

**Ein place millom seagrass og sol  
- stedsfornemmelser i Øyvind Rimbereids dikt "Solaris korrigert"**

**Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
av Elin Lindberg**

**Veileder: Christian Refsum**

**Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk**

**Det humanistiske fakultet**

**Universitetet i Oslo**

**HØSTEN 2007**

## Sammendrag

Denne oppgaven er en lesning av diktet ”Solaris korrigeret” av Øyvind Rimbereid. Diktet ble først utgitt i diktsamlinga *Solaris korrigeret* i 2004 og er et episk dikt skrevet på et konstruert framtidsspråk. Diktet følger en hovedperson som i år 2480 lever i et fiktivt framtid-Stavanger – i Siddy Stavgersand. Oppgaven ser på ”Solaris korrigeret” som en refleksjon over verden gjennom det dikteriske.

Det nye språket i ”Solaris korrigeret” ses som knyttet til en topografi som både har med et postindustrielt Stavanger å gjøre, samtidig som det har å gjøre med språkets historiske, sosiale og kulturelle topografi. Begrepene *topografi*, *sted*, *ikke-sted* og *ikke sted* er sentrale i oppgaven.

”Solaris korrigeret” undersøkes i forhold til Rimbereids egen essayistikk, der han reflekterer over stedlighet og poesi. Rimbereid presenterer stedet som en palimpsest, der de fysiske omgivelsene og det realhistoriske, mentalitetshistoriske og retoriske som vedrører stedet finnes lag på lag. Oppgaven søker å avdekke tilsvarende lag i ”Solaris korrigeret”.

Opgaven undersøker også hvordan ”Solaris korrigeret” kan leses som en korrigering av diktets forelegg: Stanislaw Lems roman *Solaris* og Andrei Tarkovskijs og Steven Soderberghs filmatiseringer av romanen. Hovedkonklusjonen er at diktet gjennom å flytte handlingen fra verdensrommet til jorden setter fokus på en sosial dimensjon ved det materielle.

## **Innhold**

<b>Sammendrag</b> .....	2
<b>Kapittel 1 – Innledning og resepsjon</b>	
- Presentasjon av ”Solaris korrigeret” og prosjektet.....	5
- Resepsjonen.....	7
<b>Kapittel 2 – Språk, skikkelser og struktur</b>	
- Språket.....	8
- Tall.....	10
- Hva slags språk er dette?.....	11
- Skikkelsene i ”Solaris korrigeret”.....	12
- Kommunikasjonssituasjonen.....	17
- Enjambement og paratakse.....	19
- Det episke og det episodiske.....	19
- Avslutning.....	22
<b>Kapittel 3 – Det topografiske</b>	
- Innledning.....	23
- Hva betyr topografi?.....	23
- ”Om det topografiske diktet”.....	24
- Det jordiske, stedet og persepsjonen av stedet.....	27
- Hva er et sted?.....	29
- Hvor er ”her”?.....	30
- Mennesket skaper stedet, mennesket skaper verden.....	32
- Stedet og ikke-stedet, det atopiske.....	33
- Lengsel etter ikke-stedet.....	36
- Utopiske implikasjoner.....	37
- ”Utopi og dikt”.....	38
- Utopi – nostalgi.....	39
- Utopi – dystopi.....	40
<b>Kapittel 4 – Foreleggene</b>	
- Innledning.....	43
- Stanislaw Lems <i>Solaris</i> .....	44
- <i>Solaris</i> av Andrei Tarkovskij og <i>Solaris</i> av Steven Soderbergh.....	44
- Science fiction-genren.....	46

- "Skeimfull aig er".....	47
- Representasjon.....	48
- Solarishavet og breynmachin BK2884.....	51
- Vann/hav.....	54
- Lukkede rom.....	56
- Speil.....	58
- Avslutning.....	60
<b>Kapittel 5 – Naturen i "Solaris korrigert" – det fremmede stedet?</b>	
- Innledning.....	61
- Naturen som et virkelig sted.....	62
- Natur / Menneske / Teknologi.....	64
- Naturen som kulturens andre.....	66
- Natur som poetisk ikke-sted.....	68
- Natur som upoetisk ikke-sted.....	71
- Avslutning.....	72
<b>Kapittel 6 – Gravitasjon og katabasis</b>	
- Gravitasjon.....	74
- Katabase.....	75
- Vi går ned.....	77
- Det litterære.....	79
- Modernistisk katabase.....	81
- Katabase – kropp.....	82
- Katabase og etikk.....	83
- Katabasis ned til Platons hule.....	84
- Avslutning.....	86
<b>Kapittel 7 – Oppsummering og avslutning</b>	
- "Ein place millom seagrass og sol".....	88
- Topografisk grunnriss over Øyvind Rimbereids forfatterskap.....	90
- Topografiens oter.....	91
<b>Litteratur.....</b>	<b>93</b>

## Kapittel 1 – Innledning

Et fragment av Øyvind Rimbereids dikt ”Solaris korrigeret” trykt på omslaget til litteraturtidsskriftet *Vagant* i 2003, var mitt første møte med diktet. Jeg ble veldig fascinert av diktet som jeg følte var distansert og nærværende på samme tid. Dette var et inkluderende og fleksibelt stykke poesi/prosa. Det spesielle språket var et slags framtidsspråk, en blanding av stavangerdialekt, engelsk, norrønt, tysk og fransk, det skapte en eksotisk distanse, men samtidig var det forbausende lett å lese. Diktets jeg var svært nærværende i sin henvendelse til leseren. Språket var lekent og virtuost. Jeg hadde aldri lest noe lignende.

”Solaris korrigeret” ble utgitt i diktsamlinga med samme navn på Gyldendal Norsk Forlag i 2004. ”Solaris korrigeret” er et episk dikt på 36 sider. Diktet er organisert i vers som former 42 strofer, strofene er fra en linje til halvannen side og de er atskilt med skråstrek. Første ord i setningen har versaler. Æ, ø og å har falt bort, ord er dratt sammen som ”Bergn” og ”system”, istedenfor ”Bergen” og ”system”. Kursiv brukes i første hele strofe og sporadisk utover i diktet. Strofene framstår som fragmenter som får sammenheng gjennom en assosiasjonskobling, et ord eller motiv i en strofe blir utgangspunktet for den neste strofen. ”Solaris korrigeret” har ikke rim, men frie vers. Diktet har klare forelegg i Stanislaw Lems roman *Solaris* (1961), Andrei Tarkovskijs film *Solaris* (1972) og kanskje også Steven Soderberghs film med samme navn fra 2002.

Diktets jeg er ikke navngitt, men kaller seg selv for ”aig” – jeg. Det står ikke eksplisitt i diktet, men det kan virke som om diktets jeg er en mann. Han lever i år 2480 i Stavgersand. Jegpersonen er en slags arbeidsformann som leder roboter i et arbeid med ”hydropipes”, det gir assosiasjoner til vannrør og slik framstår hovedpersonen også som en slags framtidssrørløgger. ”Solaris korrigeret” er en tekst som gjennom fragmenter uttrykker og belyser jegets liv og det samfunnet og den verdenen dette jeget er en del av. Leseren følger jegpersonen fra en arbeidssituasjon der han leder 123 roboter i arbeidet med å reparere ”hydropipes” til at ”aig” på slutten av diktet befinner seg på arbeidsoppdrag dypt nede i en tom oljebrønn i Nordsjøen der det er skapt et nytt samfunn som har fått navnet Solaris, et sted som også kalles *Seifa botten*.

”Solaris korrigeret” kan ses på som en topografisk studie av et sted, et kart. Eller det kan ses på som en nedtegning av et fiktivt sted, det som kan kalles *topothesia*, altså et kart over et ikke-sted. ”Dersom lesingen skal føre et sted, føre gjennom ordkartet, må mulighetene reduseres, konsentreres og føyes sammen”, skriver Øyvind Rimbereid i forbindelse med sin

lesning av Walter Benjamins erindringsbok *Barndom i Berlin* (Rimbereid 1999: 22). I denne oppgaven er det nettopp *stedet* jeg vil konsentrere lesningen om.

Stedet får i denne lesningen hovedsakelig tre betydninger. For det første er stedet et geografisk sted, et fysisk Stavanger i framtida. Den andre betydningen er det som med Jean Baudrillard kan kalles en hyperrealitet – en reell verden som består av duplikater, en reproduksjon av verden. Denne andre posisjonen vil også kunne knyttes til et ikke-sted – til det atopiske, uten at det atopiske vil si det samme som hyperrealitet. Det tredje formen for sted kan være stedet som idé, eller ”ikke sted”.

Jeg vil utdype dette gjennom å anvende både fenomenologiske og semiotiske tilnærminger til ”Solaris korrigeret”. Jeg vil både undersøke de temaene som er sentrale i diktet og de semiotiske betingelsene for tegnproduksjonen. Før jeg går inn på *stedet* og det topografiske vil jeg se på språket og strukturen i diktet, jeg vil også se på resepsjonen av diktsamlinga. Selv om diktet nå er kanonisert er dette, meg bekjent, den første omfattende studien av diktet.

Foruten primærteksten vil jeg gjøre mye bruk av Øyvind Rimbereids essaysamling *Hvorfor ensomt leve* (2006), spesielt kapittelet ”Om det topografiske diktet”. Anniken Greves doktoravhandling *Her. Et bidrag til stedets filosofi* (1998) vil være svært nyttig i arbeidet med å undersøke det stedlige i ”Solaris korrigeret”. Boken *Topographies* (1995) av J. Hillis Miller og boken *Archaeologies of the future* (2005) av Fredric Jameson vil jeg også lese med i oppgaven.

Øyvind Rimbereid er født i Stavanger i 1966 og debuterte i 1993 med novellesamlinga *Det har begynt*. Han har, til nå, gitt ut to novellesamlinger, en roman og tre diktsamlinger. Han har også publisert artikler. Den siste utgivelsen hans (2007) er essaysamlinga *Hvorfor ensomt leve* (2006). For *Solaris korrigeret* ble han tildelt Litteraturkritikerprisen. Han har tidligere mottatt Sult-prisen og Den norske Lyrikklubbens pris for sitt forfatterskap, og i 2003 kom et utvalg av diktene hans i fransk gjendiktning (*La pluie en janvier: et autres poèmes*). Rimbereids litteratur skal publiseres i engelsk oversettelse i en antologi i forbindelse med at Stavanger blir europeisk kulturhovedstad i 2008. Øyvind Rimbereid har hovedfag i nordisk fra Universitetet i Bergen og arbeider som undervisningsleder ved Skrivekunstakademiet i Hordaland.

Verken Øyvind Rimbereids forfatterskap eller ”Solaris korrigeret” er mye kommentert. Så vidt meg bekjent er det ikke skrevet noen masteroppgave om forfatterskapet eller deler av det før.

## Resepsjonen

Anmelderne var jevnt over svært begeistret for diktsamlinga *Solaris korrigeret* da den kom ut i 2004.<sup>1</sup> Samtlige av anmelderne framhevet språket i titteldiktet som oppsiktsvekkende.

Rimbereid fikk kritikerprisen for boka samme år. I 2007 ble *Solaris korrigeret* kanonisert, en fagjury ved Norsk Litteraturfestival under Sigrid Undsetdagene på Lillehammer kåret diktsamlinga som et av Norges 25 viktigste verk gjennom tidene.

Da *Solaris korrigeret* kom ut fokuserte mange av anmelderne på titteldiktets samtidsdiagnose, samtidig som de framhevet det nylagde Solaris-språket. Ane Farsethås skrev i *Dagens Næringsliv* (27.11.2004) at titteldiktet er en slik samtidsdiagnose og at det er ”fylt av klassisk eksistensiell problematikk”. Hun skrev at ”språket må finnes opp på nytt og på nytt for at vi skal klare å se de klassiske spørsmålene med nye øyne” og at dette er ”et sjeldent bidrag til slik språklig fornyelse”. Eirik Vassenden skrev i sin anmeldelse i *Morgenbladet* (15.10.2004) at dette er konvensjonell science fiction, men i et nytt språk – et godt diktspråk. Torunn Borge i *Dagsavisen* (23.11.2004) skrev: ”Boka er viktig fordi den bruker en tenkt framtid til å si noe om samtiden”. Hun framhevet også det performative ved teksten, ved at ”titteldiktet er skrevet fram i en pusterytme som er tilnærmet oratorisk, blant annet med sans for dramatisk pausering. Av og til er det som om fortelleren hvisker, i neste nå henvender han seg oppbrakt til, ja, til hvem?”

Det er Janike Kampevold Larsen som har kommet med den fyldigste lesningen av *Solaris korrigeret*. Hun behandler først og fremst titteldiktet i sin artikkel ”For jeg vet eksistensen av verden” (*Vinduet* nr 3 2004), der hun tar for seg dette diktspråkets materialitet. Hun påpeker at en fonetisk transkripsjon alltid vil framheve de materielle aspektene ved et språk, ved at den, som hun ordlegger det: ”potenserer den sonore kvaliteten ved språket”. Hun leser diktet mot Andrei Tarkovskijs film og hevder at diktspråkets lydlige kvalitet gjør at språket mimer materialiseringsprinsippet i Tarkovskijs film *Solaris*. Larsen sammenligner også ”Solaris korrigeret” med det lange diktet ”St. Petersburg-vatn” fra Rimbereids tidligere diktsamling, *Trådreiser* (2001). Hun skriver: ”Begge gir overlappende lag av virkelighet, og i begge står den kollektive historien i et dramatisk spenn mot det individuelle livet”. Jeg skal komme tilbake til Larsens artikkel i undersøkelsen av diktets forhold til foreleggene senere i oppgaven.

---

<sup>1</sup> En oversikt over anmeldelsene finnes i litteraturlista.

## Kapittel 2 – språk, skikkelser og struktur i ”Solaris korrigeret”

Språket i ”Solaris korrigeret” er et konstruert framtidsspråk, nærmest bygd på ruiner av kjente språk. Det er til dels lett å forstå, men det er samtidig distansert, eksotisk og fremmedartet. Det kan kanskje sammenlignes med et kraftig teleskop, et instrument vi må se gjennom for å nå jeget i år 2480. Det bringer leseren nærmere en opplevelse av et fiktivt framtidsunivers. Språket har en muntlig og musikalsk klang, det er et vakkert poesispråk, en utopi av et framtidsspråk. En kuriositet er at Shiri som framstår som det lyriske jegets kjæreste kan forbindes med det kinesiske ordet *shi*, et ord som brukes om ”ordsang” (Janss/Refsum 2002: 14). *Shi* binder sammen lyrikk og musikalitet. Det utopiske ligger også i at dette er et språk som blander tydelige ingredienser fra mange språk, det er ikke bare ett språk som har fått overherredømme over de andre slik vi kan tenke oss det i et mer dystopisk perspektiv. Den svenske poeten Ulf Eriksson spiller på diktets tilknytning til science fiction i sin forfatterromtale av Øyvind Rimbereid på hjemmesiden til poesifestivalen Audiatur. Han kaller dette fiktive framtidsspråket i ”Solaris korrigeret” for ”language fiction”.

Det fremmedartede i språket i ”Solaris korrigeret” ligger ikke bare i at dette er et språk som blander sammen mange språk, det fremmedartede ligger også i ortografien. Denne type fremmedartethet finnes i historisk materiale også. Rimbereid gir selv et eksempel på dette i essayet ”Om det topografiske diktet” i boken *Hvorfor ensomt leve* (2006) med sitatene fra *Hamarkroniken* fra 1570. Vi forstår språket, men det er uvant og må leses sakte.

Der boede allehaande slags embidtz folch, som nogen kunde tencke eller neffne, eller haffue behoff at bruge, som vaar theygelbrendere, steenhuggere, hattemagere, plattenslagere, muhremestere, kierchebyggere, skreddere, skomagere, kleinsmed, groffsmid, kniffsmede, guldsmede, skindere, buntmagere, oc verckmestere, som gjorde hornarmbörste, med mange andre slaugs embidtzmend. (Rimbereid 2006: 106)

Dette reelle skriftspråket ble til for over fire hundre år siden, omtrent like langt tilbake i tid som Solarisverdenen er fram i tid. Dette skaper et interessant tidsspenn. Kartet på diktsamlingas omslag er som denne teksten fra *Hamarkroniken*, skapt på 1500-tallet. Stedsnavnene som er trykt på kartet er skrevet på samme fremmedartede språk. Vi vet at verden var der for over fire hundre år siden, men uttrykket for den ser veldig forskjellig ut hvis vi sammenligner det med vårt samtidsuttrykk. Når tidsspennet er så stort som her blir språkets utvikling tydelig, forskjellene er store, men de berører våre diskusjoner rundt utviklingen av vårt eget språk, som det lydige i ”schempefint” og skrivemåten i ”pøbb”.



