen av stedet og hendelsene der.» (ibid)

Mitt ærend er for det første å forsøke å vise hvordan Rimbereids poesi knytter an til den topografiske litteraturen. Nærmere bestemt skal jeg sammenholde hans essay om det topografiske diktet med et dikt fra hans egen litterære produksjon: det omfangsrike langdiktet «St. Petersburg-vatn» (*Trådreiser*,

2001).<sup>1</sup> Ut fra dette skal jeg – for det andre – forsøke å presisere hva ved Rimbereids dikt som kan sies å utgjøre det mer spesifikt sentopografiske – gjennom å supplere Andersens litt vel allmenne og brede sosiologisk-historiske oppfatning av begrepet med en mer tekstnær, basert på diktspråket der særlig to aspekter står i fokus: subjektsskonstitueringen og diktets utopia-holdninger.<sup>2</sup> Men først litt om diktets struktur og tradisjonstilhørighet.

### «St. Petersburg-vatn»: struktur og tradisjon

«St. Petersburg-vatn» er et av Rimbereids lengste enkeltidikt, og teller i overkant av 42 boksider, fordelt på 7 avdelinger av ulik omfang. Gjennom tittelen og andre interne forbindelser etableres det relasjoner til et senere Rimbereid-dikt: «St. Petersburg-retur, 06.06.2003» (*Solaris korrigert* 2004).<sup>3</sup> Byen St. Petersburg inngår med andre ord med tyngde i Rimbereids topografiske diktning, samtidig som de to diktene lar seg lese som ett langt dikt.

Både alene og sammen med sitt pendant-dikt knytter «St. Petersburg-vatn» an til langdiktradisjonen. Som Ole Karlsen tidligere har påpekt, finnes det to langdiktradisjoner. På den ene siden finner vi den tidlig-germanske *Lang-Gedicht*-tradisjonen «med tydelige røtter i det episke diktet, i folkelitteraturens

---

**1** Det er altså Rimbereids egen topografiforståelse som legges til grunn, ikke tradisjonen eller sjangeren i allmenhet.

**2** Det sentopografiske får dermed en bokstavelig betydning som innebærer at Andersens tilnærming (jfr egenkarakteristikken) ikke også kan være det. Etter mitt syn gir han snarere begrepet en allegorisk betydning. Gjennom å oppfatte Rimbereids åpenbare allegori (det fiktive universet) i «*Solaris korrigert*» entydig som en samfunnskommentar, utlegger han den samtidig som en allegorese. Ifølge Morten Auklend representerer allegoresen «den litterære kritikken som vil dekode og 'oversette' teksten», det vil si at «man leser teksten for å suspendere den som en i realiteten politisk motivert struktur.» (Auklend 2010: 77) Når jeg foretrekker å kalle min lesning bokstavelig, er det fordi den tar hensyn til diktets metapoetiske og selvrefleksive nivå som innebærer et syn på språket selv som diktets topos.

**3** I «St. Petersburg-vatn» antydes en retur: «Når eg vende tebage» (Rimbereid 2005: 54), som det senere diktet realiserer. I det første diktet befinner subjektet seg i den russiske byen over en lengre periode, der ett bestemt tidspunkt er omtalt: «6. november 2000» (op cit: 36). Datoen for returen er markert i det senere diktets tittel: «St. Petersburg-retur 06.06. 2003». I det første diktet hører vi blant annet om at subjektet besøker «regionens kulturdepartement, / invitert av ministeren kun på rykte», og at han «[i] departementets digre, lyse konferanse- / rom lytte eg te spørsmål, / henvendelsar.» (op cit: 47–48) I det andre diktet forbindes reisen med et slikt offentlig besøk: Subjektet er nemlig involvert i en delegasjon som følger daværende utenriksminister Jan Petersen (Høyre) til St. Petersburg: «Lett sommar- / regn idet eg tar steget fra flytrappå / og ud på St. Petersburgs nye, internasjonale / dekke, går midt i kolonnen / av turistimmigrantar, / forretningsfolk og delegasjons- / medlemmar. Ser ministerens nakne / foran meg, naken / mod regnet.» (op cit: 66)

lyrikkformer og tysk filosofi, ofte med et nietzschiansk preg» (Karlsen 2011: 57–58). På den andre siden finnes en «mangefasettert[] tradisjon[] med røtter blant annet i den amerikanske *long poem*-tradisjonen som skriver seg tilbake til Walt Whitmans nyskapende, talemålsbaserte og eruptivt ekspanderende langdikt *Leaves of Grass* (1855).» (ibid)

Med essaysamlingen *Hvorfor ensomt leve* markerer Rimbereid seg som en sterkt selvreflekterende poet, selv i de tilfellene der han ikke eksplisitt kommenterer sitt eget forfatterskap. Kanskje er det essayet «Episode og forandring. Om Vinjes *Storegut*» som best kaster lys over «St. Petersburg-vatn» som langdikt betraktet.<sup>4</sup> Det er den formelle spenningen mellom *det episke* og *det episodiske* som her er sentral. Det episke utgjør «en abstrakt superstruktur» som betegner diktets helhetlige sammensetning, målrettethet og teleologi (Rimbereid 2006: 67). Det episodiske representerer derimot det uavsluttede og utspredte som forstyrrer og «bryter opp den episke flyten», stabiliteten og substansen (op cit: 61, 69). «Episodene står i et konstant spenningsforhold til helheten, de omdikter, nyfortolker, bryter av og underkjenner det episke forløpet, den store fortellingen, den universelle historien, det allmennmenneskelige», skriver Rimbereid (op cit: 76). Likevel kan ikke det episodiske helt fri seg fra den episke helheten. For det første henter tross alt episodene «betydning, ressurser og dramaturgisk fart fra den episke helheten.» (ibid) For det andre er episodene underlagt tiden, som «spenner ut det episke» og «gjør fortellingen og forløpet mulig.» (ibid)

Denne spenningen som Rimbereid påviser i Vinjes dikt viser seg også i «St. Petersburg-vatn». Også dette diktet kan sies å være i «episk ubalanse» (op cit: 61) takket være de episodiske forstyrrelsene. Det Rimbereid skriver om episoden og det episodiske hos Vinje, virker treffende også for eget dikt: «Episoden [...] minner oss om at det alltid vil finnes en annen episode, selv når fortellingen er kommet hjem. Episoden er det som forteller oss om at det verket aldri lar seg avslutte» (op cit: 67). Og videre: «Det episodiske diktet må således bli et åpent og uavsluttet verk, kimærisk, stadig ventende på andre hendelser, bilder, stemmer – på annet poetisk stoff.» (op cit: 68) Det episodiske diktet «utfolde[r] seg i det kombinatoriske. Det vil si at det blander «abstraksjon og faktisitet, idéverden og empiri» (op cit: 69). På den måten fremviser diktet det forskjellige ved verden som kommer til uttrykk gjennom et uensartet og heterogent språk. Det episodiske diktet «skapes ut av det som er skapt fra før», i kraft av «formler, talemåter, hendelser, sakkunnskap, forestillinger og ideer som allerede finnes.» (op cit: 70)

Rimbereids utlegning av det episodiske vekker gjenklang i et annet essay i

---

**4** Vinjes *Storegut* er ifølge Karlsen «et sentralt dikt i den norske langdikttradisjonen.» (op cit: 59) Rimbereids termer angår langdiktsjangeren til tross for at han selv ikke bruker benevnelsen langdikt (ibid).

*Hvorfor ensom leve:* «Om det topografiske diktet. Eller i stedet for en poetikk». Her tar Rimbereid for seg den topografiske litteraturens sjanger i perioden 1380–1814. Undertittelen gjør det klart at essayet også er å forstå som en selvkommentar, i stedet for en poetikk, eller kanskje snarere som selve *stedet* for en poetikk. Rimbereid snakker i alle fall – allerede i innledningen – om det topografiske som «det som finnes under skriften min, som motiv og tradisjon», som «poetisk[] mellomverden, som selv forsøker å slynge et lys over verden der ute, en verden som i mitt tilfelle ofte har handlet om steder, byer, landskap og geografier, konkret og faktisk, med sin fortid, nåtid og framtid.» (2006: 79) Og litt lenger ut: «Men under flere av diktene jeg har skrevet, finnes også tradisjonen og historien, nærmere bestemt det topografiske diktets tradisjon og historie.» (op cit: 80) «St. Petersburg-vatn» er utvilsomt ett av diktene som knytter an til en slik tradisjon. La oss se litt nærmere på de trekkene Rimbereid fremhever ved den topografiske litteraturens tradisjon i sitt essay.