Det nye språket i "Solaris korrigert" er underliggjort for å skape et språk som er tilpasset et fiktivt framtidsmenneske i ei fiktiv framtid. Denne fremmedgjøringen av språket i diktet gir assosiasjoner til de russiske formalistene som så på poesi som et resultat av desautomatisering (Sjklovskij 1991: 11-25). "Solaris korrigert" blir slik et godt eksempel på hvordan fremmedgjøring av språket som en poetisk funksjon retter oppmerksomheten mot språket selv.

Det fiktive språket i "Solaris korrigert" retter ikke bare oppmerksomheten mot språket selv, det retter også oppmerksomheten mot språkets grenser. Den italienske filosofen Giorgio Agamben er opptatt av nettopp dette i boken *Potentialities* (1999):

What unites human beings among themselves is not a nature, a voice, or a common imprisonment in signifying language; it is the vision of language itself and, therefore, the experience of language's limits, its *end*. (Agamben 1999: 47)

Det er "Ideen" (the Idea) om språket Agamben skriver om her. Denne "Ideen" verken er eller har et navn og er ikke eller har ikke et navn, hevder han. "Ideen" er ikke et ord eller en visjon om et objekt utenfor språket selv – "Ideen" er en visjon om språket selv, en idé om et språklig sted. Kan det være slik at "Ideen" også er stedets grense? Dette er en tanke jeg vil ta med meg videre i arbeidet med oppgaven, selv om det nok i denne sammenhengen er det materielle ved språket og stedet som interesserer meg mest.

På overflateplanet krysser språket i "Solaris korrigert" språkgrenser. Diktet henviser til Nordsjøområdet og det er språkene som omkranser dette området som er byggesteinene i det nye språket diktet er skrevet på. Her er det spor av stavangerdialekt som "millom" og "skugga". Det er norrøne spor som for eksempel "haf", "ovfr" og "fara". Nektelsen "ne" er fransk. "Wi arbeiden" minner om det tyske "wir arbeiten". Noen ord er fra dagens engelske språk som "life" og "human", men de fleste ordene er nyskapninger og oftest en blanding av engelsk og stavangerdialekt, ord som "ennimeir", sammensatt av "anymore" og "meir", og "siddy", sammensatt av "siddis" og "city" (en siddis er en person som kommer fra byen Stavanger, ordet kommer opprinnelig fra det engelske citizen).

I sammenstillingen "wi" og "uss" kan "uss" både minne om USA og USSR. Den kalde krigens maktkonstellasjon har smeltet sammen, begge har ofret en bokstav og står sammen som "uss". Eller de to ytterste bokstavene har i tidens løp erodert vekk, tidens tann har gnagd seg ned til et nytt ståsted, et nytt topos. "Wi" minner om både "we", "wir" og "vi". Det engelske har ikke fått overtaket her, dette er nordeuropeisk melange.

Hele det første ordet i setningene har versaler. Det gir assosiasjoner til tysk og eldre dansk, der versaler brukes som første bokstav i substantiv. Æ, ø og å har, som nevnt innledningsvis, falt bort ("staerk", "bolgja", "faa"), dette er bokstaver som allerede nå er i faresonen på grunn av anglifiseringen av vår tids kommunikasjonsmaskiner. Ord er dratt sammen som "Krisand" og "plutsl", i stedet for "Kristiansand" og "plutselig", på en måte som er vanlig i mobil- og chatslang. Diktspråket tar opp språkendinger som er i emning i vårt eget språk og utvider disse – gjør dem mer ekstreme – for å skape et troverdig framtidsspråk. I dette språket bøyes alle substantiv bare i hankjønn, og det er det nynorske pronomenet "ein" som har overlevd bokmålets "en" i år 2480. Denne ettkjønnsbøyningen er en sannsynlig arv fra det engelske språket, kanskje også fra bergensk. Hannkjønnet har dyttet vekk hunkjønn og intetkjønn, en litt trist framtidsutsikt sett i et feministisk perspektiv.

Ord som "nanofingren", "micro-VV-speigelen" og "pico-electr-identi" konnoterer høyteknologi og spiller på en framtidssjón om en utvikling mot stadig mindre teknologiske enheter – en visjon om en erobring og kontroll over ekstremt små bestanddeler.

## Tall

Senere i oppgaven skal jeg skrive om forholdet mellom "Solaris korrigeret" og Dante Alighieris verk *Den Guddommelige Komedi*. I Dantes verden var tallene langt mer assosiasjonsskapende enn det de er i vår; her var aldri tall bare numeriske størrelser. Tallene kan allikevel skape mening i diktet "Solaris korrigeret".

Tallene som benyttes i diktet veksler mellom å være meningsfulle og absurde. Noen tall står fram som kunstige og konstruerte og bygger opp under det fiktive ved diktuniverset. Disse tallene fungerer nærmest som emblemer på tall. Antallet roboter som jeg-personen arbeider med er 123, det samme tallet brukes om Mrs. Chans alder. Årstallet diktet er lagt til – 2480 – har også en regelmessighet som går på tvers av en slags realisme. Den store og mystiske "Breynmachin BK2884" har også et ryddig og regelmessig tall. De to sluttsifrene i dette tallet gir assosiasjoner til George Orwells bok *1984* (1949). "Breynmachin BK2884" kan også tenkes som en oppgradert versjon av "Hal2000" fra Stanley Kubricks film *2001 – en romodyssé* fra 1968, en datamaskin som ledet et romfartøy, dets besetning og oppdrag.

Tallene, eller navnene, på stedene som blir nevnt i "Solaris korrigeret" har et mer tilfeldig uttrykk, de er "organic 14.6" og "organic 3.4". Disse tallene virker bokstavelig talt mer organiske enn regelmessige tall som kan virke mer generelle og konstruerte.

Diktet er som nevnt, organisert i 42 strofer. Jeg skal kanskje være forsiktig med å spekulere i om antallet strofer har noen spesiell betydning, men i Douglas Adams' science

fiction-klassiker *A Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1979) kommer en datamaskin fram til at svaret på spørsmålet om hva som er meningen med livet er nettopp 42.

Bruk av tall kan være med på å gi teksten et skinn av vitenskaplighet, og tall og tekniske termer kan være med på å plassere diktet i en science fiction-tradisjon. Eksempler på slike tall er ”10<sup>38</sup> sekund” (32) og ”10<sup>20</sup> atom”(33).

Mens tallfesting er en måte å ordne og kategorisere verden på kan skråstrek fungere som en åpning mot et mangfold av muligheter. Strofene er atskilt med skråstrek (/), dette tegnet kan ha den samme funksjonen som den sideordnende konjunksjonen ”eller”. Slik kan skråstrek mellom strofene gjøre at strofene sidestilles. Det episodiske understrekes og betydningen eller vektleggingen av de enkelte episodene blir ikke underlagt et hierarki. Dette kan kalles en parataktisk stil.

### **Hva slags språk er dette?**

Det finnes mange eksempler på konstruerte språk i modernismen. Tristan Tzara, Hans. G. Helms, James Joyce og Kurt Schwitters er kunstnere som skapte egne språk. Forbindelsene mellom ”Solaris korrigeret” og denne type modernistiske språkeksperimenter er langt fra entydig, men at vi som lesere så raskt godtar dette diktspråket kan ha å gjøre med at modernismen er en del av doxa, noe ny litteratur bygger på og tar for gitt.

Det kan allikevel være mulig å se på ”Solaris korrigeret” som et avantgardistisk prosjekt. I *Aftenposten* mandag 18. desember 2006 svarer Ingunn Økland ”ja” på spørsmålet om vi har en litterær avantgardisme i Norge i dag. Hun viser blant annet til Rimbereids ”Solaris korrigeret”. ”Noen ganger må språket gi tapt, eller bygges opp på nytt, selv i våre post-avantgardistiske tider”, hevder hun i kommentaren. Hun mener at det i det hun kaller ”en litterær avantgardisme i Norge anno 2006”<sup>2</sup> finnes en underliggende protest mot ideen om at språket kan brukes til alt, her finnes det forsøk på å stikke hull på et trygt språk. Et annet fellestrekk er: ”en misnøye med språkets kompakte karakter, eller en fornemmelse av at språket stemmer dårlig overens med kroppsfølelsen vår.” Økland peker på at i motsetning til de andre forfatterne hun her skriver om, overlater ikke Rimbereid språket til sammenbruddet, men bygger det opp på nytt.

Alle skriftspråk er i prinsippet konstruksjoner. Da Ivar Åsen skapte nynorsk bygde han på norske dialekter og lagde et kunstspråk. Han skrev selv dansk. De første leserne av det nynorske språket var vant til å forholde seg til dansk som norsk skriftspråk og opplevde

---

<sup>2</sup> Ingunn Økland nevner i artikkelen de norske forfatterne Vemund S. Ådland, Jon Fosse, Monica Aarsprong, Ingrid Storholmen, Thure Erik Lund og Øyvind Rimbereid.

kanskje det nye språket på en måte som minner om hvordan dagens lesere opplever Rimbereids Solaris-språk – det er fremmedartet og kjent på samme tid.

Innen science fiction-genren er det mange eksempler på nyspråk som er laget for å skape en illusjon av et framtidsspråk. I Norge skapte Axel Jensen et nytt språk i romanen *Epp* (1965). Katharine Kerr skapte språket ”merrkan” i sin fantasyroman *Polar City Blues*, et språk som er en blanding av spansk, standard engelsk og afroamerikansk. De mest kjente konstruerte språkene innen genren er ”new-speak” fra George Orwells roman *1984* (1949) og språket ”nasdat” fra Anthony Burgess’ roman *A Clockwork Orange* fra 1962 (Stanley Kubricks filmadapsjon av romanen fra 1971 er nok vel så kjent). Helge Torvund sammenligner i sin anmeldelse av diktsamlinga (*Dagbladet* 25.11.2004) språket i ”Solaris korrigeret” med disse science fiction-verkene. Torvund hevder at disse konstruerte framtidsspråkene har det til felles at de på episk vis prøver å si noe om vår samtid og utviklingen vi er inne i, men han mener at Rimbereids ”solarisdialekt” ikke er så gjennomført politisk korrekt som Orwells ”new-speak” og ikke så preget av ungdomsslang som Burgess’ ”nasdat”. Det jeg vil legge vekt på er allikevel solarisspråket som tids- og, ikke minst, stedsmarkør.

Det er nettopp stedet som skal stå i fokus i denne masteroppgaven. Stedet som noe fysisk og materielt som står i kontrast til et ikke-sted. Språket er som jeg her har vist, knyttet til et fysisk sted, eller fysiske steder. Språket kan også ha en materiell karakter, både som skrift og som lyd. Samtidig retter et fiktivt språk som beskriver et fiktivt sted, søkelyset mot ikke-stedlighet. Jeg skal senere i oppgaven problematisere og drøfte stedsbegrepet, men først vil jeg ta for meg karakterene og figurene i ”Solaris korrigeret”.

### **Skikkelsene i ”Solaris korrigeret”**

Ingen av de som har omtalt diktet tidligere har klart å si noe om hvor sammenhengende det er på et tematisk nivå, noe som kan skyldes at solarisspråket har tiltrukket seg størst oppmerksomhet. Samtidig kan språket ha gjort det vanskelig å oppnå en sammenhengende tematisk forståelse. Jeg vil derfor bruke litt plass på å presentere de ulike skikkelsene i diktet, og relasjonene mellom dem.

Jegpersonen i ”Solaris korrigeret” er en mann på 38 år, og det er gjennom hans blikk vi møter framtidsverdenen i år 2480. Dette jeget har en kjæreste, Shiri, som er en slags fotograf. Det finnes en søster i diktet og jeget har minner om en mor og en far. Hovedpersonen har en sjef som heter mrs. Chan. I diktet finnes også mennesker som kalles ”drifters” og mennesker som befinner seg høyere oppe i denne hierarkiske verdenen: ”skuggar”. Jeget møter en

gammel mann med en hund til slutt i diktet. Antropomorfe maskiner finnes også i ”Solaris korrigeret”, den viktigste er ”Breynmachin BK2884”. Parallell univers er oppdaget i år 2480, her er det også et slags liv. Jeg skal videre forsøke å beskrive skikkelsene i diktet som et ledd i å undersøke det stedlige i ”Solaris korrigeret”. For som Øyvind Rimbereid skriver i essayet ”Om det topografiske diktet” er stedet med på å konstituere oss som mennesker. Dette perspektivet kan også snus, slik at menneskene eller skikkelsene er med på å konstituere stedet.

### Hvem er ”aig”?

Den navnløse jegpersonen i diktet kaller seg ”aig” – ”jeg”. Vi vet ikke hvordan ”aig” ser ut, men i første strofe antydes det at en kroppslig degenerering har funnet sted:

*AIG seer an  
miner fingeren, part af organic 14.6  
men veike, dei er som seagrass ... (9)*

Senere i diktet, i strofe seksten, beskrives jegets framtidskropp mer som oppgradert enn degenerert:

oren eigner eleganten kroppar  
svummande i electric  
intelligenten pico-  
materien. (23)

Jegets kropp tilføres også ”electric picomolekylen” (38) for å forberede kroppen til et liv i en kunstig verden på *Seifa botten*. Diktet tematiserer slik at vi ved å integrere proteser, maskinelle kroppsdeler og kjemiske stoffer i våre egne kroppar, nærmer oss et mer kunstig menneske. Jegpersonen i ”Solaris korrigeret” kan sammenlignes med det Donna Haraway kaller en ”kyborg”.

Donna Haraway skrev ”Kyborgmanifestet” i 1985 (Haraway 1991: 149-183). Her skriver hun om en skapning som både er sosial virkelighet og fiksjon, en kybernetisk organisme (et tenkt maskinmenneske) som er en blanding av menneske, dyr og maskin. Kyborgene står for en påminnelse om at vi alle er plassert inn i en historisk virkelighet vi ikke har valgt selv. Hun mener at det er viktig å være oppmerksom på denne posisjonen for å

kunne leve og handle i vår egen virkelighet. Gjennom kyborgbegrepet vil Haraway få oss til å ta på alvor hva det menneskelige er og kan være i verden i dag. Jegpersonen i "Solaris korrigeret" som en kybernetisk figur, lever på den ene siden i harmoni med maskinene og på den andre siden er han underlagt dem. Teknologien er her venn og fiende som den ofte er i science fiction og i vitenskapsfaksjon.

Maskiner og teknologi omslutter jeget i hans urbane omgivelser. Jeget hører til i et bysamfunn, hans vandring rundt i denne byverdenen gir assosiasjoner til en kjent litterær skikkelse i det moderne, nemlig flanøren. Jegpersonen beveger seg alltid alene i diktet, det er gjennom hans blick leseren ser. Jeget sanser med blikket og reflekterer over sin verden. Dette gjør jegpersonen også til en ensom forteller.

### **Andre skikkelser i "Solaris korrigeret"**

Der er bare hovedpersonen "aig" som har en selvstendig stemme i diktet. De andre skikkelsene møter vi gjennom jegpersonens blick. Jeg skal videre se på hvordan disse andre skikkelsene allikevel kan være med på å konstituere stedet.

Jegpersonen i "Solaris korrigeret" bor sammen med Shiri i "oren litl room"(13), vi møter henne gjennom "aig". Shiri lager bilder (pics), hun er en slags fotograf. "Aig" knytter Shiri sterkt til det hun gjør, til arbeidet hennes som kunstner. Han gjør rede for den spesielle fototeknikken hun arbeider med og understreker hennes sterke tilknytning til arbeidet sitt med anaforen "DETTA er Shiri. / DETTA er Shiri, wat hu vil / og ger"(36).