For det første viser han hvordan den topografiske litteraturen er «gjennomstrømmet av ulike krefter: realhistoriske, historiografiske, religiøse, estetiske og retoriske» (ibid). Dette gjør sjangeren både ustabil og uren. Et godt eksempel er *Hamarkrøniken*, som gjennom sin romlige tenkemåte og serielle komposisjon fremviser brytninger og sprang «mellom ulike erfaringer, tanker og levemåter» (op cit:106). For Rimbereid er dette «et verk som oscillerer mellom verdener, og som samtidig skaper et kontinuum.» (ibid) Det oppstår et mylder «av gjenstander, stemninger, lyder og liv – viklet ut av hverandre.» (op cit: 108) Resultatet er en sjanger som fungerte som «arenaer mer for tematiske kombinasjoner og kryssninger enn for konsentrater» (op cit: 109). Det topografiske motivet på 1500-tallet trekker til seg et mangfold av stoff: «kristent, mytisk, antikt og vitenskapelig.» (op cit: 112) Et annet eksempel er landskapet i Petter Dass' *Nordlands trompet*, som «viser oss hvordan ulike hendelser, fortellinger, elementer, sansninger og spekulasjoner skjærer inn i og virker på hverandre.» (op cit: 131)

For det andre er det Rimbereids poeng at denne komplekse og sammensatte topografiske litteraturen springer ut av et særlig blikk eller perspektiv. Allerede Petrarca på 1300-tallet innevarsler et nytt, subjektivt og moderne blikk på landskapet (op cit: 86). En av Petrarcas reiseskildringer åpner nemlig både for «naturens råskap og skjønnhet, både for faktisitet og forestilling, både for nåtid og historie – som om Petrarca befinner seg i et nå som bare utvider seg.» (op cit: 88) Petrarca er således den første i moderne tid som anlegger et blikk som ivaretar «den estetiske dimensjonen ved verden, den som den enkelte kan erfare og oppleve fra sitt partielle og foranderlige syn.» (ibid) I Olaus Magnus' *Historia om de nordiska folken* (1555) finner for eksempel Rimbereid et «vandrende blikk, [...] som plukker til seg og kan tillate seg å studere hva enn det måtte møte.» (op cit: 92) Til grunn for *Hamarkrøniken*, «der rommet ugjør den epistemologiske grunnfiguren» (op cit: 103), ligger ifølge Rimbereid «tanken om at verden bare kan forstås gjennom å se og oppdage likheter», slik

at alt kan «sammenliknes med noe annet, i en stadig utvidende bevegelse.» (op cit: 103–104) I Hallvard Gunnarssøns dikt «Akrostikon» (1591) påviser Rimbereid en omgjengende og fordreie optikk som gjør at «verden endrer seg etter hvor en retter blikket.» (op cit: 120) I Claus Frimanns dikt «Fieldet Horneelen i Norge» (1775) gjør Rimbereid også et poeng av at «landskapet alltid ses fra et sted. For i det hele tatt å kunne se et sted, erfare det som skikkelse, må vi ha et sted å se det i fra.» (op cit: 142) I Frimanns dikt er det dessuten flere som ser: «Turisten, landskapsarkitekten, fiskeren – den fastboende. Alle ser de landskapet ut fra sin virksomhet i verden.» (ibid) Diktet fremviser altså «en fleksibilitet i den sosiale og eksistensielle optikken» (op cit: 143) som gjør at Hornhelen får «skikkelse og betydning som topografi.» (op cit: 142)

Det tredje momentet Rimbereid er opptatt av i sitt essay, er det samspillet den topografiske litteraturen fremviser mellom stedet og mennesket. Denne relasjonen kan studeres som et eiendoms- eller maktforhold, der det for mennesket dreier seg om å «bemektige seg en geografi.» (op cit: 80) Men Rimbereid er mest opptatt av hvordan «de fysiske omgivelsene [er] med på å skape oss, konstituere oss som mennesker.» (ibid) For oss mennesker har stedene «sine historier, sine bruksmuligheter, sine materielle og symbolske verdier, sine sosiale krefter og sine maktrelasjoner. Liksom ring på ring utover.» (op cit: 82) Men også omvendt: «Alle har vi steder som taler gjennom oss, som stadig virker i vår biografi og i vårt nå. Vi bærer stedene i oss.» (ibid) Det dreier seg med andre ord om «en dialog mellom det fysiske og det menneskelige, der de fysiske omgivelsene blir noe vi investerer betydning i, samtidig som omgivelsene selv skaper betydning.» (op cit: 83) Et godt eksempel er Frimanns «Fieldet i Horneelen», som ifølge Rimbereid fremviser «et menneske gjennomkrysset av ulike verdener» (op cit: 144).

Disse tre trekkene, som lar seg utlede av Rimbereids essay om den topografiske litteraturen, kan kalles sjangerkonvensjoner som det virker fruktbart å holde «St. Petersburg-vatn» opp imot. I den grad diktet følger disse konvensjonene omfatter det dessuten de egenskapene og mulighetene ved den topografiske litteraturen som Rimbereid peker på i avslutningen av sitt essay. Blant annet fremhever han at det fysiske landskapet alltid vil fordre en «vev av verdener» – «[v]erdener begrensede eller utvitende, verdener gamle eller nye, verdener truede eller kontinuerlige.» (op cit: 144) Dette gir en diktning «som stadig søker etter nye elementer, nyanser og konstellasjoner, fysiske så vel som menneskelige. Oppmerksomt, nysgjerrig.» (ibid) Dette er egenskaper ved den topografiske litteraturen, ettersom «det topografiske jo aldri kan bli et ferdig materiale, men alltid være på vei, alltid være i endring» (op cit: 144–145), slik våre liv også forhåpentligvis er. Ja, det topografiske diktet viser oss stedet i dets «bliven»:

*Ved at diktet avviker, blander sammen og overfører mellom historiske epoker og perspektiv, svarer det for det som et sted kan bli. I sin egen omskaping*

*viser diktet oss det foranderlige og ennå ikke realiserte ved verden. Når et sted løftes inn i diktet, åpnes også muligheter ved stedet selv* (op cit: 145).

Disse egenskapene og mulighetene gjelder «[d]en gang som nå» (op cit: 144), og ser med andre ord ut til å være hva Rimbereid oppfatter som tidløse kvaliteter ved sjangeren. Men ved å blåse nytt liv inn i en gammel tradisjon som etter hans eget utsagn i essayet har ligget to hundre år i dvale under romantikken og modernismen, spørres det om ikke Rimbereids topografiske diktning også beveger seg utover de gamle sjangerkonvensjonene ved å legge noe til og som utgjør det spesifikke sentopografiske. Gjennomgangen av «St. Petersburg-vatn» som topografisk diktning blir derfor også en undersøkelse av hans poesi som sentopografisk.

### **Stedet: rom, tid og historie**

Diktet knytter an til den topografiske tradisjonen gjennom tittelen, som fungerer som en stedsangivelse. Lokaliteten er imidlertid vag, flertydig og bevegelig. Det første leddet, «St. Petersburg», gjør den russiske byen til diktets sted. Men dette er som kjent en by som har hatt ulike navn gjennom historien, siden den ble grunnlagt av tsar Peter den store 27. mai 1703 og i mange år fremover var hovedstad i det russiske keiserdømmet. Vi kjenner byen som både Petrograd (1914–1924), Leningrad (1924–1991) og St. Petersburg (siden 1991). Tittelens andre ledd, «vatn», gjør derimot naturen til diktets sted. Men den ubestemte formen vanskeliggjør en nærmere og presis stedsbestemmelse. Diktet nevner flere vann og elver, blant annet Volga og Neva. Vi hører ellers om «Onega-sjøen» (Rimbereid 2005: 38), og det skal også nevnes at St. Petersburg ikke bare er en havneby beliggende ved Østersjøen, omtalt i diktet som resultatet av Peters «imperievending / mod havet» (op cit: 22).<sup>5</sup> Byen ligger på øyer og i vann, med kanaler og broer som ferdselsårer.

Dertil kommer at diktets «vatn» forsyner stedsangivelsen med en bevegelighet som foregår både på et horisontalt og et vertikalt plan. For det dreier seg ikke bare om sjøer og elvers horisontale flyt. Vann finnes også i luften som nedbørs vertikale drypp og fall. I diktet hører vi for eksempel om «oktoberregnet» (op cit: 25), men også om den russiske industriens spillvatn» (op cit: 46). Slik rettes oppmerksomheten også mot den industrialiseringen og teknologiseringen som preger byen. De tette forbindelsene mellom natur og kultur viser seg også hva angår byens beliggenhet og klima. Et raskt søk i Wikipedia gir opplysninger om at byen ligger på et sumpaktig våtmarksområde og har høy luft og jordfuktighet på grunn av lav evapotranspirasjon som følge av det kalde klimaet.