"Drifter" betyr løsgjenger eller dagdriver på engelsk, det er betegnende for de menneskene i "Solaris korrigeret" som kalles "drifters". Disse menneskene er løst knyttet til samfunnet: "DEI haf ne seifa / systm umkring seg" (14) og beskrives som en underklasse i dette samfunnet de er en del av. De framstår som individer som ikke har makt; de er løse eksistenser som må ha, og ofte framvise, godkjent identifikasjon. Drifters blir overvåket, og de blir straffet for ubetydelige feil ("OR dei faar korrex, / ofts for litl litl errors" (15)). Straffen de får er en form for samfunnstjeneste, enkle arbeidsoppgaver som jeget karakteriserer som "robot-arbeid", arbeidsoppgaver som har en spesielt lav status. Hvis vi legger til grunn at individer, mennesker, kan konstituere et sted, kan dette litterære stedet eller samfunnet som "driftersene" er en del av, ses på som et kontrollsamfunn. Gilles Deleuze har skrevet om kontrollsamfunnet i essayet "Postscript on the Societies of Control" (Deleuze 1992). Det er markedet eller kapitalismen Deleuze ser som det som styrer kontrollsamfunnet. Samfunnet har forandret seg fra et disiplinsamfunn med distinkte analoge rom (familien, skolen, fabrikken, fengselet), til et samfunn der det styrende elementet er nærmest usynlig. Mennesket

i dette samfunnet er styrt gjennom store selskaper og gjennom gjeld til banker. ”Driftersene” er underlagt et lignende kontrollsamfunn, men de kan også representere en potensiell fare for et slikt samfunn. De er sannsynligvis for fattige til å få gjeld til banken og for mange eller en for uoversiktelig gruppe til å kunne bli fullstendig avgrenset. De blir i diktet forbundet med ”kaotic”, stedene de bor på gir assosiasjoner til fattige ghettoer som er en del av mange storbyer. Det finnes derfor drifters som kanskje på grunn av denne løse forbindelsen til kontrollsamfunnet, forlater dette strengt organiserte samfunnet. I strofe åtte fortelles at et individ som knyttes til drifterskategorien har drept ”ein big fra 3.4 - en ”skugga” (17) – et individ fra et høyere ståsted i dette universets hierarki.

Skikkelsene som kalles ”skuggar” står bak all kunnskapsproduksjon i dette universet, de lever isolert i egne soner. De blir også kalt ”big” og blir i strofe åtte sammenstilt med ”general”. Strofe sytten starter med en anafor, første vers begynner med *SKUGGAR*” (versaler og kursiv) og neste vers starter med ”SKUGGAR”. Versalene og det at ordet blir gjentatt gir her ytterligere tyngde til begrepet. ”Skuggar” er navnet ”wi” har gitt dem, hva de kaller seg selv har verken vi eller ”wi” tilgang til.

Robotene i diktuniverset kan ikke kommunisere med andre, de er vesensforskjellige fra ”humans” – mennesker. Disse menneskeskapte maskinene har en rektangulær form ”(1200 x 400 x 350 mm)” (24) som gir assosiasjoner til den mystiske svarte rektangelformen som knyttes til en ukjent sivilisasjon eller intelligens i Stanley Kubricks film *2001 – en romodysse* (1968). I diktet knyttes robotene til det materielle og konkrete, til en fysisk virkelighet. Robotene har ”beltfoot, / arms og linkgreip” (24) og de glinser av ”grease”. En viss antropomorfering av robotene kan også leses inn i diktet.

Oter og ”katz” er forholdsvis frie dyr som kan bevege seg på tvers av sonene som avgrenser menneskene. Oteren står i en særstilling, den omkranses av ”moringljus” og får en posisjon som noe tilnærmet hellig.

”Aig” reflekterer i strofe fjorten over en mulig kontakt med vesener fra andre steder i universet. Eventuelle signaler fra disse ville kanskje bli som tegn fra guder, tenker jeget. (”VUL dessa signals/da bli som gudars tekn?”(20)). ”Gudar” blir en betegnelse på noe som er atskilt fra nåtidsmennesket av tid og rom.

Breynmachin BK2884 er en stor datamaskin og kan som nevnt minne om Hal2000 fra *2001 – en romodysse*. Hal2000 ble gjennom filmen mer og mer menneskelig og utviklet seg til en maktfaktor. I diktets verden knytter det seg store forventninger til Breynmachin BK2884 og dens evne til å administrere samtid og framtid; ”BK2884 er den (...) best master af oren

plans for future”(30). BK2884 kan lage duplikater av mennesker på samme måte som det cerebrale havet på planeten Solaris i Lems roman og Tarkovskijs og Soderberghs filmer.

Mrs. Chan er en ”organic-eigar” (37), hun eier organic 14.6. Mrs. Chan representerer autoritet, makt og kapital. Hun har en uklart identitet, jeget tenker seg muligheten av at hun ikke finnes, kanskje hun ikke er et menneske, bare et firma eller en konstruksjon - ”onli ein konstruktet breyn / som ein human tenk?” (37). ”Dei” sier at hun er 123 år. ”Dei” er en uspesifisert gruppe som det er mulig å trekke i tvil troverdigheten til og tallet 123, som er det samme som antallet roboter jeget er leder for, virker som nevnt mer som et emblem/symbol for et tall enn et reelt mål for antall. Samtidig er det knyttet til både en realitet og en framtidstro; menneskene blir faktisk eldre nå enn før, og vi tror at vi stadig vil bli eldre. Det er spesielt mennesker fra de øvre samfunnslag dette gjelder, et samfunnslag Mrs. Chan er en representant for.

I diktets verden er det nettopp oppdaget et knapt synlig univers parallelt med jegets verden. Jeget synes han aner et blikk fra denne nyoppdagede verdenen, et blikk som settes i sammenheng med ordet ”systems” (33).

Både jegets far, mor og søster nevnes i diktet. ”Aig” husker at faren bar han over skulderen gjennom høyt gress til et hus som minner om huset eller datsjaen til foreldrene til hovedpersonen i Tarkovskijs film (25/26). Faren bærer sønnen gjennom graset til jegets barndomshjem, jegets opprinnelige sted. Dette gir assosiasjoner til den bibelske genesis og til edens hage. Jegets mor er død og begravet, ”aig” tenker på å besøke morens gravsted (”mors jordplace / til mor i brunnen af jord” (29)). Mor forbundet med jord er et vanlig mytisk bilde – moder jord. Det kan knyttes til avslutningen av diktet ”Retrospeksjon” som er andre del av diktsamlinga *Solaris korrigert*, der mor knyttes til jord og ”Mastercard” får en original betydning som forutsetning for liv:

Der du grave med hendene i jordå  
på leit itte ditt Mastercard  
som du finne skinnande i mørket  
Og der, idet du løfte det:  
mors sprukne lepper. (51)

Både jegets mor og jegets far får slik en tilknytning til en begynnelse, eller genesis, og til jorden som menneskets tilblivelsessted.



Jegets søster stiller spørsmål om Shiri er til å stole på og gjør jeget oppmerksom på at underverden Solaris ikke kan være noe sted for Shiri ("WAT sku Shiri der ned / fotografic, der *all* jo / er photographics?" (34))

Den siste skikkelsen "aig" møter før han tar heisen ned til Solaris er en gammel mann og hunden hans. Mannen sier at han "chef for sista check er" (43). Mannen er veldig gammel og har "braun, dry skinn og smale augr, som fra Asi" (43). "Aig" spør seg om han kan være mrs. Chans bror. Det er denne mannen som åpner døren til elevatoren og dermed den som fører jeget ned til underverdenen Solaris eller *Seifa botten* som han kaller den. Den gamle mannen kan leses som en Karon-figur. Dette skal jeg utdype senere i oppgaven.

Øvrige skikkelser i diktet er "tourists" (12) som reiser til naturparker. Fugler, fisker og små dyr dukker sporadisk opp i diktet.

Karakterene eller skikkelsene i "Solaris korrigeret" har til felles at de delvis er forbundet med en science fiction-verden, delvis refererer de til en klassisk intertekstuell mytologi og delvis til realistiske koder om konkrete utviklingstrekk i det norske samfunnet.

### **Kommunikasjonssituasjonen**

I tittlelessayet i essaysamlinga *Hvorfor ensomt leve* (2006) skriver Øyvind Rimbereid: "Språket er en overgangssone mellom den enkelte og omgivelsene, en passasje som både leder utover og innover" (Rimbereid 2006: 23). Dette gjelder etter min mening ikke bare språket som sådan, men også diktet "Solaris korrigeret". Jeg vil vise hvordan dette skjer helt konkret i diktets åpning, for så å undersøke hva dette vil si for lesningen av diktet.

Den første strofen er apostrofisk og vender seg utover mot et "du", mens resten av diktet har en bevegelse som vender seg mer innover i diktjegets verden, diktet tar duet med seg inn i framtidens verden. Jeg skal forsøke å belegge dette.

I åpningsstrofen er det et jeg – *aig* – som på vegne av et felleskap – *wi og uss* – henvender seg til et *du*. I denne første strofen i diktet får vi vite at det lyriske jeget lever i "organic 14.6". Jeget forestiller seg den hypotetiske situasjonen der jeget i år 2480 og duet skulle kunne møtes. Diktets åpningsstrofe insisterer på å knytte "aig" og "du" sammen. Dette gjøres ved at første og siste del av strofen knyttes sammen på en kiastisk måte: "*din world til uss?*", "*uss til deg?*". Dette skaper en spenning mellom "uss" i år 2480 og "du" i vår nåtid, "uss" blir omringet av "deg". Diktet fungerer som en fiktiv kanal mellom nåtid og framtid på ett plan, samtidig som det gåtefullt antyder at det også kan finnes en annen vei, en vei som for oss foreløpig er skjult. Ordet "*kreip*" minner om en blanding av "krype" og "creep" og antyder en mulig fysisk forflytning i tid gjennom en utopisk kanal.

Fra andre strofe er jeget like mye henvendt til seg selv som til et du. Det er ett unntak i diktet, det er strofe tretten som henvender seg direkte til et "du": "KOMMEN du vid meg?" (20). Diktet kan fra andre strofe av karakteriseres som en monolog, og det kan også leses som en dialog mellom "aig" og "aig" som i en dagbok. Dagboken er vendt mot seg selv, den er ikke ment for andre enn skriveren. Leseren driver en slags omvendt arkeologi, der hun finner jegets nedtegnelser fra sin samtid i framtida. Gjennom jegets øyne og minne vises verden fram, utsnitt på utsnitt. På samme måte som i en dagbok nedtegner jeget sine egne inntrykk av sine omgivelser, verden gjøres håndgripelig. Jeget forholder seg gjennom skriften (uttrykket) til den ytre verden, den blir et arbeid med å fastholde og bekrefte jeget i denne verdenen. Rimbereid skriver om en liknende ensom dagbokskrivning i essaysamlinga *Hvorfor ensomt leve* (2006). Han bruker Olav H. Hauges dagbøker som eksempel og sier at det finnes en slags omtanke for dagbokskriveren selv i teksten:

Og må det ikke også ha vært skrevet til ham som skulle komme? Til det i en selv en ennå ikke kjenner, til det som er på vei? Til den som skal bli? Skrift kastet fram i tid, mot den som en dag kommer til å åpne notatboka og lese det som ble skrevet av en som for flere år siden tenkte: I dårlige tider, les dette! (Rimbereid 2006: 25)

Diktet "Retrospeksjon" fra *Solaris korrigert* spør etter at diktjeget har reist gjennom tiden tilbake til nåtiden: "Har det menneskelige i deg blitt innfridd?" Også i "Solaris korrigert" kan det se ut som det er dette forsøket på innfrielsen av mennesket eller det menneskelige i mennesket som er jegets prosjekt, en kommunikasjonssituasjon som også kan leses som en fiktiv dagbokskrivning.

Dagbokskriveren har gjerne en ambivalens i forhold til ønsket om å bli sett eller lest. Dette diktjegets uttrykk vil bli sett. I første strofe appellerer det til et du: Kom og hjelp oss! Og hva med deg og din verden, er du stolt av den? Eller skammer du deg? Jeget foretar et moralsk angrep. Duet stilles til ansvar for både sin egen og den framtidige verden. Dupersonen kan befinne seg i leserens nåtid, jeg-personen i den fiktive framtida. I den første strofen omkranses jeget av "uss" og "wi", mens dupersonen bare er "du", "din", "diner" og "deg". Rimbereid skriver om den ensomme skriveprosessen i essaysamlinga si, her i diktet oppstår også den ensomme leseprosessen, "du" kan være leseren, lytteren og skriveren, eller et hvilket som helst nåtidsdu. Uansett er dette duet underlagt det mer omfangsrike anhenget til "aig" – "wi" og "uss". Duet er i entall, "du" er alene.

Slik kan kommunikasjonssituasjonen i "Solaris korrigert" karakteriseres som et spenningsforhold mellom "aig" og "du". Og i tillegg finnes et monologisk forhold mellom

”aig” og ”aig” som i en dagbokskrivings situasjon. Dagboken skrives alltid fra et ”her”, fra et spesifikt sted. Slik kan det dagbokaktige ved ”Solaris korrigeret” knyttes til det stedsspesifikke og dermed til den topografiske diktningen som jeg skal komme tilbake til.

### **Enjambement og paratakse**

Versbinding er et karakteristisk trekk ved ”Solaris korrigeret”. Hvorfor bruker Rimbereid versbinding? Hvorfor skriver han ikke ”Solaris korrigeret” som prosa? Diktet består stort sett av fullstendige hovedsetninger som har fått linjedeling. Linjedelingen kombinert med den norrøne klangen i språket kan gi assosiasjoner til norrøn stavediktning og dermed være med å gi diktet en ytterligere tilknytning til det nordiske. En annen funksjon ved enjambement er at den bygger opp under det parataktiske ved diktet (paratakse vil si sidestilling av syntaktiske elementer uten bruk av konjunksjon). I ”Solaris korrigeret” er det først og fremst måten strofene er stilt sammen på ved hjelp av skråstrek som gir en parataktisk struktur.

Theodor W. Adorno (1990) skriver i essayet ”Parataxis: Om Höderlins sena lyrik” at parataksen er en kunstmessig forstyrrelse som viker unna for den underordnende syntaksens logiske hierarki. Adorno mener at parataksen ikke bare finnes i den syntaktiske strukturen, men også i større strukturer som motiv og tema.

Janike Kampevold Larsen påpeker i sin doktoravhandling at ”[p]arataksens prinsipp er en sammenkjeding basert på brudd. Den begynner på nytt for hvert ledd, og verden opprettes på nytt for hver gang, i konkretiseringer av et utall mulige varianter” (Larsen 2007: 46). Hun hevder også at enjambement er både brudd og sammenbinding, og at enjambementet samtidig er et poetisk og prosaisk prinsipp ved at verset gjør en gestus mot prosaen i samme øyeblikk som det bekrefter sin egen flyktighet. Hun kaller med Agamben denne brytningen mellom poetisk rytme og prosaens mening en sublim nøling og en ambivalent gest.

Hos Rimbereid kan enjambementet og den parataktiske strukturen inngi en åpenhet som kan stå for en fabulerende og reflekterende holdning. Hovedfunksjonen ved den assosiative parataktiske bevegelsen ”Solaris korrigeret” utfolder er, slik jeg ser det, at den knytter diktet til det episodiske. Dette bringer meg over til det neste aspektet ved strukturen i ”Solaris korrigeret” som jeg vil se nærmere på; nemlig spenningen mellom det episke og det episodiske i diktet.

### **Det episke og det episodiske**

”Solaris korrigeret” kan karakteriseres som et episk dikt med en episodisk struktur. Et epos er et langt, narrativt dikt med fokus på en helt. Det er typisk for et epos å ha episodisk struktur.

Jeg vil se nærmere på strukturen i diktet og jeg vil ta utgangspunkt i Øyvind Rimbereids essay ”Episode og forandring” fra *Hvorfor ensomt leve* for å se på spenningen mellom den omfattende episke fortellingen og det episodiske i ”Solaris korrigert”. Jeg vil også undersøke om denne spenningen kan knyttes til det stedsspesifikke eller topografiske.

Rimbereid skriver i essayet at spenningen mellom det episke og det episodiske er både det episke diktets problem og ressurs. Han påpeker at dette problematiseres av Aristoteles i *Om diktekunsten*. Aristoteles så på eposet som en enkel og grov forform til tragedien. Eposet har i motsetning til tragedien ikke enhet som hovedregel. Aristoteles skriver at: ”Hvis en episk dikter skulle skape en streng enhetlig fabel, måtte den synes avstumpet hvis den var kort, eller utvannet hvis den skulle følge det omfanget som hører det episke versemålet til” (Rimbereid 2006: 61).<sup>3</sup>

Episodene, eller strofene, i episke dikt kalles gjerne ”sanger”. De tidlige eposene ble framført muntlig, ofte sunget til musikk. Sangen hever det hverdagslige språket, intensiverer det og tilføyer en ny dimensjon. Rimbereid påpeker i essayet ”Episode og forandring” (2006) at det episodiske på denne måten handler om å la seg rive med og fascinere. Mens eposet er endelig og selvomsluttende, forteller episoden at verket aldri lar seg avslutte. Eposet er en abstrakt superstruktur som vi bare kan få oversikt over som helhet i etterkant, mens episoden minner oss om at det alltid vil finnes en annen episode, en ny episodes muligheter. Rimbereid formulerer det slik: ”Det episodiske diktet må således bli et åpent og uavsluttet verk, kimærisk, stadig ventende på andre hendelser, ideer, bilder, stemmer – på annet poetisk stoff” (Rimbereid 2006: 68).

”Aig” – subjektet – livet og verden er selvsagt umulige størrelser å holde fast eller å gjøre fullstendige beskrivelser av. For å kunne gjøre det ville man måtte tenke seg et univers av stabile størrelser og varige substanser. Dette diktets episodisk-episke struktur understreker denne umulige oppgaven å skulle gi et oversiktlig bilde av et subjekt og verden. Her vises jeget og verden fram gjennom episoder. Verden framtrer som glimt, scener, sekvenser – episoder. Det episodisk-episke viser fram en verden som er forskjellig og et subjekt som har forskjellige sider. Det viser fram et mangfold, og det kan sies å forsvare et mangfold, en måte å se på verden uten en autoritativ fortolker.

Rimbereid skriver om hvordan eposet svarer på verden i essayet ”Episode og forandring”. Han finner belegg for genrens forsvar for det forskjellige allerede i det eldste eposet vi kjenner, det fem tusen år gamle assyriske *Gilgamesj*. Dette gamle eposet er løst komponert, og man mener at nye episoder er knyttet til eposet gjennom flere tusen år, noe

---

<sup>3</sup> Rimbereid har hentet sitatet er hentet fra Aristoteles 1987, s.45.

som gjør eposet til en ustabil størrelse. Helten i eposet, Gilgamesj, er en ustadig hybrid. Han er skapt av to deler guddom og en del menneske. På denne måten sang dette eposet om blandingen av abstraksjon og faktisitet, om blandingen av idéverden og empiri, hevder Rimbereid i essayet. Denne strategien benyttes også i ”Solaris korrigeret” både på strukturplan og på innholdsplan. Det er nettopp denne blandingen av idéverden og empiri jeg mener er grunnidéen i ”Solaris korrigeret” på innholdsplanet. Samtidig kan diktet knyttes til eposet på et strukturplan gjennom den parataktiske organiseringen av diktet. Med blanding av idéverden og empiri mener jeg først og fremst hvordan stedet i ”Solaris korrigeret” framstår som en blanding av noe kjent og jordisk – den norske byen Stavanger, og noe fremmed og ukjent – et diktet framtidig sted, eller helst ideen om dette fiktive stedet. Stedet framstår som *topographia* og *topothesia*. Helten i ”Solaris korrigeret” har også fellestrekk med helten i eposet *Gilgamesj*, ”aig” kan også framstå som en hybrid. Jeg har allerede sammenlignet denne jegerpersonen med Donna Haraways figur kyborgene, der jeget framstår som en blanding av menneske og maskin. En slik blanding kan gjøre jegerpersonen til en hybrid og noe mer enn et menneske.

Det er ikke bare mennesket som framstår som en hybrid i ”Solaris korrigeret”, språket i diktet gjør også det. Det er allikevel ikke å skape et nytt språk som er det episodiske diktets strategi for å uttrykke det uensartede eller forskjellige, påpeker Rimbereid, selv om det er vanlig å tenke på språket med alle sine klassifikasjoner som en fiende av det forskjellige. Tvert imot, skriver han: ”Det episodisk-episke diktet skapes ut av det som er skapt fra før. Det er dikt som er diktet på formler, talemåter, hendelser, sakkunnskap, forestillinger og ideer som allerede finnes” (Rimbereid 2006: 69-70). Denne beskrivelsen passer godt på ”Solaris korrigeret”. Dette diktet er bygd opp av forskjellige språk og det bygger på kjente referanser.

Epos som *Gilgamesj* var bygd på kollektive myter, disse mytene finnes ikke lenger som kollektiv refleksjon i vår moderne verden. Epos kan i dag, som Rimbereid selv påpeker, handle om hva som helst, men ”Solaris korrigeret” kan sies å bygge på en moderne myteproduksjon gjennom sine populærkulturelle referanser.

Gamle epos hadde en funksjon som bindeledd mellom generasjonene, kunnskap ble ført videre. Mytologiske forestillinger, samfunnets og slektens historie ble overlevert gjennom eposet. Kanskje kan ”Solaris korrigeret” også gjennom referanser til både gamle og populærkulturelle myter fungere som en slik overlevering og være med på å gi oss en følelse av kulturell tilhørighet? En følelse av å høre til et sted. Samtidig kan det gi oss en følelse av at det vi kjenner vil endre seg til noe nesten ugjenkjennelig.

## Avslutning

I dette kapitlet har jeg sett på språket i ”Solaris korrigeret”, et språk som kan beskrives som eklektisk. Det består av elementer fra forskjellige språk, og har referanser til vår kultur som i diktet er blitt kunstnerisk bearbeidet, slik at det peker mot et språklig sted. Dette språklige stedet har kontakt med både noe reelt og noe nytt. Samtidig kan det vise til ideen om språk. Noe av den samme posisjonen kan skikkelsene i ”Solaris korrigeret” stå for, disse kan også karakteriseres som sammensatte på en eklektisk måte. Skikkelsene kan, på samme måte som språket, gi fornemmelser av et sted.

Videre i dette kapitlet har jeg sett på kommunikasjonssituasjonen i ”Solaris korrigeret”. Det apostrofiske som forbindes med en ikkenærværende mottaker, settes i et spenn med et nærværende ”du”. Kommunikasjonssituasjonen kan også forstås som en monologisk dagbokskrivende posisjon.

Gjennom å undersøke ”Solaris korrigeret” i forhold til det episke kommer det fram en forståelse av diktets forhold til faktisitet og idéverden. Eposet forholder seg til historiske kjensgjerninger, men blander disse med mytologiske forestillinger. Gjennom dette kan diktet skape fornemmelser av både historiske og mytologiske steder.

Sted begynner å bli et viktig og mye brukt ord i oppgaven, og det er på tide å definere begrepet. Jeg vil ta utgangspunkt i hva Øyvind Rimbereid selv skriver om sted og det topografiske, og jeg vil undersøke hvordan Anniken Greve definerer sted i sin doktoravhandling.

## Kapittel 3 – det topografiske

### Innledning

Det topografiske dukker først opp i forfatterskapet med essayet ”Benjamins kart” i 1999, og som tema kan det kanskje sies å bli spesielt aktuelt i Øyvind Rimbereids forfatterskap med diktsamlingene hans *Seine topografier* (2000), *Trådreiser* (2001) og *Solaris korrigert* (2004). I *Seine topografier* skriver Rimbereid om Stavanger og hjemtraktene, dette kan ses på som en form for heimstaddiktning. Med *Trådreiser* vender Rimbereid blikket ut mot topografier i verden, og diktet ”St. Petersburgvatn” står særlig fram i denne samlinga. Med *Solaris korrigert* forholder det topografiske seg til ei fiktiv framtid.

Jeg vil i dette kapittelet først se på hvordan det topografiske kan defineres og hvordan begrepet er blitt brukt i litteraturvitenskapen. Videre vil jeg presentere Rimbereids essay ”Om det topografiske diktet” fra essaysamlinga *Hvorfor ensomt leve* (2006) som et grunnlag for det videre arbeidet med lesningen av ”Solaris korrigert”. Essayet kan ses på som en slags overbygning over Rimbereids tre diktsamlinger. Jeg kommer også til å flittig benytte Anniken Greves doktoravhandling *Her. Et bidrag til stedets filosofi*. (1998) for å se på hvordan hun behandler begrepet ”sted”, før jeg diskuterer stedet i forhold til det stedløse, det atopiske.

### Hva betyr topografi?

I dagligtale bruker vi ”topografi” om beskrivelsen av et hvilket som helst geografisk sted, mens begrepet innen litteraturvitenskapen i følge *Litteraturvitenskaplig leksikon*, betyr stedet der handlingen i en litterær tekst foregår. ”Topografi” kommer av det greske *topos*, ”sted” og *graphein*, ”skrive”. ”Topos” står i den antikke retorikken for stedet som taleren taler ut fra. Begrepet har innen litteraturvitenskapen også blitt forbundet med *loci communes* (lat. ’felles sted’) som betyr ”selvfølgelighet” eller ”klisjé”. I *Retorisk leksikon* presenteres topografi som et retorisk virkemiddel til levendegjøring i den episke stil. J. Hillis Miller påpeker i boken *Topographies* at ”topografi” etymologisk vil bety ”the writing of a place”; det kan både leses som skrivningen eller skriften fra et sted, og skrivningen eller beskrivelsen av et sted. I *A glossary of literary terms* defineres topografisk poesi eller ”local poetry” som poesi som ”combines the description of a specific scene with historical, poetical, or moral reflections that are associated with the scene or are suggested by its details” (Abrams 2005: 329). Dette samsvarer med Øyvind Rimbereids forståelse av det topografiske. Han legger, som jeg senere

skal vise i presentasjonen av essayet ”Om det topografiske diktet”, vekt både på de fysiske omgivelsene og det realhistoriske, mentalitetshistoriske og retoriske som vedrører stedet.

Det topografiske diktet vil med Rimbereids egen poetikk stå og være gjennomstrømmet av all verdens fagfelt. Det vil på en måte framstå som en palimpsest der det vil kunne avdekkes lag på lag med verdener. Miller hevder at topografi inneholder vekslingen mellom å skape og å avdekke, og derfor kan sammenlignes med en palimpsest (Miller 1995: 6). Ved å se på den topografiske teksten som en palimpsest får den en romlighet i dybden der den gir mulighet for en topografisk arkeologi. Men romligheten i diktet blir også skapt horisontalt på overflateplanet. Allerede før poesien blir topografisk poesi i sin endelige betydning, starter den en konstruksjon av et territorium i form av vers og strofer. På engelsk brukes ordet ”stanza” som er italiensk og betyr ”rom”, diktet plasserer seg og blir romlig. Det er allikevel først og fremst en avdekking av det topografiske diktet i dybden Rimbereid foretar i sitt essay ”Om det topografiske diktet”.

### **”Om det topografiske diktet”**

Øyvind Rimbereid presenterer ”Om det topografiske diktet” i essaysamlinga *Hvorfor ensomt leve* (2006) som en tekst som står ”i stedet for en poetikk”. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres poetikk (av gr. *poitike techne*, ”diktekunst”) som ”læren og vitenskapen om diktningens vesen”. Poetikken er opptatt av å undersøke blant annet en genres egenart, komposisjon og billedbruk. Det er nettopp dette essayet gjør, det er en undersøkelse av det topografiske diktet som genre og det relaterer det topografiske til Øyvind Rimbereids eget skjønnlitterære forfatterskap. Selv om Rimbereid selv sier eksplisitt at dette essayet ikke er en poetikk velger jeg allikevel å lese dette essayet som en poetikk som kan knytte an til en moderne poetikktradisjon der dikteren begrunner sitt syn på diktningen. En grunn til at Rimbereid ikke vil kalle essayet for poetikk kan være at det kan virke for forpliktende for forfatterskapet? Jeg mener likevel at essayet angir en retning som det er fruktbart å lese Rimbereid i forhold til. Det perspektiverer forfatterskapet, spesielt de tre diktsamlingene hans. Essayet er med på å plassere diktsamlingene historisk og genremessig som topografiske.

Essayet kan beskrives som en topografi over det topografiske diktet der Rimbereid prøver å kartlegge hva som finnes som motiv og tradisjon under skriften. Han tar utgangspunkt i sin egen skrift der det ofte har handlet om steder, byer, landskap og geografier, og om fortid, nåtid og framtid i forhold til disse. Det har handlet om det konkrete og det faktuelle. Til hans eget utgangspunkt hører fascinasjonen for utsikt, helt fra det rent konkrete å se på verden ut



fra vinduet i barndomshjemmet, til å skue inn i fiktive litterære verdener for eksempel i barndommens tegneserier.

Rimbereid beskriver det topografiske diktet som en vev av ulike krefter: realhistoriske, historiografiske, mentalitetshistoriske, religiøse, estetiske og retoriske. Genren er vanskelig å holde fast, skriver han. Det topografiske er knyttet til de fysiske omgivelsene. Disse fysiske omgivelsene, eller stedet, er med på å skape oss, hevder Rimbereid; de er med på å ”konstituere oss som mennesker” (80)<sup>4</sup>. Stedet som påvirker oss så sterkt, er for Rimbereid mer et område eller et rom enn et punkt. Bevegelsesfriheten i denne romlige verdenen er livsviktig, så viktig at den er selve livet, mener Rimbereid.

Det konkrete stedet settes i kontrast til det stedløse. McDonald’s blir brukt som eksempel på et modernistisk ikke-sted. Han kaller McDonald’s ”det stedløses tempel”, et sted som er tilnærmet likt uansett hvor i verden det befinner seg. Naturen og det rent fysiske står som en taus kritikk av dette ikkestedlige, skriver Rimbereid. Han vektlegger betydningen av stedet og hevder at stedene ikke er nøytrale handlingsrom. På et sted utspilles ”en dialog mellom det fysiske og det menneskelige”, skriver han.

Rimbereid er opptatt av hva som er samtidas blikk og språk for våre fysiske omgivelers kulturelle arkeologi. For å konkretisere at stedene har sine historier, sine bruksmuligheter, sine materielle og symbolske verdier og sine sosiale krefter, benytter han en ringmetafor. De forskjellige områdene er heftet sammen ring på ring.

Det er renessansen og humanismen som er Rimbereids viktigste historiske referanse når han skriver om det topografiske diktet. Med renessansen går landskapet over fra å bli brukt som en allegori til også å bli topografi og geografi, noe utstrakt og omskiftelig. Med renessansens individualisering forandres blikket, perspektivet, på landskapet. Blikket blir subjektivt. Det er dette moderne blikket som leder ut i den topografiske diktningen, hevder Rimbereid.

Med renessansehumanismen forandres holdningen til verden, humanismen tar opp antikkens ideal ”vita activa” og vil fremme det aktive og sosiale liv i motsetning til middelalderens ideal ”vita contemplativa”. Denne aktive holdningen gir det Rimbereid kaller ”et vandrende blikk” – et blikk som plukker til seg og tillater seg å studere hva det enn måtte være. En hierarkisk ordning av verden faller med et slikt blikk, det fører til en sideordning av emner, mer fritt assosiativt enn logisk.

---

<sup>4</sup> Sidehenvisningene forholder seg her til essayet ”Om det topografiske diktet” i essaysamlinga *Hvorfor ensomt leve* (2006).

En slik sideordnende strukturering av emner vil på utsiden vise det Rimbereid kaller ”topografiens vesen”: en form for abstrakt arkitektur eller geografi. En slik strukturs innside, eller denne topografiens inventarium, knytter Rimbereid til Michel Foucaults *Tingenes orden* (1966). Hos Foucault er det *rommet* som utgjør den epistemologiske grunnstrukturen. Disse rommene i tekststrukturen bindes sammen ved at noe sammenlignes med noe annet. Det er similen som er ”hengselen” mellom rommene i den topografiske litteraturen. Denne assosiative sammenkoblingen fører til en ustabilitet i teksten, en ustabilitet som Rimbereid forbinder med menneskelig liv, med sprang mellom erfaringer, tanker og levemåter. Det er nettopp denne måten å sammenkoble tekst på vi finner i ”Solaris korrigeret”.

Et punkt som er uklart hos Rimbereid er forholdet mellom topografisk og humanistisk diktning, han bruker disse betegnelse om hverandre uten klart å avgrense det topografiske innen det enorme feltet humanistisk diktning.