---

**5** Diktets stedlige forankring og betoningen av vann i ulike former bringer tanken hen på et annet topografisk-inspirert langdikt i nordisk sammenheng: Tomas Tranströmers *Östersjöar* (1974).

Den løse og uspesifiserte stedsangivelsen som angis med tittelen, reflekteres i diktet både formelt og innholdsmessig. Stedets egenskaper blir også diktets egenskaper. Med tittelen legges en løs, geografisk stedsramme om St. Petersburg med omegn. Innenfor denne rammen beveger diktet seg på på kryss og tvers og rundt omkring i løpet av en tidsperiode på noen måneder, i kraft både av jegets vandringer og forflytninger med tog. Disse bevegelsene knytter stedene og lokalitetene sammen og forbinder elementer i jegets indre (imanasjon) og ytre liv. Dette impliserer en grunnleggende relasjon mellom jeget og stedene som tar form av en dynamisk interaksjon etter fenomenologisk mønster.<sup>6</sup> Dette åpner for både spatiale og temporale vekslinger og kryssninger som diktet uanstrengt medierer mellom. På den ene siden uttrykker diktet et romlig mangfold som omfatter stadige forflytninger og vekslinger mellom ulike perspektiver. Vi tas med både til ulike naturlandskap ved elvebredder og til selve byen St. Petersburg, der jeget vandrer omkring i de myldrende gatene og stopper opp ved både plasser og torg. Innimellom befinner vi oss også i byen Petrozavodsk litt utenfor St. Petersburg. Jegets interaksjon med disse stedene munner ut i inntrykk, det vil si refleksjoner og erkjennelser om eksistensielle forhold som omgivelsene vekker i ham og som angår både historie, politikk og økonomi. Interaksjonen innebærer at også minnet, eller erindringen, aktiveres. Dette får på den andre siden konsekvenser for diktets temporalitet, idet vi får innpass i et «utvidet nå» eller en *mellomtid* som får karakter både av fortid og fremtid.<sup>7</sup> Jegets interaksjon med stedet innebærer en aktivering av den tidsbeholderen som stedet er utlagt som. For som det heter i avdeling 4: «I St. Petersburgs nye jord fins / Leningrads gamle, liksom jordå / te det eldste St. Petersburg / fins i den igjen» (Rimbereid 2005: 33).

Jegets interaksjon med stedet – og de spatiale og temporale vekslingene den avstedkommer – skaper med andre ord den oscilleringen mellom ulike verdener og det kontinuumet som ifølge Rimbereid preger den topografiske litteraturen (Rimbereid 2006: 106). Dette er kjennetegn som viser til et bredt spekter av poetiske tilnærminger og en stor grad av dikterisk frihet. På den ene siden er diktet mimetisk orientert, faktabasert og selvbiografisk anlagt. Det er både referensielt og virkelighetsnært, det beskriver virkelige skikkelser, steder

---

**6** Louise Mønster betoner fenomenologiens betydning for interaksjonen mellom subjektet og stedet – og dermed for stedsforskningen, i en introduksjonsartikkel om stedbegrepet og dets litterære potensial: «Et grundleggende træk i fænomenologien er, at subjektet og objektet ikke betragtes som adskilte størrelser, men tværtimod er intimt forbundne.» (Mønster 2009: 362) Dette innebærer en overskridelse av subjekt-objektforholdet, og at stedet blir en dynamisk størrelse (ibid). Det vil si at steder «ikke blot er», men at de derimot «bliver [...] til i kraft af menneskets evne til at se stederne og gennem dets interaktion med dem.» (op cit: 360)

**7** Betegnelsen «mellomtid» står i gjeld til det Ingmar Lemhagen i denne boken kaller «mellantid» (Lemhagen 2014: 248).

og omgivelser og baserer seg på faktiske historiske hendelser og situasjoner.<sup>8</sup> Men diktet minner oss samtidig på at dette er filtrert gjennom et subjektivt temperament som erkjenner, vurderer, reflekterer og erindrer. Diktet er derfor på den andre siden også fiksjon og visjon. Dette brede spekteret av muligheter fortøner seg som et spørsmål om dikterisk holdning, som hos Rimbereid er knyttet til synssansen. Rimbereids poesi er utpreget visuell: Bevegelsene og forflytningene i rommet er ledsaget av et blick som anskueliggjør og medierer mellom de «ulike verdener».

### **Blikket og perspektivet**

Blikket eller perspektivet er den andre sjangerkonvensjonen som Rimbereid betoner i sitt essay om den topografiske litteraturen. I intervjuer har Rimbereid sagt at han bruker konkrete steder som et prisme til å se på verden. Det betyr at litteraturen ikke bare gjengir stedet (som en avbildning), men også setter sitt avtrykk på det. Som Tone Selboe skriver apropos byskildringer: «[L]itteraturen ikke bare gjengir byen – dens virkelighet, væremåte, historie – den former også det bildet vi har av byen.» (Selboe 2003: 196) Byen vi møter i litteraturen er nemlig også «en by som blir til i og med litteraturens fremstilling av den», «byen får selv skikkelse av en fortelling.» (ibid) De litterære byene er, som Selboe understreker, nemlig «ikke utelukkende gjenkjennelige, geografiske byer», men potensielt også «byer uten navn, geografi og definert lokalitet» (ibid).

Subjektets blick er først og fremst romlig, mimetisk og deskriptivt, og beveger seg i takt med de mange forflytninger innenfor byen og dens nærmeste omgivelser. Men det er også – i vel så stor grad – snakk om et fortolkende og reflekterende blick som er knyttet til imaginasjonen og som forvandler og omdanner omgivelsene. «[A]lt som skjer, e at de ting eg ser / dreies og vris og vrenses», heter det i avdeling 6. (Rimbereid 2005: 49) Dette åpner for stadige romlige forflytninger, samtidig som omgivelsene lades med temporalitet som til stadighet veksler mellom nåtid, fortid og fremtid. Med St. Petersburg som prisme for det subjektive blikket etableres det med andre ord sammenhenger og forbindelseslinjer både spatielt og temporalt og mellom rom og tid.

---

**8** Virkelighetsrelasjonen kommer blant annet til uttrykk ved at jeg-instansen knytter tett an til den biofaktiske forfatteren – slik tilfellet er med mange av Rimbereids dikt. Den gjennomførte bruken av dialekt fra forfatterens egen fødeby Stavanger, er en viktig markør for et slikt selvbiografisk trekk. Dette selvbiografiske og virkelighetsnære forsterkes gjennom skildringen av de mange gjøremålene under reisen og oppholdet. Vi får vite at jeget befinner seg i byen 6. november 2000 (op cit: 36), at han er der i yrkessammenheng, at han foreleser om Obstfelder på universitetet (op cit: 51) og at han har en venn i byen: Anne Marie (op cit: 41, 50). Ellers refereres det til faktiske steder og lokaliteter, til historiske personer (Peter den store, Lenin, Trotskij, Khrustsjov, Anna Akhmatova, Sjostakovitsj, Gagarin), foruten forfatterens russiske bekjentskaper (forfatteren Nadezjda og guiden Varva).



Blikket impliserer allerede fra første stund kulturelle forutsetninger og spenninger. Dette tematiseres tidlig i første avdeling: «Ser eg disse konturane, / ser eg for meg livet her, / kun med brennande ansikt? / Reise eg inn / i denne verden med øyner / dekkja av lykkens fosfor?» (op cit: 15) Det dreier seg her om det subjektive blikkets kulturelle bakgrunn og forutsetninger, og måten disse setter sitt preg på det anskuede. Det åpnes for to muligheter. På den ene siden å innta et østlig blikk og se konturene «med brennande ansikt». Senere i diktet kalles et slikt blikk for et «sovjetisk medusablikk» som gir et «stivna» – og dermed lite attraktivt – bilde av omgivelsene (op cit: 51). På den andre siden er det slik at subjektet – uunnngåelig – inntar et vestlig (eller et hjemlig) blikk som utgjør et filter («dekkja av lykkens fosfor») som potensielt fordreier synet. Det er altså heftelser ved begge perspektivene. Problemet er størst ved det førstnevnte, siden det synes umulig for et vestlig jeg å innta et østlig blikk fullt ut. For det fordreierende vestlige blikket er det en svakhet at det vanskeliggjør bestrebelsen etter å gi et bilde av det reelle eller autentiske eller faktiske ved en situasjon. I avdeling 5 omtales det da også som et «begrensa blikk.» (op cit: 44) På den annen side er dette det eneste blikket som står til disposisjon – og er således også en styrke: det oppløser det tilstivnede og døde og forsyner det med bevegelse og liv.