Under et slikt forsøk på et overblikk over det topografiske diktet forandrer perspektivet seg underveis. Fra å være en sidestilt struktur kommer det topografiske diktet etter hvert til å romme parallelle og samtidige fortellinger. Det blir ”en optikk der verden endrer seg etter hvor en retter blikket” (120). Rimbereid ser den topografiske litteraturen som et korrektiv til den klassiske poetikken. Mens Aristoteles’ poetikk avgrenser genrer, former, komposisjonsmåter og affekter, er den topografiske litteraturen mindre enhetlig og mer sammensatt. *Topographia* var heller ikke en egen genre i antikken, den var underordnet *enargeia* (gr. ”synlig”) som overordner en rekke figurer som har med skildringer å gjøre. Den topografiske litteraturen som kommer i forlengelsen av humanismen og latindiktningen er ikke bare en mimesis av samtidens topografi, den forholder seg også til litterære forbilder.

Et viktig punkt hos Rimbereid er at litteraturen eller retorikken ikke bør bli et lukket system. Han bygger på Isokrates som sier at for å forhindre dette lukkede systemet må taleren tre inn i situasjonen han står i, han bruker begrepet *kairos* (gr. ”det rette tidspunktet”). *Kairos* - å tale fra det rette tidspunktet, vil bety at mennesket som taler må være helt og fullt plassert i en situasjon, i en tid. Hun må ikke bare besitte og kunne anvende et retorisk apparatur og repertoar, hun må også kjenne publikumet, omstendighetene og stedet. Taleren må ha dømmekraft og kunne håndtere også det som faller utenfor *topoiene* (i betydningen ”allment synspunkt”), hun må kunne håndtere det uventede og spesifikke. Figurer og *topoi* som blir benyttet skal treffe og respondere saken, påpeker Rimbereid. Han framhever dette som forskjellen på en statisk og en dynamisk forståelse av retorikken.

Rimbereid bruker *Nordlands Trompet* av Petter Dass som eksempel på et verk med en ”topografisk tenkemåte”. Leseren blir tatt med på en omvisning i et landskap, her er det det

fysiske rommet som binder elementene i verket sammen. Gjennom en bestemt *kairos* fanger verket inn landskapet som *dette landskapet*, skriver Rimbereid. Menneskets fysiske omgivelser belyses og vises fram og det tilfeldige, omskiftelige og uforutsigbare kommer også til syne: ”Midt i den store orden lurer et større kaos” (132).

Fra dette opplyste landskapet i den topografiske diktningen beveger Rimbereids essay seg til romantikkens dyrking av det indre landskapet. Rimbereid mener at landskapet og geografien med romantikken blir underlagt et essensialiserende blikk der naturen blir brukt med et formål om å skape ”en emosjonell, sublim effekt i leseren” (137). Heretter er det ”den Hegel-inspirerte autonomiestetikken” som vinner fram. Romantikken søker mot det welhavenske ”usigelige” i motsetning til opplysningstidens søken etter utsikt. Rimbereid mener at det samme forholdet til naturen som kom med romantikken lever videre i norsk modernisme i dag. Den modernistiske litteraturen er preget av at naturen presenteres som et avgrenset bilde, skriver han. Den romantiske diktningen blir kritisert for å mangle det mangfoldet av perspektiver som ligger latent i den topografiske litteraturen. Rimbereid hevder også at den romantiske diktningen kommer til kort i forhold til ”en fleksibilitet i den sosiale og eksistensielle optikken” (143) som han finner i det topografiske.

Det er mangfoldet av perspektiver i den topografiske litteraturen Rimbereid vil ha fram. Han søker det som ligger i kim. ”I sin egen omskaping viser diktet oss det foranderlige og ennå ikke realiserte ved verden” (145). Dette kan leses som et avantgardistisk postulat. Et ønske om å søke det ennå ikke realiserte. Rimbereid avslutter essayet sitt med en henvisning til sin egen ”Solaris korrigert”. Essayet kan leses som et overbygg over denne skjønnlitterære teksten. Gjennom en nedgang, en katabasis, kommer vi ned til et annet tekstlig nivå. Tekst hentet fra ”Solaris korrigert” avslutter essayet og fungerer som en kontakt, en kanal, mellom et teoretiserende og et kunstnerisk plan.

### **Det jordiske, stedet og persepsjonen av stedet**

Bevegelsen nedover er gjennomgående i diktet ”Solaris korrigert”, denne bevegelsen gir mening på flere plan. Det dreier seg om en fokusering på det jordiske, en bevegelse ned til jorden, ned til et ståsted. Det handler også om den topografiske arkeologien med en avdekking av verdener nedover lag på lag. Et av disse lagene som blir avdekket er det litterære toposet der katabasis eller en nedgang til underverdenen er et klassisk motiv. I denne lesningen av ”Solaris korrigert” vil jeg forsøke å avdekke og belyse noen av disse lagene som finnes i teksten. Jeg vil senere gå inn på katabasis-begrepet i forhold til ”Solaris korrigert”,

men først vil jeg se på hvordan diktet forholder seg til ”stedet” og hvordan jeget persiperer stedet. Jeg vil også forsøke å kontrastere stedet med ikke-stedet, det atopiske.

Tidlig i diktet blir blikket rettet ned mot jorden. Jeget i diktet ser på bilder av verden tatt høyt oppe fra:

MEN oren eigen vorld?  
ER den ogso onli intern?  
SOMTIIMS aig find og seer an min screen,  
seer an regio Norwg-West,  
picts takat fra ovfen, (11)

Fra dette oversiktsperspektivet beveger diktet seg nedover til ”SIDDY Stavgersand, sidly min” (12) i neste strofe. Diktets bevegelse går videre fra denne distansen til verden ned til det jordiske og materielle før jeget til slutt går gjennom overflaten og forsvinner i dypet. Diktet beveger seg gjennom jegets by, jegets sted.

Anniken Greve behandler begrepet ”sted” i sin doktoravhandling fra 1998 *Her. Et bidrag til stedets filosofi*. Hun skriver at stedet er et vilkår for en tings eksistens, en tanke som ikke er ulik måten Rimbereid knytter de fysiske omgivelsene til mennesket. Greve påpeker at et sted er båret oppe av en kroppslig deltakelse. Hun bygger på Maurice Merleau-Ponty som sier at den kroppslige deltakelsen vår i forhold til stedet gir forholdet vårt til verden en berøringsdimensjon som samtidig gjør oss berørt av verden, og det setter oss i en gjensidighetsrelasjon til omverdenen (Greve 1998: 56). I tekstutsnittet fra ”Solaris korrigeret” berører jeget verden med blikket, diktjeget forholder seg også fysisk til *stedet* andre steder i diktet, blant annet gjennom arbeidet med robotene sine. Denne kontakten med den fysiske verden er grunnleggende i diktet. For å si det med Rimbereid, er kontakten med de fysiske omgivelsene med på å skape eller konstituere jeget som menneske. Jeget i ”Solaris korrigeret” er nettopp den han er på grunn av sitt sted og den tiden han er på akkurat dette stedet, i Stavgersand i år 2480.

Vi kan også snu på det Rimbereid sier om at mennesket blir skapt blant annet av den fysiske kontakten med omgivelsene ved å hevde at det er de fysiske omgivelsene som blir skapt av mennesket selv gjennom denne kontakten. Gjennom det blikket jeget sanser verden med i det ovenstående tekstutdraget, og gjennom denne sansningens uttrykk i tekst, blir jegets verden skapt, den trer fram for oss. Verden får mening gjennom det Anniken Greve kaller et

”stedsskapende blikk” (Greve 1998: 96). Stedet skaper mennesket og mennesket skaper stedet.

### **Hva er et sted?**

Greves og Rimbereids forståelse av begrepet ”sted” har klare likhetstrekk. Greves forståelse av stedsbegrepet er allikevel mer nyansert enn Rimbereids. Hun snakker blant annet om et kvalifisert sted og et ukvalifisert sted, et sted med klare avgrensninger og et sted med diffuse grenser. Jeg vil først undersøke om denne distinksjonen er egnet til å belyse ”Solaris korrigeret”, før jeg skal se på mennesket som skaper av stedet og etter det sette stedet opp mot det atopiske.

Anniken Greve legger noen intuisjoner til grunn for avhandlingen sin:

Den første av disse intuisjonene sier at jorden er en betingelse for menneskelig liv og tilværelse. Den andre sier at jorden er heterogen, forskjellig. Den tredje sier at jordens forskjeller gjør en forskjell for mennesker. Det er ikke det samme hvor vi er, det er ikke likegyldig for mennesket *hvor* det befinner seg. (Greve 1998: 1)

Hvis vi på grunnlag av dette spør hvor på jorden mennesket befinner seg vil svaret bli: Stedet. Martin Heidegger knytter det menneskelige til det stedlige gjennom å karakterisere menneskets væren som *Dasein*, som der-væren. Greve viser at han skaper en tett forbindelse mellom menneske og sted. Hun hevder på bakgrunn av denne tanken fra Heidegger at forholdet til stedet karakteriserer menneskets måte å være i verden på.

Når Greve forsøker å definere sted som begrep, bruker hun først Ludwig Wittgenstein for å problematisere begrepet ”begrep”. Wittgenstein avviser både forestillingen om et ords enhetlige mening og forestillingen om enhetlige forklaringer av et ords mening. Han presenterer en grammatikalsk undersøkelse som ser på situasjonene og sammenhengene et ord brukes i. Greve ønsker å anvende en slik grammatikalsk undersøkelse av begrepet *sted* for å se på hva et sted kan være for oss. Hennes målsetning er å vise fram stedet som et vilkår for det menneskelige, for menneskets væren.

Greve trekker veksler på litterære tekster og hevder at den vesenligste tenkingen om sted finner vi i litteraturen. Hun argumenterer for at stedets tilsynekomst i språket står i gjeld til det litterære eller poetiske språket. Hun setter stedets form i sammenheng med et begrep om poetisk form.

Noen trekk ved omgivelsene kan vi trygt gjenkjenne som faste, slår Greve fast. Dette gjelder for eksempel byen, fjellet og havet. Disse forandrer seg, de kan forskyve seg, men de

flytter seg ikke. ”Denne grunnleggende uflyttbarheten er det som er reflektert i forestillingen om stedets beliggenhet” (Greve 1998:27). Dette viser til stedet som et fysisk rammeverk rundt menneskets situerte tilværelse (situ betyr sted). Det er en karakterisering av dette ”rammeverket” eller stedet som noe som den menneskelige tilværelsen er grunnet på som er Greves prosjekt. Men det er bare omgivelser som står i forhold til mennesket som kvalifiserer som sted, hevder Greve. Dette reflekteres i praksisen med å gi steder navn, slik blir også stedsbegrepet gitt slektskap med kunstbegrepet.

### **Hvor er ”her”?**

Greve hevder at mennesket befinner seg på et sted ved at det har en fundamental opplevelse av *her*. Det er menneskets kropp som definerer dette fundamentale *her*. Greve bygger som nevnt på Maurice Merleau-Pontys fenomenologi og hevder med ham at dette ”her” er et eksistensielt, levd eller gjennomlevd rom. *Her* peker mot et ”ukvalifisert” sted fordi det kan oppleves eller erfares hvor som helst, det er ikke knyttet til en navngitt stedsbeliggenhet. En slik erfaring eller opplevelse av et slikt ukvalifisert sted gjør jeget i ”Solaris korrigeret”:

KAN hugs:  
AT nokon bar meg ovfr skuldr,  
kan henda far  
    halft i svefn, halft vakn  
bar meg gjennom hoy, bolgjande grass  
tidli morgning vid vitt ljus (26)

Jegets sted er her hos far. Far er i bevegelse, han skifter sted. Barnejeget etablerer et *her* som kan beskrives som et slikt ukvalifisert sted med diffuse grenser. Her er det detaljene og ikke helheten som fester seg i barnets sinn. Diktjeget forholder seg til fars skulder og til gresset. Greve hevder, fortsatt med Merleau-Ponty: ”Dette primære, prediskursive sjiktet i omverdensforholdet vårt, der vi både er i berøring med og berørt av den fysiske verden, er med i all senere artikulert erfaring, og i all senere artikulering av erfaringen, som dens grunn og grunnlag” (Greve 1998: 56). Det jeget opplever senere i denne strofen kommer til å gi jeget et grunnlag for sin forståelse og opplevelse av verden:

og miner armr hengd ned,  
merkat dei so tunge

som om grass trakk i dei,  
electric  
greip eftr meg, som om all grass vul ned  
meg taka, hafa meg, stela meg  
so tung, so tung aig var  
og aig ku stola an grasset  
som aig ku stola an skuldr  
som aig ku stola an all af tyngd (26)

Den tyngden som drar jeget mot jorden kan knyttes til naturloven gravitasjon som jeget også et annet sted i ”Solaris korrigert” ser som ”det minste wi kan stola an”. (21) Denne dragningen nedover kan også ses på som et varsel om den forestående katabasis eller nedgang til underverdenen Solaris. Hvis vi leser denne passasjen med Greves utlegning av Merleau-Ponty, kan diktjegets minne om en opplevelse i barndommen ses på som det som legger grunnlaget for dette jegets relasjon til verden. En relasjon der naturloven gravitasjon står som den mest grunnleggende kraften. Opplevelsen viser til en førspråklig dimensjon ved jegets omverdensforhold.

Anniken Greve beskriver også det kvalifiserte stedsbegrepet. Dette knytter seg til steder som er navngitte, avgrensbare og helhetlige. Denne type steder finnes det mange av i ”Solaris korrigert”, for eksempel ”Norwg-West”, ”14.6” og ”regio Moskw”. Det ukvalifiserte *her* knytter seg derimot til det navnløse stedet. I ”Solaris korrigert” vil det for eksempel være dette stedet med det høye gresset der jeget blir båret av faren sin. Greve kaller dette en spenning mellom et bevisst og et ubevisst stedsforhold. Det bevisste stedsforholdet viser til en avstand til landskapet og en vilje til å kontrollere det, mens det ubevisste forholdet til stedet er et forhold der mennesket oppfatter seg som i kontinuitet med naturen.

Denne spenningen mellom et bevisst og et ubevisst stedsforhold kan overføres til forholdet mellom værendiktning og topografisk diktning. Den topografiske diktningen vil, som jeg har vist i presentasjonen av Rimbereids essay ”Om det topografiske diktet”, konkretisere stedet. Den vil kunne knyttes til rommet som epistemologisk grunnstruktur. Et rom har klare grenser og vil kunne danne et utgangspunkt for oversikt og kontroll. Hvis vi følger denne tanken til det ekstreme og legger postkolonial teori til grunn, vil vi som Rimbereid i essayet komme fram til at topografisk diktning kan brukes for å befeste eiendoms- eller maktforhold.

Det vesentligste ved den topografiske diktningen er allikevel, slik jeg ser det, at den ønsker å knytte mennesket til det jordiske, til det faktiske, og slik vil den kunne knyttes til det Greve kaller et bevisst stedsforhold. Greve viser at værendiktning kan stå for en motsatt posisjon. Hun bygger på K. E. Løgstrup og hevder at: ”Værendiktning er det motsatte av det å gjøre det gitte til vårt eget. Det er å anerkjenne det som noe som ikke *kan* bli vårt, å fastholde det som noe gitt” (Greve 1998: 106). Hun skriver at Løgstrup betoner en avmakt i forhold til den dikteriske benevnningen, et forhold som kan knyttes til det navnløse *her* og et ubevist stedsforhold. Selv om det hos Greve kan leses inn et motsetningsforhold mellom den topografiske diktningen og værendiktningen, konkluderer hun med at værendiktningen også blir stedsdiktning i kraft av en sammenheng mellom væren og sted. Hun påpeker at i diktningen blir stedets språklige tilblivelse og dets fysiske tilblivelse (den språklige og den fysiske poesis) føyd sammen:

Slik vi i den praktiske formingen og omformingen av stedet forholder oss til naturen, som er denne formingens kår og materiale, slik forholder vi oss også i den tankemessige og imaginative og dikteriske formingen av omgivelsene til noe utenfor oss, til en gitt orden, som er det vi søker innfridd i vår søken etter steder, og som setter seg igjennom i forsøkene våre på å gestalte (bygge, se, se idet vi bygger, framkalle i språket) steder. (Greve 1998: 107)

Det er mennesket i form av ”vi” som er skaper av verden, påpeker Greve. Verden trer fram for oss gjennom språkliggjøringen av den. Gjennom Rimbereids nylagde språk trer verden fram for oss i ”Solaris korrigeret”. Det er også gjennom en kombinasjon av en korrigerende foreleggelse for diktet, og en konkret bruk av lokal topografi, Rimbereid gestalter stedet i ”Solaris korrigeret”.