Det subjektive, vestlige blikket formidler romlige forflytninger og bevegelser i rommet. Påfallende ofte formidles metereologiske observasjoner om vær og vind. Men diktet betoner ikke bare ytre synsinntrykk. I avdeling 3 er det også snakk om «det indre synet» (op cit: 28) som er forbundet med fantasi og imaginasjon. Dette indre synet er et granskende blikk som forsyner diktet med tid og temporalitet. Både fortid og fremtid bringes inn og «utvider» nåtidssituasjonen. En passasje i avdeling 1 er eksempel på hvordan det indre synet aktiveres i en nåtidssituasjon og bringer fortiden inn: «Her eg går, / ser eg for meg Lenin i mausoleet / med sitt venstre, balsamerte øyra / te slutt vendt ner / lyttande. / Liksom då han ein gang nattetid / satt bøyed øve tal og bøker, / då han lytta te framtidå / sin elektriske turbin.» (op cit: 17)

Av og til konvergerer det ytre blikket og det indre synet. Dermed er grunnlaget lagt for diktets mange eksistensielle refleksjoner og spørsmål. I sitt essay om topografisk diktning snakker Rimbereid som nevnt om den romlige komposisjonen i *Hamarkrøniken*, der romlige bevegelser sammenstilles i kraft av deres naboskap, slik at bevegelser og egenskaper overføres mellom tingene i kraft av at de nærmer seg hverandre. Romlige sirkler lenkes på denne måten sammen i en spiralkjede (Rimbereid 2006: 104). En liknende formasjon kommer til uttrykk i «St. Petersburg-vatn». I en passasje i avdeling 6 dannes det en spiralkjede av «geografiens ringar» og «tankeringar» ved at de filtreres inn i hverandre. Dette som et uttrykk for menneskets eksistensielle vilkår:

Men ringane sitt sentrum  
veksle, ring skjere gjønå ring.

Skjere òg gjønå tankeringane mine,  
som eg aldri ska forlata,  
eller vil forlata, så lenge eg menneske e.

Mine ringar  
vil ligavel vera ringar  
i større ringar, ring på ring udøve,  
parallelt eller skeivt innringa  
i kverandre. Te å bo i.  
Men òg te å reisa i,  
for slik kanskje å merka  
ringanes langsomme, uavbrutte reise  
gjønå oss? (Rimbereid 2005: 52)

En viktig egenskap ved blikket er at det følger vannets bevegelser og skaper et geografisk aksesystem som forutsetning for plotting av koordinater. Systemet består av horisontale og vertikale linjer. I avdeling 3 ser jeget horisontalt utover byen fra hotellrommet: «et svakt skimmer øve Neva, / øve de grønnlige palasså/ og øve kuppelen på klosteret Aleksander Nevskij.» (op cit: 25) Mens i avdeling 1 er det blikkets vertikale bevegelse som betones: «Ner kunne me / se, der planter / og ugras grodde. Opp / kunne me se, der sol / og regn symde.» (op cit: 20) Blikkets bevegelser er altså avgjørende for diktets kartografering av byen og landskapet. I en passasje i avdeling 6 kombineres ringene og linjene: «Landskabet blir då ein siste, tynnaste ring, / spent opp i geografiske diagonalar, / i jordskorpås / skiftande kraft.» (op cit: 53)

Det subjektive blikket kan dessuten zoomes som en kameralinse. Diktet ser snart på nært hold, snart på avstand. Det siste er tilfellet når vi i avdeling 4 inntar Juri Gagarins altomfavnende (over)blikk: «Med sitt reine ansikt svedde han / øve verdens østligste og vestligste / horisontar. Han såg alt!» (op cit: 37)

En viktig egenskap ved diktets blikk er at det er utstyrt med en optisk fleksibilitet som gjør at flere av de omtalte historiske skikkelsene tildeles blikk og perspektiv. Gjennom perspektivvekslinger skildres kjente biografiske personer indre liv og interaksjoner med omgivelsene. Særlig dreier det seg om politiske skikkelser, men også om kunstnere og vitenskapsmenn. De skikkelsene som opptar mest plass, er tsar Peter den store (hele avdeling 2) og Lenin (op cit: 16–17 og 28–32). Særlig sentralt står skildringen av den moderniseringsprosessen tsaren sørget for å innføre i Russland på begynnelsen av 1700-tallet – inspirert av vestlige opplysningsidealer og satsning på vitenskap og teknologi. At subjektet på denne måten gjennom imaginasjonen låner blikk og stemme til andre skikkelser, får konsekvenser for subjektets fremstillingen. Vi har å gjøre med en fleksibel og elastisk jeg-instans. Dette understrekes av den dobbelteksposeringen som inntreffer i avdeling 5, idet subjektet ser for seg et ikon, der et øye eller en sprekk på ikonet stirrer tilbake. Diktet knytter på den måten an til mystikken, idet subjektet ikke bare er den som ser, men

også den som blir sett: «Kanskje åbnes då et lide øye, / liksom i et ikons tynne sprekk, / som forsiktig ser tebage / på deg her?» (op cit: 42)<sup>9</sup> La oss ha denne subjektstremstillingsproblematikken i mente når vi nå skal se nærmere på «den oscilleringen mellom ulike verdener» som kommer til uttrykk i relasjonen mellom subjektet og stedet, som vi med bakgrunn i Rimbereids essay kan utlede som den tredje sjangerkonvensjonen ved den topografiske litteraturen.

### Stedet og mennesket

Rimbereids dikt kretser rundt et faktisk sted, en by som med sine gater og bygninger finnes i virkeligheten. Men Rimbereid er i sin diktning også opptatt av hypermoderne, abstraherte «ikke-steder», det vil si steder som mangler historie, relasjon og identitet.<sup>10</sup> Pendantdiktet «St. Petersburg-retur, 06.06.2003» er godt egnet til å illustrere dette «a-topiske».<sup>11</sup> I mesteparten av dette diktet befinner nemlig jeget seg på et slikt ikke-sted, nærmere bestemt ombord i et passasjerfly, «høgt øve Østersjøens skum / av nitrogen og svovel» (Rimbereid 2005: 59), på vei mot den russiske byen:

Mens her oppe, ennå  
øve kvide skyer, retningsfri  
abstraksjon: Skandinavisk aero-  
liv!  
Kor med kun finnes i flommen  
av nye ord: krabbeccarpaccio,  
hummerskum og chiliceviche.

---

**9** Situasjonen minner om Gunnar Ekelöfs ekfrase «Xoanon» (*Sagan om Fatumeh*, 1966), der jeget visker bort ikonens motiv til kun materialet står tilbake: «Jag lyfter guldgrunden och undermålningen / tills träet med dess täta ådring ligger bart: / En gammal plankbit av oliv, som sågats ur / ett stormfällt träd, en gång för längesen / vid någon kust mot norr. Där finns i träet / nästan igenväxt, ögat av en kvist / som bröts i trädets ungdom någon gång – / Du ser på mig. Hodigitria, Philoúsa.» (Ekelöf 1966: 46)

**10** Jfr Mai/Ringgaard: «Ikkestedet som supermodernitetens sted mangler det, stedet har: identitet, relationer og historie.» (Mai/Ringgaard 2010: 20) Jfr også Mønster: «I generelle vendinger kan ikke-steder defineres som steder, hvor de stedlige kvaliteter er undertrykt.» (Mønster 2009: 366)

**11** Se også «Om det topografiske diktet», der McDonald's fremstilles som et slikt ikke-sted: «I dag har moderne turisme og teknologi løftet det stedlige opp i det a-topiske [...] I så måte har McDonald's vunnet den symbolske kampen om stedet. McDonald's er det stedløse tempel. Beliggenheten, arkitekturen, interiøret, menyen, kundebehandlingen – ja, til og med smilet til 'medarbeiderne' skal være det samme i McDonald's Cape Town som i McDonald's Bergen.» (Rimbereid 2006: 81–82) Det fysiske stedet er av ulike krefter og ideologier abstrahert til et betydningsfullt «modernistisk ikke-sted», ifølge Rimbereid (op cit: 82).

Kor ministertanken kan  
fly seksti ganger jordå  
rundt i minuttet.