### **Mennesket skaper stedet, mennesket skaper verden**

Mennesket setter spor etter seg i form av språklige uttrykk, men også rent fysisk. Det at mennesket er på stedet får konsekvenser for stedet. Diktets Solaris-verden befinner seg i en tom oljebrønn, et menneskeskapt sted. Det finnes en ambivalens i diktet når det gjelder mennesket som skaper. På den ene siden er denne framtidsverdenen nesten utelukkende menneskeskapt og på den andre siden er det her ikke ønskelig med mennesker med skaperevne (”eigne picts” (41)). Anniken Greve trekker Aristoteles’ *poiesis*-begrep langt. Hun peker på at *poiesis* bokstavelig talt betyr frambringelse eller skapelse. Hun knytter ikke bare begrepet til språklige frambringelser, men også til tilvirkning og frambringelse av steder (Greve 1998: 82). Hun bruker den kristne skapelsesmyten med Gud som skaper mennesket i



sitt bilde som bilde på at skaperevnen er en naturlig integrert del av det å være menneske. Gud skaper altså mennesket til skaper. Det er denne ”naturlige” menneskelige skaperen det kan virke som diktet går god for. Det blir riktignok i diktet hevdet at jegpersonen har en feil fordi han har for stor produksjon av egne bilder, men det er protagonisten diktleseren har sympati med, ikke samfunnet som er i mot billedskapning og dermed poetisk aktivitet.

Det er gjennom denne skapelsesprosessen, gjennom den språklige frambringelsen, at verden, stedet, trer fram for oss. Dette kan med J. Hillis Miller kalles en toponymisk aktivitet, en navngiving av verden. Han skriver i *Topographies*: ”topographical considerations, the contours of places, cannot be separated from toponymical considerations, the naming of places” (Miller 1995: 1). I ”Solaris korrigeret” er det et ensomt jeg som navngir verden, de fysiske omgivelsene år 2480 blir synlige fordi vi ser gjennom denne ensomme formidleren som ser på sine omgivelser og ikke på et annet menneske. Dette kan sammenlignes med det Greve skriver om fordelene ved en ensom opplevelse av et landskap. Hun hevder at under en ensom vandring i landskapet kommer omverdenen til orde. Dette føyer seg inn i tanken om at jegets opplevelse eller sansing av landskapet er utgangspunktet for språkliggjøringen av det. Både jeget og landskapet kommer til orde, teksten blir en dialog mellom jeget og stedet.

### **Stedet og ikke-stedet, det atopiske**

Det er jegets sted, jegets hjemsted, som er utgangstopografien i ”Solaris korrigeret”. I Susanne Christensens kritikk av ”Solaris korrigeret” i *Vagant* nr. 4 2004 skriver hun at diktsamlinga står i et spenn mellom det kosmopolitiske og heimstaddiktning. Det lyriske jeget i år 2480 framstår utvilsomt som kosmopolitisk, språket er en blanding av mange steders språk og jegfiguren forholder seg til ”Chin” (11), ”Asi og Russi” (12) og ”regio London” (28). Det er allikevel hjemstedet som er hovedstedet i ”Solaris korrigeret”. Her er det et jeg som tilsynelatende finner seg vel til rette på det stedet han bor. Den eksistensielle hjemløsheten som har vært vanlig i den moderne litteraturen (Lukàcs) er ikke påtrengende her. Jeget er ”part af systm” (15), han er en del av ”oren eigen vord” (11) og er knyttet til sin hjemby, ”SIDDY Stavgersand, sidy min” (12). Jeget er knyttet til det hjemlige både på et konkret plan og på et eksistensielt plan. Heimstaddiktning høres i utgangspunktet merkelig gammelmodig og utdatert ut, men får med ”Solaris korrigeret” som tilknyttet en topologisk diktning, ny mening. Gjennom en insistering på menneskets nære tilknytning til det fysiske og stedlige blir ”Solaris korrigeret” en kritikk av den moderne tanken om det ikke-stedlige. Rimbereid bruker i essayet, som nevnt, grelle eksempler (McDonald’s) for å vise hvordan det ikke-stedlige står i kontrast til sted som står i en dialog mellom menneske og sted. Han hevder

også at i dag har moderne turisme og teknologi løftet det stedlige opp i det atopiske gjennom at fjerne og eksotiske reisemål er blitt oppnåelige for mange, og at en virtuell verden er tilgjengelig hjemme (Rimbereid 2006: 81). Nå er kanskje ikke verden så svart/hvit som det går fram av essayet, der det atopiske i dikotomien som blir satt opp framstår som den mindre verdige av to. Både i institusjonelle og subkulturelle miljøer kan det atopiske oppleves som noe positivt, og det kan ha sammenheng med hjemfølelse og tilhørighet. Jeg tenker her eksempelvis på universitetscampuser, miljøer som sannsynligvis vil ligne hverandre verden over. Det samme gjelder sykehus, flyplasser og kunstgallerier. Verdensomspennende religiøse eller kulturelle fellesskap med sine steder for utøvelse av egen virksomhet, kan på samme måte framstå som atopiske.

I denne oppgaven gir det allikevel mening å forholde seg til dikotomien topos/atopos for å se på hvordan ”Solaris korrigeret” tematiserer stedet. Diktet står i et spenn mellom det organiserte og definerte stedet og den fragmenterte og oppløste verdenen på *Seifa botten*. Jegets hjemsted, SIDDY Stavgersand, står som vi skal se i kontrast til det atopiske ved den undersjøiske Solarisverdenen.

Anniken Greve skriver også om det atopiske i *Her. Et bidrag til stedets filosofi*, der hun setter Decartes opp mot Aristoteles. Den kritikken av det vitenskapelige verdensbildet som Greve knytter til Decartes kan knyttes til *Solaris*-romanen og *Solaris*-filmene. Hvordan denne kritikken arter seg i roman og filmer og hvordan ”Solaris korrigeret” forholder seg til dette vil jeg komme tilbake til.

Greve hevder at Decartes tenker lokalitet innenfor et rom uten andre egenskaper enn utstrekning, mens lokaliteten hos Aristoteles er preget av at tingen deltar i et helhetlig, sammenhengende kosmos. Med Decartes vil stedsbegrepet bli erstattet av et nøytralisert rombegrep og i dette rommet vil alt eksistere på like vilkår, distinksjonen mellom ting og sted vil gå tapt, hevder hun (Greve 1998: 36). Hun skriver at hvis vi ser verden fra tingene, løser den seg opp i enkelting og hvis vi ser verden fra stedet, kommer den til syne som en totalitet. Dette er den helhetsforståelsen av verden som Aristoteles tenker innenfor, mener hun. Hos Aristoteles vil da stedet markere ”en oppstand mot en ontologi som oppløser verden i enkelting, og som benekter at den fysiske omverdenen er et orientert og ordnet univers. Som bærer av erfaringen av at verden har en slik orden, fungerer stedet reddende i forhold til den rådende forståelse av den fysiske verden” (Greve 1998: 36). Hun mener her at vi alle er under innflytelse av et rådende naturvitenskapelig virkelighetsbilde.

I ”Solaris korrigeret” er jegfigurens hjemstedstopos i ”14.6”, slik leseren opplever den, en helhetlig og kompleks verden, mens *Seifa botten* under havbunnen framstår som en oppløst

verden med bilder eller reproduksjoner av verden ("nearli all vorlden samla, i detalj" (36)). Disse bildene kan "endrast, skiftst, kan blandast"(36), stedet er her blitt en kopi av et annet sted. *Seifa botten* blir en verden som har løst seg opp i enkelting, denne verdenen vil med Decartes bli et nøytralt rom ved at distinksjonen mellom ting og sted har gått tapt. *Seifa botten* framstår slik som en atopi som står i et motsetningsforhold til den fysiske og konkrete "vorld uppe i dagen" (36).

Det er mulig, slik jeg ser det, å lese inn en motsetning i "Solaris korrigeret" mellom topos/atopos gjennom å sammenstille "vorld uppe i dagen" og den undersjøiske Solarisverdenen. Det atopiske finnes allikevel ikke bare på *Seifa botten*, det kommer også opp som tema tidlig i diktet når jeget tenker rundt byen sin SIDDY Stavgersand:

SIDDY Stavgersand, sidddy min,  
exist nearli ne at all, mang  
konclud naw. KAN henda den exist  
onli som ein olda namn,  
som symbol an ein sidddy?  
JA, som om places i 2480 forts sku wiktig vera! (12)

Her tematiseres vekslingen mellom et sted som finnes og et sted som ikke finnes. SIDDY Stavgersand som andre steder i diktet framstår som noe konkret og håndfast for diktjeget, eksisterer knapt som sted her. At et sted nærmest kan beskrives som et ikke-sted knytter an til det atopiske. Det er "mang" som står for dette synet, ikke nødvendigvis diktjeget. Dette synet som "mang" har, vil også kunne knyttes til Jean Baudrillards beskrivelse av det hyperreelle samfunnet.

Hyperrealitet vil hos Baudrillard stå for kunstighet, simulering og reproduksjon i motsetning til realitet. I boken *Amerika* (1986) skriver han om Las Vegas. Han beskriver kasinoet som en hyperreell verden, her kan subjektet forestille seg at det beveger seg i en fantasiverden der alle er medspillere. En drømmeverden der ingenting er autentisk, all dekor er kopier, og dekoren er ment å skulle se ut som kopier. På grunn av bevisstheten om at alt rundt subjektet er kunstig får det en følelse av at det ikke er i en reell verden. (Pengene som er reelle nok forsvinner derfor fort i det bevisst iscenesatte kasinoet.) Det er ikke bare Las Vegas som kan beskrives som en hyperrealitet, men også andre steder som er creatio ex nihilo (skapt av ingenting) som Disney World, Dubai, Celebration og Florida.

I ”Solaris korrigert” er det først og fremst den undersjøiske Solarisverdenen som kan karakteriseres som en hyperrealitet. Det synet ”mang” i passasjen over står for kan også vise til en hyperrealitet, der hyperrealiteten blir et sted der tegnet/tegnene er løsrevet fra referenten, tingene er blitt *simulakra*.

I en verden der tingene er blitt simulakra, altså identiske kopier for noe det aldri har eksistert noen original for, er verden så å si blitt til et bilde eller en forestilling; den reelle verden er forsvunnet. Espen Hammer skriver at Baudrillard i boken *Le crime parfait* fra 1995 uttrykker dette virkelighetstapet nettopp som ”den perfekte forbrytelse” (Hammer 2002: 141). Forbrytelsen er perfekt fordi det ikke kan eksistere noen spor. Hammer sammenligner dette med Decartes, hos ham finnes det ikke noe kriterium for å skille mellom drøm og virkelighet fordi drømmen viser seg ikke som drøm, men som virkelighet. Likevel, skriver Hammer, dreier det seg for Baudrillard om nettopp en forbrytelse fordi å leve i en total illusjon kan ses på som å være fratatt alt.

Hyperrealitet er ikke synonymt med det atopiske, poenget for Baudrillard er at det hyperreelle lager betingelser for forståelse av det reelle og kan knapt skilles fra det. Det atopiske stedet vil også kunne oppfattes som hyperreelt, men i denne sammenhengen er det ikke nødvendigvis det.

### **Lengsel etter ikke-stedet**

Det atopiske eller ikke-stedet kan som nevnt knyttes til flere steder i diktet enn bare til den undersjøiske verdenen. I det følgende utdraget tematiseres en lengsel etter et atopisk sted:

SOMTIIMS ven aig ne svefntrauma kan,

aig draumen ein simpl, silly draum.

SO er den: AIG imago meg self

lefa innside ein astroide

vid hundre odder humans,

reisen vekk fra Systm Sol,

ne meir moons.

FOR all tiim

onli fara out.

VUL det einsamme

i uss da fersvinna?

NE point ou naa out til,

ne point ou gaa back til  
NE lengt meir.  
SOM guder vul wi da lefa,  
draumande om all  
crying ovfr ne. (19)

Det atopiske knyttes her til frihet fra ”det einsamme”, ”lengt” og ”crying”. De menneskelige følelsene knyttes på denne måten til det jordiske.

Utdraget kan knyttes til et kjent litterært motiv: reisen. Helten reiser av gårde utover og forlater de trivielle, jordiske bekymringene. Å slippe fra det jordiske blir en drøm om frihet. Reisemotivet kan også knyttes til jegets nedstigning til underverdenen *Seifa botten*. Denne lengselen etter å være ingenting finnes også mot slutten av diktet: ”da plutsl so trang til noko annat vera, / vera som ein moon vidout ljus, or ein skugga” (39).

Det er ikke bare en lengsel etter et atopisk sted som kan fornemmes i ”Solaris korrigeret”, det er kanskje også mulig å finne en lengsel etter et sted som kan knyttes til det utopiske i diktet. Det er nettopp hvilke utopiske implikasjoner som kan finnes i ”Solaris korrigeret” jeg vil undersøke i det følgende.

### **Utopiske implikasjoner**

”Solaris korrigeret” henviser vekselvis til en verden som finnes og en verden som ikke finnes. Jeg har sett på hvordan Øyvind Rimbereid selv ser på det topografiske diktet. Jeg har forsøkt å utvide forståelsen av stedet og det atopiske ved å lese Anniken Greve. Med Jean Baudrillard har jeg sett på hvordan stedet kan forstås som en hyperrealitet. Nå vil jeg utvide forståelsen av topos ytterligere ved å se på sider ved det utopiske i ”Solaris korrigeret”.

Ordet utopi er en nydannelse av det greske *outopia*, ”ikke-sted” og *eutopia*, ”bra sted”, dystopi kommer fra det greske *dystopia* som betyr ”dårlig sted”. Det er Thomas Mores *Utopia* (1516) som etablerer utopigenren, Platons *Staten* (300-tallet f. Kr) er regnet som en viktig forløper for genren.<sup>5</sup> Jeg vil først se på hva Øyvind Rimbereid skriver om utopi i det korte essayet ”Utopi og dikt” i essaysamlinga *Hvorfor ensomt leve* (2006). Videre vil jeg se på hvordan Helge Jordheim definerer begrepet utopi i årets (2007) omfangsrrike nummer av tidsskriftet *Rett kopi*. Jeg vil undersøke om jeg kan dra veksler på hans forståelse av utopi som ”ikke-sted” og ”ikke sted” i lesningen av ”Solaris korrigeret”. Til sist i dette kapittelet vil jeg se på hva Fredric Jameson skriver om det utopiske i boken *Archaeologies of the Future* (2005)

---

<sup>5</sup> *Litteraturvitenskapelig leksikon*.

og med det forsøke å forberede grunnen for en undersøkelse av "Solaris korrigert" i forhold til foreleggene for diktet.

### **"Utopi og dikt"**

Utopien er fiksjon, slår Rimbereid fast innledningsvis i "Utopi og dikt". Rimbereid setter paradiset opp som utopiens motsats. Han skriver: "Paradiset er den regressive fortellingen om opphavet, opprinnelsen, naturtilstanden, om det uskyldige, ukompliserte og autentiske livet som en gang skal ha eksistert" (Rimbereid 2006: 149). Paradiset er det som kommer før samfunnet, før maskiner, administrasjon, planer, kollektive problem og ideologi. Det finnes ingen sosiale problemer i paradiset, det gjør det heller ikke i utopien, hevder Rimbereid. Utopien er en hypersivilisasjon der alt er gjennomregulert. Utopien er menneskeskapt, den er skapt på grunnlag av det som finnes i utopistens verden, målet er å skape en forestilling eller fortelling om en ideell framtidstat. Utopisten vil frigjøre mennesket fra naturherredømmet, hevder Rimbereid. Naturen i form av det dyriske og irrasjonelle ved mennesket gjennomsyrrer maktstrukturer i samfunnet, mener utopisten, og det er dette Rimbereid mener utopisten vil til livs. Utopien befinner seg ved historiens slutt. Det det står om, skriver Rimbereid, er å verne om og beskytte det som er oppnådd. Diktet står i en motsetning til utopien fordi diktet er oppdiktet og alltid vil minne om det som finnes utenfor utopien. Et spørsmål til Rimbereids essay er om utopien kan unngå akkurat det – å vise til det som står utenfor utopien, eller om utopien i det hele tatt ønsker det. Rimbereid hevder allikevel at diktet kan ha noe utopisk over seg ved at "utopien setter et punkt som diktet kan måle seg mot" og at det er "belyst, opplyst av det endelige fantastiske som aldri skal komme" (Rimbereid 2006: 151). Både diktet og utopien er fiksjoner, de beskriver verdener som ikke finnes eller er reelle og de bygger på det som allerede finnes. Diktet vet, hevder Rimbereid, "at det er underlagt historiens strøm, og det som denne strømmen fører mot, kan det bare diktes om" (Rimbereid 2006: 151). Det samme kan gjelde for utopien.