Ingen sår!

Kor med adle bler te kem som helst  
fra kor som helst  
og te slutt bare disse stille panoramaøynene  
ein gang itte historiens slutt,  
kver natt stirrande ud fra 37. etasje:

«Tokyo Dream». (op cit: 63)

I «St. Petersburg-vatn» oppnår en av byens franske kafeer karakter av et ikke-sted, takket være globaliseringsprosessenes tendens til å ensrette stedet og gjøre det forskjellsløst, slik at det som McDonald's får den samme fremtoningen og statusen hvor som helst i verden: «I tankebananes roligere timar / på kafé Kivatsj, fransk, / internasjonal stil. Og derfor ein svag følelse / av her å vera lyfta hjem, trygt / inn i Café Opera, Stockholm / eller Bergen, te nye gamle Europa!» (op cit: 49)

Men Rimbereids poesi relaterer seg ikke bare til reelle steder og «ikke-steder». Et hovedaspekt ved hans topografiske diktning er at den også, gjennom det omformende og visjonære blikket, omfatter utopia-forestillinger. Rimbereid er tilbøyelig til å se et utopisk potensial i den topografiske sjangeren. I *Hamarkroniken* noterer han seg for eksempel hvordan Hamar by er fremstilt som et perfekt sted, som «et samfunn som tilsvarer Thomas Mores *Utopia* (1516) [...] bare lagt til fortida» (Rimbereid 2006: 106). Dette utsagnet tyder på at Rimbereid først og fremst forbinder utopien med en stedlig kvalitet i tradisjonen etter More: det gode stedet som ikke finnes.<sup>12</sup> Utopien tenkes altså her som et fiktivt, geografisk avgrenset område eller enklave der historien er brakt til ende.

I «St. Petersburg-vatn» er imidlertid en slik utopia-oppfatning mindre dominerende. I den grad stedet fremstilles i et verdimessig lys, er det de negative aspektene som dominerer, slik at stedet fremstår snarere som utopiens motsetning: som en dystopi (det dårlige stedet).<sup>13</sup> Diktet virker slik å

---

**12** Dette understrekes i innledningen av essayet «Utopi og dikt»: «Utopien er fiksjon», det vil si en «oppdikte[t] verden[]», et «ikke-sted[]» (Rimbereid 2006: 149).

**13** Jf. Lyman Tower Sargents mye brukte definisjoner på utopi og dystopi: «Utopia/Eutopia – 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 considerable better than the society in which the reader lived. [...] Dystopia (negative utopia) – 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 considerable worse than the society in which the reader lived.» (Sitert etter Baccolini og Moylan 2003: 11)

være skrevet ut fra bevisstheten om at realiserte utopier (utopia som enklave), i praksis vil fungere som dystopier. Dominerende i «St. Petersburg-vatn» er snarere en utopia-holdning som kommer til uttrykk i individets håp, begjær og drømmer om å skape en bedre tilværelse. Det utopiske ligger med andre ord i selve visjonen, i det urealiserte idealet<sup>14</sup>, noe som i diktet både kommer til uttrykk i jegets erkjennende utsagn om menneskets eksistensbetingelser og gjennom den optiske fleksibilitetens tolkning av de historiske skikkelsenes indre tanker, som altså kommer i stand ved at subjektet «låner» dem sin tanke og stemme. I det siste tilfellet er det altså en fiksjonalisert utopisk modus henlagt til fortiden som kommer til uttrykk.

Det er som nevnt særlig Peter den store og Lenin som diktet betoner i denne sammenheng. De to har det til felles at de begge er knyttet til vannet eller elvene. Grunnleggeren av byen, Peter den store, formet byen ved å søke seg mot havet (Rimbereid 2005: 22). Lenin på sin side tok sitt navn etter den russiske floden Lena (op cit: 16–17). Begge står dermed i forbindelse med en avgjørende kraft, som består i håpet og drømmen om – eller begjæret etter – å skape en ny og bedre tilværelse. Deres interaksjon med stedene tar med andre ord form av en utopia-oppfatning som gjør at de fremstår som det Rimbereid i «Utopi og dikt» omtaler som store utopister.<sup>15</sup> For Peter den stores del betones særlig den reformviljen som ligger bak de moderniseringsprosessene han innførte på 1700-tallet, noe diktet stadig kretser rundt. Helt konkret gir dette seg utslag i den perfekte og altomfattende miniatyrverdenen som tsaren skapte i form av et kabinett. For Lenins del hviler utopia-holdningen på skildringen av hans store politisk-ideologiske begjær, som kanskje best kan karakteriseres gjennom

---

**14** Dette er i tråd med hva flere tenkere av det utopiske forbinder med utopi-begrepet, blant dem Ernst Bloch (jfr hans store utopi-studie *The Principle of Hope*, 1938–1947), Ruth Levitas (som i *The Concept of Utopia*, 1990) vektlegger utopia som begjæret etter endring) og Fredric Jameson (særlig *The Archeologies of the Future*, 2005). For en oversikt over deres (og andre utopisters) tenkning og innbyrdes forskjeller, se Auklends «*Varia utopica*»-kapittel (Auklend 2010: 44–76).

**15** «Utopien er [...] en idealmodell arbeidet fram av en oppfinner. Utopisten bruker alt han har sett og hørt og kan forestille seg til å skape sin ideelle framtidstat. Men det betyr ikke at utopisten er en drømmer. Tvert om, han har ofte en sterk mistanke om at den nye verden aldri vil bli realitet. For de største utopistene har verden her og nå vært brennpunktet. De deklamerer sine andre oppdiktete verdener i hat, angst eller sorg over tidene de selv lever i. [...] For mest av alt vil utopisten frigjøre. Han vil frigjøre mennesket fra naturherredømmet. Han ser naturens makt, det dyriske og irrasjonelle ved mennesket, ført videre i sivilisasjonen maskert av maktviljens forordninger, lover og handlinger.» (Rimbereid 2006: 149–150) Det skal legges til at diktets fokus på visjonen og det urealiserte idealet ikke er til hinder for at diktet samtidig også gjør en eksplisitt vurderende omtale av realiseringene: 1700-tallets opplyste tsarstyre og den sosialistiske sovjetstaten. Diktet er skrevet i ettertid og har således fasiten for hånden.

Ruth Levitas' begrep «the education of desire».<sup>16</sup> For Lenins del tar denne utdannelsen av begjæret form av lesing: «Liks då han ein gang nattestid / satt bøynd øve tal og bøker, / då han lytta te framtidå / sin elektriske turbin.» (Rimbereid 2005: 17) Men diktet nevner eksplisitt at denne munner ut i «[d]en omvendte utopien, Dys- / topia» (op cit: 18). Så også med Peters miniatyrverden som ender som et redselskabinett. De to maktpersonenes sterke politiske vilje er altså styrt av utopiske bestrebelsler, samtidig som diktet får fram at enhver realisering av utopia nødvendigvis resulterer i dystopia.<sup>17</sup>

Gjennom å betone stedets historiske dimensjoner påminner diktet oss om den tette forbindelsen mellom utopi og dystopi. Som topografisk dikt får det frem at byen har fremstått både med utopiske og dystopiske trekk opp igjennom historien.<sup>18</sup> Kanskje veier de dystopiske trekkene tyngst. Som i en passasje om Lenins politiske arvtaker, Stalin, der det fremgår at styresettet ga en marerittaktig verden preget blant annet av menneskelig deportasjon og massedrap: «Eller som fra et mareritt / i Stalins innerste / natt, ein lastebil på ny / klar te å fara gjonå mørket / uden lys / med mennesker / brått uden navn.» (Rimbereid 2005: 15)

Men det utopiske og dystopiske kommer også til uttrykk gjennom jegets erkjennede utsagn om menneskets eksistensbetingelser. Utgangspunktet er relasjonen mellom stedet og subjektet, et tema som introduseres allerede tidlig i første avdeling: «Dette e / det reelle! / Dette e det sjølstendig pulserande / onna myten, onna bildene / i meg» (op cit: 14–15). Utbruddet indikerer at subjektets forestillinger møter konkrete sanseninntrykk, men kan også forstås dithen at stedets virkning er så sterk og umiddelbar at erfaringen skjer uten mediering. I så fall insisterer diktet på at steds erfaringen skjer uten den transformasjonen i persepsjonsprosessen som vanligvis ledsager våre inntrykk. En slik insistering får imidlertid aldri gjennomslag, siden utsagnet jo i seg selv er en språklig refleksjon som nødvendigvis medfører «kunstighetens distanse» og en omskaping eller nyskaping av stedet (Rimbereid 2006: 145). Dette innebærer at mennesket er bundet til refleksjonen og språket – og dermed også til historien. En passasje i starten av avdeling 3 kan belyse dette nærmere.

---

**16** Se også Auklend 2010: 65.

**17** Jfr «Utopi og poesi»: «I utopien er tiden ført til sin ende, og det det står om, er å verne og beskytte det som er nådd. Utopien er bildet på historiens slutt.» (Rimbereid 2006: 150) Utopien er med andre ord et samfunn i stillstand som med alle midler forsvarer det bestående. En realisert utopi er derfor i praksis en dystopi.

**18** Jfr «Om det topografiske diktet»: «Men er det ikke slik at diktet også kan svare for et steds historiske dimensjon? Ved at diktet avviker, blander sammen og overfører mellom historiske epoker og perspektiv, svarer det for det som et sted kan bli. I sin egen omskaping viser diktet oss det foranderlige og ennå ikke realiserede ved verden. Når et sted løftes inn i diktet, åpnes også muligheter ved stedet selv – hva det enn måtte lede til: fornyelse, kontinuitet eller destruksjon, utopi eller dystopi» (Rimbereid 2006: 145).

Her våkner jeget opp i hotell Moskva etter sin første natt i St. Petersburg. Idet han ser ut på landskapet i oktoberregnet og mottar de første inntrykkene av elva Neva og klosteret Aleksander Nevskij, understrekes den menneskelige imaginasjonsevnen: «I tankane mine løftes broene, / skib drar inn. Som om det fortsatt / sko vera august her / eller allerede va det.» (Rimbereid 2005: 25) Imaginasjonsevnen transformerer og omdanner – og fremstiller omgivelsene i parallelle plan – «nøyaktig parallelt øve forestillingen min / om dette» (op cit: 26). Passasjen munner ut i erkjennelsen om at mennesket er bundet til refleksjonen, språket og historien – et vesentlig aspekt ved menneskets eksistensbetingelse: «Me bler aldri fri, / eg e igjen 17 år og slebes sommarstid / gjønå ein Arthur Koestler-roman / på kver gulna sida, ein revolver mod nakken. / Som om eg vandre gjønå / et tidskammer, der / epoke på epoke gnistre / eksplodivt omkring meg.» (ibid) «Me kan aldri / stiga ud av dette / som sjøl støtt stige» (op cit: 35), heter det likeledes litt senere. Denne bundetheten gjør at vi kan forme omgivelsene, men vi blir også formet. Dette poenget illustreres av følgende vers, der mennesket følger vannets bevegelser: «Me flyde. / Me flyde i det me ikkje / kan gjør någe med. Og me flyde / i det me gjør någe med, / i det me sjøl har laga / og ska laga. / Kor flyde me i dag?» (op cit: 36)

Men bindingene er også uttrykk for begrensning og ufrihet. Av og til ytrer det seg som et utopisk ønske om å slippe unna. Også jegets utopia-holdning kommer altså til uttrykk som håp, drøm og begjær. Ett sted snakker jeget om «impulsen / te iblant å ville forsvinna, for alltid / langt ud i øst» (op cit: 50). I avdeling 5 befinner jeget seg på nattoget på vei til byen Petrozavodsk. Han kikker ut av kupévinduet, og i et glimt oppstår muligheten for å sprengre de eksistensielle rammebetingelsene:

Me fare vekk  
og ansiktet mitt åbnes  
spennes mod kupévinduet  
av skog og kveld. Som jo e  
ein gammal verden, e den tause  
urgamle. Og eg tenke et øyeblikk  
at når eg stirre ud i den,  
e eg sjøl udenfor  
øg udenfor nød og glede.  
At eg, ka eg enn e på vei te,  
alltid skulle kunne skydast brått ud  
av all historie og myte? (op cit: 39–40)<sup>19</sup>

---

**19** Å skytes ut av historien, åpner for en tilgang til utopien. I «Utopi og dikt» skriver Rimbereid at utopien «så tydelig er skutt ut av tiden» (Rimbereid 2006: 149), og at «[u]topien er bildet på historiens slutt.» (op cit: 150)

Men igjen innhentes han av vissheten om sine eksistensbetingelser: «Men eg e ikkje et dyr... / Eg kan ikkje riva / mine figurar opp av hjernens linjer. / Same kor eg går / same koss eg snakke / same ka jord eg grave i med hendene, / robes eg hjem av alt / eg kjenne og ikkje / kjenne. Og komme tebage / i menneskehud.» (op cit: 40) Realiteten vil med andre ord alltid innhente jeget og underminere utopia-holdningen. Dette betyr likevel ikke at Rimbereids dikt er gjennomført utopikritisk eller anti-utopisk<sup>20</sup>, selv om formuleringen «eg e ikkje et dyr» kanskje skulle tyde på det. En slik uttalelse må snarere tas til inntekt for en erkjennelse av at enhver realisert utopi (skutt ut av tiden og historien) vil utgjøre en stivnet eksistensform, en dystopi, der mennesket er berøvet sin tidsbevissthet, det vil si det attributtet som skiller det fra dyrene. Rimbereids dikt går ikke inn for å realisere en utopi, men snarere for å holde det utopiske potensialet i hevd i historien, i nået, ved å søke bevegelse, dynamikk og åpninger og gjøre poesien til en frihetens og mulighetens sjanger.<sup>21</sup>

Situasjonen ved kupévinduet i nattoget demonstrerer imidlertid også den nevnte problematikken som knytter seg til subjektsfremstilling. Det fremgår at relasjonen mellom subjektet og omgivelsene preges av to motsatte bevegelser, der en eksternaliserende (lengselen etter å slippe unna) motsvares av en internaliserende:

---

**20** Jfr Lyman Tower Sargents definisjon: «Anti-utopia – 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 a *criticism of utopianism* or some particular eutopia» (sitert etter Baccolini og Moylan 2003: 11, min utheving).

**21** Dette er i tråd med Rimbereids uttalelser i «Utopi og dikt»: «I utopien er tiden ført til sin ende, og det det står om, er å verne og beskytte det som er nådd. Utopien er bildet på historiens slutt. Det er det øverste trinnet i dialektikkens marmortrapp. Diktet på sin side handler om det som er oppdiktet og stadig lar seg oppdikte. Det er forskjellen mellom utopien og diktet. I et fiktivt univers der muligheten for en siste og endelig mulighet skal prøves ut, vil diktet bli en trojansk hest. Det vil true utopien innenfra, konkurrere med alt utopisten har funnet opp og satt som endelig og komplett. Diktet går i alle retninger. Det holder fram andre forløp, andre muligheter, nye tilstander, forandringens vilkår og virkårenes forandringer. Kort sagt: Diktet vil støtt minne om det som måtte finnes utenfor utopien. Men diktet har likevel noe utopisk ved seg, det vet vi godt. Hvordan? Kanskje på det viset at utopien setter et punkt som diktet kan måle seg mot. Eller at diktet skrives 'i lys av utopien', som det heter i Paul Celans Büchnerpris-tale. Diktet er belyst, opplyst av det endelige fantastiske som aldri skal komme. Utilfreds, uinnfridd. Det er dette dikteren deler med utopisten: en protest mot det som råder og et vink mot det som ikke finnes. Diktet vet, om det ikke er skrevet av en paradissvermer, at det er underlagt historiens strøm, og det som denne strømmen fører mot, kan det bare diktes om. Diktet kan ikke trå stødig inn i det som det vinker mot. Diktet kan ikke stige over terskelen. Det er en oppgave for prester, sjamaner, mystikere – og naive utopister. Diktet står *her*, ventende på alt det som kunne vært annerledes. Det er dette diktet besinner seg på, midtveis i dette som omgir det: fortid og framtid. Det er bare *her* det kan berede grunnen for noe kommende.» (Rimbereid 2006: 150–151)



Eg hentes nå inn  
av latter og prat fra kupeens  
verden, av ei kvinnes bilder  
av barnebarnet, med kjole-skift i rødt  
fiolett pastell, som sendes rundt.  
Også te meg, språglaus ytterst.  
Ser fargane flagre mod meg, inn  
i min kalvinistiske hjerne, der eg  
i rein refleks samle  
te ord og tals himmel.