Diktet kan altså i følge Rimbereid belyses og opplyses av det utopiske, men når jeg vil se på de utopiske implikasjonene i "Solaris korrigert" er det først og fremst på grunn av dette diktets tilknytning til science fiction-genren som utopigenren ofte knyttes til og at foreleggene til "Solaris korrigert" befinner seg innenfor denne genren. Det kan også finnes en forestilling om en slags urtilstand i "Solaris korrigert". Et sted i diktet beskrives en sanseerfaring, en duft fra "ein botl costbar parfum" (27). Denne duften settes i forbindelse med "organic 1.1", et sted som kan ses som noe opprinnelig og som kan forbindes med det Rimbereid kaller

paradisisk. En regressiv lengsel til en enklere og mindre teknologisert verden kan også leses inn i diktet.

Helge Jordheim har en annen tilnærming til begrepet utopi enn Rimbereid, hos ham finnes det ikke en slik motsetning mellom utopi og paradys som Rimbereid presenterer. Jordheim ser derimot utopien og det som ofte kan ses i et paradysisk lys – nostalgien – som forent.

### **Utopi - nostalgi**

En lengsel etter en paradysisk tilstand, slik Rimbereid presenterer den, kan være i slekt med nostalgien. Helge Jordheim skriver i sin definisjon av utopi at: ”Utopi er i dag et nostalgisk begrep: Fremtiden, eller i hvert fall drømmen om den, hører fortiden til” (Jordheim 2007: 213). Han skriver at det kan se ut som om utopistene er blitt nostalgikere som ønsker seg tilbake til en tid da det fortsatt var mulig å drømme om framtida.

Jordheim påpeker at utopibegrepet fra begynnelsen var en nostalgisk negasjon. Det ga seg ut for å være klassisk gresk, skriver han, men ble brukt første gang som tittel på Thomas Mores bok. ”Allerede språket avslører altså innslag av nostalgi og antikke svermerier”, skriver Jordheim. Videre i sin definisjon av begrepet utopi berører Jordheim et aspekt ved begrepet som er spesielt interessant for denne oppgaven som forsøker å si noe om sted og ikke-sted. Jordheim spør nemlig om ordet u-topia egentlig betyr ”ikke-sted”, kan det ikke også bety ”ikke sted”? Jordheim spør: ”Henviser det til et sted som ikke lar seg bestemme innenfor en vanlig geografi, ut fra lengde- og breddegrader, eller snarere til noe som ikke er et sted i det hele tatt, men noe annet, en forestilling, en drøm, et håp?”

Jordheim hevder at det finnes et historisk skille der begrepet ”utopi” går fra å bety et ”ikke-sted” til at det primært betyr ”ikke sted”. Et moment som er interessant i denne sammenhengen er at det skillet Jordheim påpeker er omtrent det samme som Rimbereid bruker for å avgrense den topografiske diktningen. Jordheim viser til at: ”før siste halvdel av 1700-tallet befant de utopiske idealsamfunnene seg på fjerntliggende øyer, langt inne i ville ørkener og fjellkjeder, på havets bunn eller til og med på månen, altså på utilgjengelige steder i en hemmelig og fiktiv, men likevel realistisk geografi”. I ”Solaris korrigeret” kan *Seifa botten* framstå som et slikt ”ikke-sted”, et samfunn under havbunnen som i hvert fall av autoritetene i det fiktive samfunnet, beskrives som et idealsamfunn. Slik vil ”Solaris korrigeret” kunne stå som en utopi med en tilknytning til den topografisk diktningen. *Seifa botten* vil kunne vise til et konkret ”ikke-sted”.

Det Jordheim ser på som det historiske skillet der begrepet ”utopi” forandrer mening er året 1769, det året Louis-Sebastien Merciers roman *Året 2440 (L’an 2440, rêve s’il en fut jamais)*<sup>6</sup> kommer ut. I denne romanen legger hovedpersonen seg til å sove i Paris, han våkner opp 700 år seinere i det Jordheim karakteriserer som ”et postrevolusjonært, demokratisk og utopisk Paris, den rake motsetningen til byen han sovnet inn i.” Her har en forflytning i tid erstattet en forflytning i rom. Tittelen på Merciers roman, *året 2440*, minner om året handlingen i ”Solaris korrigeret” er lagt til, år 2480. Det som nå blir vesentlig er at dette stedet blir arenaen for utopien. Her, på dette stedet, i tiden, kan utopien realiseres. Det moderne med sin framskrittstenkning blir garantister for en slik tanke om at en gang i framtida skal utopien bli virkelighet. ”Denne overgangen, fra romlig til temporal utopi – og samtidig fra kontingens til evidens – markerer også de moderne ideologienes oppkomst”, påpeker Jordheim.

Det går kanskje an å se det slik at ”Solaris korrigeret” står i et spenningsforhold til disse to måtene å se på utopi på. Diktet kan både stå i forhold til en topografisk tradisjon (på en nostalgisk måte?) og i forhold til den moderne forståelsen av utopi på grunn av sin tilknytning til et sted som framstår som en utopi med tiden. Jordheim mener at utopibegrepet er avleggs, men at det finnes en utopisk bevissthet eller intensjon. ”Vi håper, tror, drømmer, ønsker – ikke om noe som finnes et annet sted, men om noe vi skal få oppleve en gang i fremtiden”, skriver han. Dette minner om måten Fredric Jameson argumenterer i boken *Archaeologies of the future* (2005), der han skriver at det bare er gjennom sin negasjon at utopien kan vise begjæret etter en bedre verden (”genuinly register the desire for a better world”).

Nå står nok ikke samfunnet som beskrives i ”Solaris korrigeret” som noe idealsamfunn for de fleste av oss, men det problematiserer utvikling i vårt eget samfunn og konsekvenser denne utviklingen kan få. Det vi assosierer lettest med er nok det som ofte, spesielt innen science fiction, er utopiens følgesvenn, nemlig dystopien.

### **Utopi - dystopi**

Rimbereid skriver i essayet ”Utopi og dikt” at ”[u]topisten bruker alt han har sett og hørt og kan forestille seg til å skape sin ideelle framtidsstat” (Rimbereid 2006: 149). Dette minner om det Fredric Jameson skriver om i sin bok *Archaeologies of the future* (2005). Han sier at både utopi og science fiction skapes av biter fra her og nå. Han sammenligner utopien og science fiction med kimæren: ”When Homer formed the idea of *Chimera*, he only joined into one animal, parts which belonged to different animals; the head of a lion, the body of a goat, and

---

<sup>6</sup> Romanen *L’an 2440, rêve s’il en fut jamais* er kanskje ikke en fullverdig utopi som Jordheim presenterer den som, siden det i den fiktive framtida romanen beskriver fortsatt eksisterer fattigdom.



the tail of a serpent” (Jameson 2005: xiii).<sup>7</sup> Beskrivelsen av kimæren er i likhet med utopien og science fiction fiksjon som er skapt på bakgrunn av kunnskap om verden. Dette viser også til at fantasien eller skapelseevnen er fanget av vår egen kunnskap om verden. Utopisten har ingen annen mulighet enn å bruke det hun har sett og hørt for å skape sin fiksjon om den ideelle framtidsstat. Det hun kan forestille seg er knyttet til hennes kunnskap om verden. Utopien forholder seg derfor til det faktiske og til verden som sted. Jameson knytter forestillingsevnen eller fantasien til sansning: ”Nothing in the mind that was not first in the senses” (Jameson 2005: xiii). Ved å knytte sansningen til forestillingsevnen på denne måten knyttes utopien til det reelle og til stedet. Det som for den marxistiske teoretikeren Jameson nok i større grad enn sansning knytter skapelsen av utopien til det fysiske stedet, er de sosiale og økonomiske forholdene den oppstår fra. Slik kan utopiens oppdiktete fiksjonsverden forholde seg til den faktiske verden.

Når Rimbereid skal skape en fiktiv, fiksjonell framtidsstat bygger han på kunnskap om verden og på, som han selv sier i intervjuet med *Dagbladet* (18.05.2005), de menneskelige kår som ligger i kim i dag; det som ennå ikke er blitt realisert. Han bygger på en tro på at framtida vil være enda mer teknologisert enn vår egen tid.

Fredric Jameson peker på et aspekt ved modernitetens bevegelse i essayet ”Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?” i boken *Archaeologies of the future*. Han skriver at et blikk som retter seg bakover i tid mot historien alltid vil se en historie som er kulturelt original. Blikket vil rette seg mot et sted, slik det fiktive blikket i ”Solaris korrigert” er rettet mot Stavangerområdet og samtidig vår vestlige samtid. Leserens blikk er rettet mot framtida, det historiske punktet vi ser framtida fra er vår egen tid.

Det kan settes opp en indeks over dette gitte punktets redselsscenarioer: Økologisk katastrofe, frykten for det fremmede, en gjennomkontrollert verden, og ikke minst kroppslig degenerering. Vi får i åpningsstrofen i diktet vite at jegets fingre er ”*veike, dei er som seagrass*”. Her får vi inntrykk av at en slik kroppslig degenerering har funnet sted. (Sjøgresset knytter an til åpnings- og sluttsekvensen i Tarkovskijs film med sine dvelende bilder av sjøgress som kan minne om fingre.) Ved å integrere proteser, maskinelle kroppsdelar og kjemiske stoffer i våre egne kropper nærmer vi oss et mer kunstig menneske. Diktet tematiserer dette også ved at jegets kropp tilføres ”electric picomolekylen” (38) for å forberede kroppen til et liv i en kunstig verden.

---

<sup>7</sup> Jameson har hentet sitatet fra Alexander Gerard, *Essay on Genius*, som er sitert i M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Oxford, 1953 [1774]), p. 161.

Diktjeget sier at ”wi” i diktet ikke har noen annen mulighet enn å gå under, enten i betydningen forsvinne som menneskehet, eller rent bokstavelig å gå under i form av å bosette seg i det nye samfunnet i en tom oljebrønn, den verdenen som har fått navnet Solaris. Dette knytter an til det som kan ses på som dystopiens mest ekstreme posisjon – den totale tilintetgjørelsen av livet slik vi kjenner det.

Både utopi og dystopi kan som nevnt, være undergenre av science fiction. Foreleggene for ”Solaris korrigeret” er solid plassert i science fiction-genren. Videre vil jeg nå se på hvordan ”Solaris korrigeret” forholder seg til disse foreleggene.

## Kapittel 4 - foreleggene

### Innledning

Det kan leses inn referanser til mange tekster og filmer i ”Solaris korrigeret”, men i dette kapittelet vil jeg hovedsakelig forholde meg til det jeg ser som hovedforeleggene for diktet, nemlig Stanislaw Lems roman *Solaris* (1961), Andrei Tarkovskijs film *Solaris* (1972) og Steven Soderberghs film *Solaris* (2002). Med Gérard Genette vil Lems roman kunne kalles en hypotekst og ”Solaris korrigeret” en hypertekst (Genette 1997).

Det kunne vært skrevet en egen masteroppgave der formålet kun var å sammenligne ”Solaris korrigeret” med foreleggene. I denne oppgaven er hovedmålet å si noe om vekslingen mellom stedet eller verden som finnes og verden eller stedet som ikke finnes i dette diktet. Jeg vil derfor først og fremst se på dette når jeg gjør noen nedslag i foreleggene.

Tittelen på diktet og diktsamlinga består av to ord ”Solaris” og ”korrigeret”. Definisjonen på verbet ”å korrigere” kan i følge *Bokmålsordboka* være ”rette på”, ”forbedre” og ”lese korrektur”. Diktet og diktsamlinga ”forholder” seg ikke bare til foreleggene, eller den kan ikke bare ”sammenlignes” med dem, den skal også være korrigeret i forhold til dem. Det kan også forholde seg slik at det er ”Solaris korrigeret” som skal korrigere foreleggene. Vi kan tenke oss flere nivåer for en slik korrigering: korrigering når det gjelder genre, tema, motiver, verdensanskuelse og tilpasning til en samtidskontekst eller historisk situasjon. Jeg vil her undersøke hvordan Øyvind Rimbereid har korrigeret foreleggene på disse forskjellige nivåene, men med hovedfokus på stedet.

Solaris er et sted både i ”Solaris korrigeret” og i foreleggene. I diktet er Solaris et menneskeskapt sted i de tomme oljebrønnene i Nordsjøen, i romanen og filmene er Solaris en planet som er dekket av et hav som er en slags organisme eller bevissthet. Solarishavet er en stor ”hjerne” som kan reprodusere objekter fra menneskets minne. I Stanislaw Lems roman foregår handlingen kun på romstasjonen tilknyttet planeten Solaris og på selve planeten. I filmene foregår en del av handlingen på jorden i tillegg til på romstasjonen og på Solarisplaneten. I ”Solaris korrigeret” befinner jegpersonen seg på jorden hele diktet gjennom. Dette at jegfiguren i diktet forholder seg til det jordiske og ikke til et utenomjordisk sted kan ses på som en viktig korrigering av foreleggene. Jeg vil undersøke om dette kan ha sammenheng med en genrekorrigering. Før jeg ser på diktets og foreleggenes forhold til science-fiction-genren og undersøker om det er noen sammenheng mellom sted og genre, skal jeg kort presentere foreleggene.

## **Stanislaw Lems *Solaris***

Stanislaw Lems science fiction-roman *Solaris* er fra 1961. Boken starter med at psykologen Chris (Kris) Kelvin er kommet til forskningsstasjonen som kretser rundt planeten *Solaris*.

Denne planeten er dekket av et hav som er en slags organisme eller bevissthet.

Hovedpersonens oppgave er å slå fast om forskningen på *Solaris* fra denne stasjonen skal opphøre på grunn av mangel på resultater. Det viser seg at grunnen til manglende forskningsresultater er at mannskapet på romstasjonen har fått uønskede gjester, planeten *Solaris* kan skape duplikater av mennesker fra hukommelsen til dem som kommer nær den, disse hjemsøker mannskapet på forskningsstasjonen. Chris Kelvin får selv besøk av en kvinne som tilsynelatende er identisk med hans avdøde kone Rheya. Duplikatet av Rheya har ingen hukommelse, hun er ikke noe eget individ, hun eksisterer bare på grunn av Chris. Han befinner seg i et spenningsfelt mellom tiltrekningen mot henne og begjæret etter å forstå det labile hjernehavet på *Solaris*.

Romanen spør om hva som ligger til grunn for trangen til å utforske verdensrommet. Karakteren Snow<sup>8</sup> som er en av mannskapet på romstasjonen sier i den engelske oversettelsen: "We are only seeking Man. We have no need of other worlds. We need mirrors" (75). Han sier at forskerne er interesserte i å lære om seg selv, ikke om havet på *Solaris*. Hjernehavet på *Solaris* konfronterer menneskene som kommer i nærheten av det med noe inni dem som de ikke vil se, noe de vil beskytte seg mot, sier Snow. Havet på *Solaris* er ikke menneskelig eller antropomorft. Det fremmede fremmedhet er et tema Lem har arbeidet mye med i sitt forfatterskap. I filmen og romanen er den fremmede bevisstheten en formløs masse, noe polymorft. Dette er ikke noe uvanlig bilde på det fremmede i science fiction.

Mye av romanen er velinformert satire over vitenskaplige forskningsprosesser og publisering, det blir nærmest en parodi på det akademiske når Kelvin utlegger solaristikken og refererer til alle neologismene som er tatt i bruk for å beskrive dette forskningsobjektet.

## ***Solaris* av Andrei Tarkovskij og *Solaris* av Steven Soderbergh**

Andrei Tarkovskijs film er laget i Sovjetunionen i 1972. Den er bygd på Stanislaw Lems roman, men er mer poetisk enn den. Denne filmen kan også ses på som en hommage til Stanley Kubricks film *2001 – en romodysse* (1968).