(Rimbereid 2005: 40)

Erkjennelsen etterfølges av en ny protest mot eksistensbetingelsene: «Drar eg gjønå dette / for å samla inn fargar te min hjernes / innerste display? For te slutt sjøl / å kunne funkla, voksa uendelig / onna ditt forsinka blikk? / Eg vil ikkje det. / Eg vil sjøl flagra, / ud og inn og på tvers / og te kor som helst!» (op cit: 40–41) Et slikt flagrete subjekt fremstår som et dikterisk ideal, og gis den samme ubestemte egenskapen som preger stedet: Jeget vil «[f]lagra med bildet / av St. Petersburg. / Som nå lekke.» (op cit: 41) Subjektet hos Rimbereid er med andre ord dels avgrenset og helhetlig, dels uavgrenset og fragmentarisk. Denne vekslingen kommer til uttrykk i en passasje i avdeling 6. Subjektet danner her tankeringer som spres utover geografien, og som inngår i større geografiske ringer som til slutt gjennomkrysser subjektet:

Mod meg som ikkje drar lenger inn  
i denne geografien!  
Ikkje i denne geografiens ringar.  
Men ringane sitt sentrum  
veksle, ring skjere gjønå ring.  
Skjere òg gjønå tankeringane mine,  
som eg aldri ska forlata,  
eller vil forlata, så lenge eg menneske e.  
Mine ringar  
vil ligavel vera ringar  
i større ringar, ring på ring udøve,  
parallelt eller skeivt innringa  
i kverandre. Te å bo i.  
Men òg te å reisa i,  
for slik kanskje å merka  
ringanes langsomme, uavbrutte reise  
gjønå oss? (op cit: 52)

I likhet med den eldre topografiske litteraturen er altså Rimbereids subjekt en

instans som taler om stedet, men som stedet også taler gjennom, det vil si et subjekt som gjennomkrysses av ulike verdener. Grensene mellom jeget og stedet er med andre ord overskredet, og dette åpner både for en eksternaliserende bevegelse (jeget setter sitt avtrykk på stedet) og en internaliserende bevegelse (stedet setter sitt avtrykk i jeget).<sup>22</sup> Disse motsatte bevegelsene i subjektskonstitueringen gjør at den topografiske litteraturens fremvisning av interaksjon mellom stedet og mennesket resulterer i en kompleks og sammensatt jeg-instans.

Så langt kan vi si at Rimbereids dikt følger alle de konvensjonene ved topografisk litteratur som han selv har betont i sitt essay. Nå gjenstår å forsøke å presisere hva som kan sies å utgjøre det spesifikt sentopografiske. Etter mitt syn ligger det sene, eller snarere nye, i den innvirkningen språket og skriften får på stedet og subjektet. Det dreier seg med andre ord om det metapoetiske eller selvrefleksive i Rimbereids dikt. Dette markeres blant annet av det spørsmålet diktet stiller til Lenins almanakk, «Koss kan me lesa nå?» (op cit: 31), også gjelder for «St. Petersburg-vatn». Et første svar på det spørsmålet kan være at vi bør lese utover og forbi essayistikken med særlig blick for dens skjulte sider og eventuelle uoverensstemmelser mellom poetikk og praksis, men også med en kritisk holdning til egen lese måte, som følge av erkjennelsen av at det i prinsippet kan være vanskelig å avgjøre hvorvidt en utvikling fra det topografiske til det sentopografiske ligger i poesien selv eller er resultatet av anskuelsemåten.

### **Det sentopografiske: språket og skriften**

At metapoesen og selvrefleksiviteten i Rimbereids dikt er av et litt annet slag enn i den eldre litteraturen, fremgår av at det demonstrerer den bokstavelige betydningen av begrepets etymologi. Ordet topografi er et gresk ord som er sammensatt av topos (sted) og grafi (skrift). En bokstavelig utlegning innebærer

---

**22** Det er fristende – med Mønster – å knytte disse bevegelsene som preger relasjonen mellom jeget og stedet til to grunnholdninger som støter sammen i Rimbereids dikt. Den eksternaliserende bevegelsen viser hos Mønster til «den stigende oppløsning [i ny litteratur] af det tekstuelle jeg», noe hun knytter «til tilbagetoget for det spesifikke steds betydning» som visse globaliseringsprosesser medfører (Mønster 2009: 371). I Rimbereids dikt kommer dette først og fremst til uttrykk i den siterte passasjen om kafeen Kivatsj, hvis internasjonale stil innebærer at stedets «specifitet og betydning er blevet udjævnet.» (op cit: 359) Den internaliserende bevegelsen, derimot, viser hos Mønster til «forfatterens genkomst og inddragelsen af biografisk stof og hjemstavnsbeskrivelser», som «kan ses i sammenheng med et fornyet behov for autenticitet og hjemfølelse.» (op cit: 371) I Rimbereids dikt viser dette seg på to måter. På den ene siden med den tette forbindelsen som eksisterer mellom jeget og forfatteren som biofaktisk person, med andre ord med diktets selvbiografiske trekk. På den andre siden med sosiolekten som preger språkføringen: stavangerdialekten.

at diktets topos ikke bare må oppfattes som en skildring av et geografisk sted, men også – og først og fremst – at diktets sted er språket og skriften.<sup>23</sup> I «St. Petersburg-vatn» understrekes dette av at vannets/diktets egenskaper og bevegelser faller sammen med skriftens. Vannet/diktet fungerer som et bilde på skriften, som flommer og drypper som vannet/diktet. Flomvannet skaper den kraften og den sammenhengen som viser seg i skriftens billedoppbygging og forbindelseslinjer. Mens vanddryppene skaper forstyrrelser, bryter ned og løser opp.

Vannet fungerer imidlertid ikke bare som et bilde på diktets sammensetning, oppbygning og struktur. Nettopp i kraft av sitt horisontale flyt og vertikale fall fungerer det også som en metafor for diktets kartograferingsprosjekt, der koordinatene jo avhenger nettopp av horisontale og vertikale linjer. Men vannets og språkets egenskaper gjør at kartograferingen vanskelig kan munne ut i et fastfrosset eller stabilt geografisk kartbilde, noe som dessuten er i strid med den utopia-holdningen som diktet demonstrerer og som også kommer til uttrykk i «Utopi og dikt». Snarere forårsaker kartograferingen sprekker i det geografiske bildet, og diktet synes dermed å hvile på en ikonoklastisk billedoppfatning. Diktets kartograferingsprosjekt kan derfor umulig gripe stedets essens. Snarere avhenger det av ulike tilnærminger og perspektiver, sammenholdt omtrent som et kubistisk kartbilde – eller kanskje heller: som en film. Kartograferingen blir da summen av disse ulike perspektivene og tilnærmingene. Dette munner ut i det åpne og uavsluttede heller enn i det lukkede og avsluttede. Diktet insisterer på det utopiske fremfor det dystopiske.

Diktets kartografering handler ifølge Per Thomas Andersen som nevnt om å relatere stedet til verden. Det oppstår et spenningsfylt kulturmøte når subjektet trekkes mot «hjemma i det hjemlige vest» (op cit: 50) i forsøket på å gi et bilde «av byens ytre, østlige trekk» (op cit: 51). Men kartograferingen dreier seg like mye om å relatere det hjemlige språket, stavangerdialekten, til et fremmed verdensspråk som russisk. En passasje i avdeling 5 dreier seg nettopp om et møte mellom grammatikker, der stavanger-dialekten settes opp imot det fremmede språket. Subjektet reflekterer over en uttalelse fra venninnen Anne Marie, som bor i St. Petersburg og arbeider i det russiske språket: «Hu tenke fortsatt for det mesta / gjonå sitt språk, seie hu på stavangerdialekt.» (op cit: 41–42) Men så spør diktet hva som skjer «den dagen russisk ligge fremst / i høyre hjernelapp? Skyves då någe mer / mod øst / enn grammatikken, / som jo kan lukkast om seg sjøl, / som kan fraktast abstrakt gjonå adle landskab?» (op cit: 42) Spørsmålene indikerer at språket vil påvirkes av det russiske og østlige, selv om grammatikken forblir uberørt. Subjektet snakker om at han «forbler

---

**23** I boken *Topographies* (1996) viser Joseph Hillis Miller til topografibegrepets skiftende betydning opp igjennom historien, og understreker at det særlig gjelder som betegnelse for det skrevne sted. Begrepet peker altså mot en forbindelse mellom stedet og skriften.

/ i [s]in egen grammatikk», som imidlertid ikke er «den same i adle rom» (ibid). Dermed oppstår muligheten for at grammatikken «brydes og knekkes ud», og at «ingen grammatikk forbler heil» (ibid). På den måten kan «to eller tri grammatikkar / [...] krysses, sneie inn / i kvarandres åbne ledd» (ibid). En slik kryssing er hva som skjer når subjektet «tenke [...] subbande / gjønå det kyrilliske», som for ham er begrenset til kun «nitten ord» (ibid).

«St. Petersburg-vatn» nøyer seg med å påpeke forutsetningene for et slikt mulig hybridspråk, og gir oss ingen inngående demonstrasjon. Det er først med langdiktet «Solaris korrigeret» (2004) at Rimbereid utnytter en slik grammatikk-kryssing til fulle. Diktet beskriver et dystopisk fremtidssamfunn og er skrevet på et fiktivt, transnasjonalt diktspråk der vi gjenkjenner innslag fra både stavangerdialekt, engelsk, norrønt, dansk, tysk og nederlandsk. Dette kan oppfattes som en posisjon der utopia-holdningen verken er uttrykk for en kvalitet ved stedet (enklaven) eller for enkeltsubjektets begjær, håp og drømmer, slik vi hittil har påpekt med støtte i Rimberuids essaystikk. I artikkelen «'Picts af univrs parallell'» viser jeg hvordan utopia-holdningen snarere kommer til uttrykk i språket og skriften, nærmere bestemt i Rimberuids språklige hybrid. I «Solaris korrigeret» skjer dette på to måter: For det første lar Rimberuids språklige hybridisering seg forstå som et forsøk på å skape et nytt språk i språket for slik å overskride og korrigere det foreliggende språksystemet (Norheim 2012: 33). For det andre synes det å være et sentralt aspekt ved den språklige hybriden at den utgjør en egen performativ iscenesettelse av samfunns- og ideologikritikk, der det utopiske momentet består i skriftens potensial til å motstå den mekanismen som Herbert Marcuse har kalt repressiv toleranse: at kritiske ytringer alltid ender opp med å bekrefte systemet (op cit: 36).

I «St. Petersburg-vatn» ligger dette ennå kun i kim. Likevel finnes det ett eksempel på at det russiske språket får innpass og blandes med det norske og stavangersosiolekten. I avdeling 1 finner vi to russiske ord som utgjør et eget vers: «Bezdomnyj Mezjdunarodnyj» (Rimbereid 2005: 18) Dette er to ord som vi kanskje ikke skal henge oss så mye opp i, ettersom vi finner liknende innslag av engelsk.<sup>24</sup> Men når jeg likevel fremhever dette verset, er det fordi det skjer i en sammenheng der det russiske språket omtales som et «nattspråk» og der verset fungerer som et eksempel på et dødt og ødeleggende, dystopisk språk (op cit: 18–19). Det russiske språket er i diktet helt eksplisitt assosiert med dystopia. I et barndomsminne erindrer jeget et kaldt, mekanisk teknologispråk transformert gjennom en gammel radio:

Den omvendte utopien, Dys-  
topia, som ein gang

---

**24** Jfr «the echoing green» (op cit: 20) og «'WHAT YOU NEED IS A LOGO!'» (op cit: 44).

i mine fyste nattetider sprakte  
i den orange Philips-radioens  
skyggebølge, ein skurrande stemme  
[...]

Nattspråget  
med sitt vekkvendte ansikt,  
sin snigande kropp  
og sine seks tusen altfor virkelige soler!  
Klangen fra onnasidå  
av våre menneskelige klangar  
dyrisk, kjølig. (op cit: 18)

Dette dystopiske språket evner å gjennomtrenge og smitte andre språk: «Lyden av denne radiobølge sin 's' / som kvart sekund, / midt i søvnen, drømmen, / kunne kryssa vår 's'. / Nattklangen / klar te å legga flatt / etkvert språk.» (op cit: 18–19) Det russiske språket er altså et dystopisk og «flatt» språk som smitter andre nasjonalspråk med en destruktivitet. Selv det positive språket som formulerer utopiene har denne iboende destruktiviteten: «Og språket ditt / va òg av 's'. / Liksom navnet ditt / idet du skreiv det i rimet på rudå, / ein tydelig russisk klang!» (op cit: 19)

Diktspråket bærer altså i seg en destruktivitet som kan underminere utopiene og potensielt gjøre enhver stedsbeskrivelse til en dystopi. Dette destruktive språket får også konsekvenser for subjektet. I avdeling 4 perforeres jeget av språket, i en passasje som understreker sammenhengen mellom vannet og språket: «De virkelige dødes språk / fins óg i St. Petersburg. Drivande / med novemberregnet eg sjøl / drive inn i. [...] / Språket komme / te meg, komme som dråbar i yr, sprukne / mod ansiktet mitt, renne / gjønå mitt mørke hår.» (op cit: 33) Språket ikke bare former eller beveger jeget, det trenger også gjennom ham og løser ham opp. Dette uttrykkes i en passasje i avdeling 5, der det er snakk om «linjer / av språk» som «eg / halvt forsvinne i» (op cit: 39). Hos Rimbereid er subjektetsoppløsning et mulig resultat av jegets interaksjon med stedet, slik vi tidligere har sett, men også av hans omgang med språket.

Oppsummerende kan vi si at «St. Petersburg-vatn» realiserer de tre sjangerkonvensjonene som ifølge Rimbereids essay om topografisk diktning kjennetegner denne litteraturen. Men i Rimbereids dikt aktualiserer disse konvensjonene også en metapoetisk og selvrefleksiv tematikk som etter mitt syn gjør at den – utover Per Thomas Andersens karakteristikk referert innledningsvis – kan kalles sentopografisk. Tre faktorer virker i diktet avgjørende for dette sentopografiske. For det første at diktets topos ikke bare er geografisk, men også språklig. Dette er uttrykk for en metapoetisk og selvrefleksiv tematikk. For det andre at den topografiske diktningens interaksjon mellom subjekt og sted også er en interaksjon med språket. Denne konstellasjonen holdes oppe av vannmotivet og setter premissene for en sammensatt jeg-instans. Og for

det tredje at den topografiske litteraturens potensielle utopia-holdning ikke bare viser seg som en kvalitet ved stedet eller som uttrykk for et subjekts håp, begjær eller drømmer, men også som en dimensjon i diktspråket, som i «St. Petersburg-vatn» fungerer dystopisk. Diktet veksler mellom utopiske og dystopiske impulser, der de utopiske glimtene av drømmer, håp og begjær holdes i sjakk av det dystopiske språket. Diktet etablerer en balanse som gjør at diktet, takket være språket, ikke bikker over i (den realiserte) utopien, samtidig som drømmene, håpet og begjæret som kommer til uttrykk gjennom den sammensatte jeg-instansen, gjør at diktet unngår å bikke over i det anti-utopiske.

Selv om alle disse tre faktoriene ikke skulle komme like sterkt til uttrykk i alle Rimberids sentopografiske dikt – «St. Petersburg-vatn» er kanskje det sjangerdiktet som «har alt» – virker de likevel representative for denne typen poesi som i så stor grad preger forfatterskapet.

### Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Auklend, Morten. 2010. «*EIN systm total*?» *Utopier og dystopier i norsk etterkrigslitteratur*. Ph.d.-avhandling UiB.
- Baccolini, Raffaella og Moylan, Tom (eds). 2003. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York og London.
- Ekelöf, Gunnar. 1966. *Sagan om Fatumeh*. Stockholm: Albert Bonniers förlag
- Hillis Miller, Joseph. 1996. *Topographies*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Karlsen, Ole. 2011. «'The short and long of it.' Jan Erik Volds *sirkel, sirkel. Boken om Prins Adrians reise* (1979) som langdiikt. In: Ole Karlsen & Thorstein Norheim: *Volds linjer*. Oslo: Unipub, s. 53–73.
- Lemhagen, Ingmar. 2014. «Sagan om hästen. Tradition og modernitet hos Øyvind Rimberid». In: Ole Karlsen (red): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimberids forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag, s. 248–261.
- Mai, Anne-Marie og Dan Ringgard: «Introduktion». In: Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard (eds): *Sted. Moderne litteraturteori 9*. Aarhus/København: Aarhus universitetsforlag, s 7–33.
- Mønster, Louise. 2009. «At finde sted. En introduktion til stedbegrebet og dets litterære potentiale». In: *Edda 4/2009*, s 358–371.
- Norheim, Thorstein. 2012. «'Picts af univrs parallell'. Om samtidslyrikk i Norge (2000–2010)». In: Ole Karlsen (red): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Jo Eggens forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag, s. 9–40.
- Rimberid, Øyvind. 2005. *Seine topografier, Trådreiser, Solaris korrigert*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Rimberid, Øyvind. 2006. *Hvorfor ensomt leve*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Selboe, Tone. 2003. *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Oslo: Pax.