Filmen foregår rundt foreldrene til hovedpersonens hus eller datsja, i transportetapper med bil og romskip, på romstasjonen ved planeten *Solaris* og på selve *Solaris*. Hovedpersonen Kris Kelvin opplever til slutt at et område på planeten *Solaris* omskapes til det landskapet han

---

<sup>8</sup> Han heter Snout/Snaut i originalteksten og i Tarkovskijs film.

forlot på jorden. Både filmen og romanen har en slutt der mennesket kommuniserer med det fremmede vesenet, med havet på Solaris. I romanen reiser Kelvin til planeten med et lite romfartøy, han lander på en slags øy der han har et vennligsinnet møte med den polymorfe massen. Han lar seg til og med omfavne av den. I filmen kommuniserer Kelvins hjerne, hans minne og underbevissthet, med hjernehavet på Solaris. Havet gjenskaper Kelvins minner, ikke helt perfekt riktignok, det regner for eksempel inne i huset og ikke utenfor. Det at hjernehavet ikke er helt perfekt gir det et forsonende trekk. Hjernehavet prøver og det lærer, det vil kommunisere. Solaris blir en majestetisk metafor for det underbevisste og Solaris blir et sted mellom liv og død, et tredje sted.

I Soderberghs film fra 2002 er det kjærlighetshistorien som er i fokus, de filosofiske perspektivene er nedtonet. Filmen er kortere enn Tarkovskijs og har en mye høyere puls, den forholder seg til Hollywoodkonvensjoner. Filmen har et thrillerpreg, men også et visst kunstfilmtilsnitt som først og fremst skyldes fotograferingen. ”*Solaris* achieves an almost perfect balance of poetry and pulp”, skriver J. Hoberman i *Village Voice*. I følge den samme Hoberman er det Soderbergh selv som har stått for fotografering, under pseudonym. Stanislaw Lem selv som døde i fjor (i 2006), var ikke begeistret for Soderberghs film, han kommenterte den slik på nettsiden sin den 8. desember 2002: <sup>9</sup>

Summing up, as *Solaris'* author I shall allow myself to repeat that I only wanted to create a vision of a human encounter with something that certainly exists, in a mighty manner perhaps, but cannot be reduced to human concepts, ideas or images. This is why the book was entitled *Solaris* and not *Love in Outer Space*.

Jeg vil senere se på hvordan Øyvind Rimbereid stiller seg til dette; muligheten av å kunne beskrive noe ”ubeskrivelig”, noe som er så ukjent for mennesket at det ikke kan beskrives ved hjelp av menneskelige konsepter, ideer eller forestillinger. Solarishavet i Lems roman kan sammenlignes med naturen i ”Solaris korrigeret”. Vi blir minnet om den fysiske virkelighetens totale likegyldighet overfor det humane, den fysiske virkelighetens grunnleggende ikke-menneskelighet. Det må allikevel et menneskelig uttrykk til for at vi skal kunne tilegne oss en forståelse av denne likegyldigheten. Det ikke-menneskelige begrepliggjøres, og med et postkolonialistisk blikk kan det ikkehumane underlegges det menneskelige, på tross av at dette kanskje ikke var intensjonen. Jeg vil diskutere dette videre senere i oppgaven.

Videre skal jeg nå se nærmere på science fiction-genren og om hvorvidt forandringer i denne genren kan sies å påvirke ”Solaris korrigeret”.

---

<sup>9</sup> Stanislaw Lems hjemmeside: <<http://www.lem.pl/cyberiadinfo/english/kiosk/kiosk.htm#life>> Nedlastet 22.05.07.

## Science fiction-genren

”Solaris korrigeret” kan i likhet med foreleggene genrebestemmes som science fiction. Science fiction kan oversettes med ”naturvitenskaplig skjønnlitteratur”. I science fiction beskrives en tenkt virkelighet, oftest en fiktiv framtidverden. Vitenskaplige nyvinninger er ofte framtreddende. Både science fiction og genren fantasy, eller fantastisk litteratur, beskriver ikke-virkelige verdener, men mens fantasy opererer med verdener som er klart ikke-virkelige beskriver science fiction verdener som riktignok er uvirkelige, men som ofte kan tenkes å bli virkelige. Et menneskes reise til Mars eller en mer fjerntliggende planet har ennå ikke funnet sted, men vi kan tenke oss muligheten for at det engang kan virkeliggjøres. Darko Suvin sier i boken *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) at både science fiction og fantasy utfolder seg i underliggjorte universer, men at forskjellen ligger i om underliggjørelsen er i overensstemmelse med verden slik vi kjenner den, eller i åpenlys motsetning til den. Science fiction har mange undergenrer, mest kjent er kanskje ”alternate history”, cyberpunk, horror, utopi og dystopi.

Niels Dalgaard skriver i boken *Fra Platon til Cyberpunk: Science fiction-litteraturens historie* (2004) om en ny bølge innen science fiction på 60-tallet med utgangspunkt i en utilfredshet med den amerikanske science fictionens teknikkfiksering og manglende interesse for psykologi. Det er denne bølgen Stanislaw Lems *Solaris* (1961) er en del av. Andrei Tarkovskijs film tilhører også denne europeiske science fiction-tradisjonen.<sup>10</sup>

Fra ”den nye bølgen” innen science fiction-litteratur og film utvikles mot vår tid cyberpunken eller kyberpøken. Kyberpønk kommer, i følge *Litteraturvitenskapelig leksikon*, fra det engelske ”cyberpunk” av ”cybernetics” som er ”læren om de regulerende og selvregulerende mekanismer i naturen og teknikken” og av ”punk” som betyr ”ramp” eller ”utskudd”, brukt om musikk- og ungdomskultur på 1970-tallet. Cyberpunken oppsto i USA på 1980-tallet. Den la vekt på sammensmelting av biologi og teknologi, virtual reality og computernetter. Cyberpunk dreier seg om ”high tech and low life”. Karakterene er ofte marginaliserte, fremmedgjorte outsiders som lever i dystopiske framtidssamfunn preget av raske teknologiske forandringer og en allestedsnærværende dataverden med tilgang til informasjon. Karakterer i cyberpunk har også ofte omfattende kroppslige modifikasjoner. Plot i cyberpunk dreier seg ofte om konflikter mellom hackere, kunstige intelligenser og

<sup>10</sup> I artikkelen ”More human than human” (2004) setter Morten Auklend Tarkovskij opp som en frontfigur for science fiction-filmen i Europa sammen med Jean-Luc Godard, Francois Truffaut og Stanley Kubrick. Disse filmskaperne tematiserte de menneskelige livsvilkår i framtida, skriver Auklend. Filmene utforsker gråsoner mellom natur og kultur, mellommenneskelige forhold, nye identitetskonstellasjoner og filosofiske problemer. Denne tradisjonen står ofte for en begrunnet teknologikritikk, hevder han.

megakonserner. Som regel er historiene lokalisert på jorden i nær framtid heller enn i verdensrommet. Settingene er vanligvis postindustrielle dystopier der bruken av teknologi ofte har tatt en uventet vending. *Blade Runner* (1982) og *Matrix*-filmene (1999 og 2003) er filmer som befinner seg innen cyberpunkgenren. Steven Soderberghs *Solaris* har også trekk fra denne genren. Også ”Solaris korrigerert” har mye til felles med cyberpunk. For eksempel er ”driftersene” i ”Solaris korrigerert” marginaliserte karakterer, noe som er typisk for cyberpunk. I diktet er det en motsetning mellom jeget og eieren av ”organic 14.6” mrs. Chan, jegpersonen spør seg om hun i det hele tatt er et menneske, kanskje hun er et stort konsern: ”AIG tenk hu mang er, er ein sort firm” (37). Settingen i ”Solaris korrigerert” er postindustriell og korresponderer også med cyberpunkgenren. Det er allikevel først og fremst ved at settingen for ”Solaris korrigerert” er jorden og ikke verdensrommet som i romanen *Solaris* og *Solaris*-filmene, at vi kan si at Rimbereid med ”Solaris korrigerert” gjør en genrekorrigering i forhold til foreleggene for diktet. Genren korrigeres fra ny-bølge-science fiction til et dikterisk uttrykk som kan gi assosiasjoner til cyberpunk. Dette gjøres også ved at de teknologiske og de populærkulturelle referansene oppgraderes. Den vesentligste korrigeringen av foreleggene er allikevel i denne sammenhengen korrigeringen av topos. Det at Øyvind Rimbereid forankrer science fiction-miljøet på jorden er også i tråd med den jordbundne estetikken han utvikler i sine essays om topografisk diktning.

### ”Skeimfull aig er”

Skyld og skam er et tema som utforskes i romanen så vel som i filmen. I Øyvind Rimbereids dikt er denne skammen underlagt en korrigering. Jeg vil prøve å vise at den kan ha sammenheng med det topografiske, med stedet.

I Lems roman og Tarkovskijs film får vi vite at et medlem av mannskapet, Gibarian, har tatt livet sitt på grunn av skam. Kris Kelvin sier at redningen for menneskeheten er dens skamfølelse. Vi får inntrykk av at det er personer mannskapet har hatt et uavklart forhold til om manifesterer seg for dem på romstasjonen. Kelvin lider under at han ikke tok Hareys trussel om å ta livet av seg så alvorlig at han fjernet livsfarlige medisiner/giftstoffer som ble oppbevart i huset hun bodde i, stoff hun brukte for begå selvmordet.<sup>11</sup> I ”Solaris korrigerert” kan skammen forholde seg til stedet. Jegpersonen er skamfull overfor duet på grunn av verdens forfatning, jeget føler skam for at stedet er blitt som det er blitt. Skammen utvikler seg gjennom første strofe, fra ”SKEIMFULL aig trur” til ”SKEIMFULL aig er”. Et sosialt

<sup>11</sup> Kvinnen heter Harey i Tarkovskijs film og Rheyra i den engelske oversettelsen av romanen, Harey er et anagram for Rheyra. Rheyra gir assosiasjoner til Heraklits ”Panta rei” – alt flyter, et utsagn som impliserer at alt er i bevegelse og endring. Karakteren Rheyra må kunne sies å ha en noe flytende identitet.

engasjement synes i diktet å ligge foran det mer private engasjementet som hovedpersonen i filmen og romanen har, gjennom denne sammenhengen mellom skammen og stedet i diktet. Dette knytter ”Solaris korrigeret” til en form for sosial kunst som ønsker å være aktiv i forhold til sin egen tid og våken overfor historien som etablerer seg rundt den. En slik sosial kunst vil også være opptatt av det samtidige ideologiske klimaet.

Denne sosialt motiverte skammen som kan leses ut av ”Solaris korrigeret” kan stå som en korrigerende av romanen og filmens mer psykologiserende perspektiv. Dette kan forstås som noe mer enn bare en forskyvning av fokus. Ved at skammen i ”Solaris korrigeret” forholder seg til det jordiske kan den knyttes til ideen om utopi som en bevissthet eller intensjon. Muligheten for en slik skam vil kunne bli en justerende faktor i forhold til bevisstheten om utvikling mot framtida. Skammen slik den kan leses i ”Solaris korrigeret” kan forholde seg til det konkrete stedet i form av jorden og til det Helge Jordheim kaller ”ikke sted” – det utopiske som en intensjon.

## **Representasjon**

En vakker, mystisk hest opptrer på datsjaen til hovedpersonens foreldre i begynnelsen av Tarkovskijs film, altså på jorden. På rommet til Gibarian på romstasjonen er det et bilde av en hest. En barnetegning av et menneske dukker også opp. Både bildet av hesten og bildet av mennesket framstår som representasjoner av reelle eller jordiske størrelser. Pieter Breughel-bildene<sup>12</sup> i biblioteket på romstasjonen blir en dobbel representasjon; de framstår som reproduksjoner av jordiske kunstverk og det originale kunstverket (som i seg selv er materielt) presenterer en materiell virkelighet. Det kan hevdes at dette blir en tredobbel representasjon ved at bildene også blir filmbilder. (Rommet med Breughel-bildene er ikke et hvilket som helst rom i romskipet, det er biblioteket – et rom der kunnskap om verden er samlet.) I ”Solaris korrigeret” perfeksjoneres representasjonen av verden ytterligere, i den undersjøiske Solarisverdenen er det ikke bare stillbilder fra den reelle verden, men en total billedverden. Slik skapes det en spenning mellom en sansbar reell verden og en representasjon av verden både i foreleggene og i diktet. En billedlig representasjon av verden kan være poetisk og sanselig og kan som Janike Kampevold Larsen skriver i sin artikkel om ”Solaris korrigeret”, bringe oss nærmere verden ved at den viser oss verden på en uhverdaglig måte, samtidig som den viser til et fravær av den. Når det gjelder duplikatene av mennesker som dukker opp i romanen og i filmene, er det allikevel akkurat dette fraværet av verden som blir nærværende.

---

<sup>12</sup> Bildene er en del av serien ”De tolv måneder” som ble malt i 1565.



Barnetegningen av et menneske i Tarkovskijs film og Lems roman blir et varsel om at menneskene på romstasjonen vil få besøk av duplikater av personer de har hatt et nært forhold til. Nye representasjoner av mennesket kan her nærmest dukke opp i en uendelig strøm. I ”Solaris korrigeret” er muligheten for å lage duplikater av mennesket snart en realitet:

AF all wi hugsr og nearli hugsr,  
dei snart ein modell kan skapa,  
dept in i machin BK2884. SO kan ein modell  
af meg lefa der inn, abstract-faktical.  
DEN ska ku existen long eftr meg.  
DEN ska ”din duplicata *aig*” vera, dei seis, (39/40)

Her er det ikke kopier av personer knyttet til hovedpersonen som blir laget, men et duplikat av jegpersonen selv. Det er ikke en mystisk fremmed bevissthet som skaper disse, men det mer jordiske ”dei” ved hjelp av ”machin BK2884”. I foreleggene fremkaller disse minnet om den reelle verden eller fraværet av den. I ”Solaris korrigeret” fører kunnskapen om muligheten av å kunne skape en kopi av seg selv til en rekke spørsmål. Spørsmål om hvordan det ville være å være et duplikat:

MEN wat vul den self tenk an?  
WAT vul den tenk om meg  
som ein gang original existen?  
VUL den an meg tenk vid luck  
or vid sorg? (40)

I neste strofe spør jeget seg om hvordan framtida vil bli. Spørsmål som også selve diktet ”Solaris korrigeret” fungerer som et slags svar til – slik kan det bli i år 2480. Her er det gjerne også snakk om en kontekstuell korrigering. I motsetning til da Lems roman og Tarkovskijs film ble laget er det nå en realitet at det går an å kloner dyr og mennesker, det er mulig å ”leve evig” ved kloning. Den kopieringen av mennesket som antydes i diktet er allikevel ikke synonym med kloning, duplikatet er ”abstract-faktical” og det er kroppsløst (”da dei ne kroppar haf”(40)). Vil dette være en representasjon av et menneske, en modell eller representasjon, eller vil det være noe mellom en representasjon og originalen? Hvordan vil denne kopien tenke og føle? Det er slike spørsmål jeget i diktet stiller seg.

Materialiseringen av duplikatet bringer opp motsetningspar som ekte – falsk, ekte – kopi, første – andre, foretrukket – ikke foretrukket. I en slik dualistisk framstilling vil ofte det første være det foretrukne – er det slik i ”Solaris korrigeret”? Og hvordan er dette i foreleggene? I foreleggene velger jeget et liv med en kopi av kona. I ”Solaris korrigeret” kan det se ut som det materielle, det jordiske er det foretrukne. Eller er det slik at de er likestilte? Naturen i ”Solaris korrigeret” framstår som ”real” og ”wirklig”. Jeg skal komme tilbake til hvilken status naturen kan få i diktet senere i oppgaven.

I foreleggene er det jegets minner som gjenskapes av den fremmede bevisstheten på planeten Solaris, det er subjektets egne bilder som blir materialisert og gjennom denne materialiseringen skaper et sted. I diktets Solarisverden er det ”noen andre” som har laget reproduksjoner av verden, det blir ikke spesifisert hvem det er som står bak produksjonen av disse bildene. Det kan være de fjerne ”Skuggar” som står bak: ”SKUGGAR backom / all construction, production / all nummer, namn / og ideo” (23).

I foreleggene velger hovedpersonen til slutt å la seg omslutte av Solarishavet. Han velger et liv med sitt eget minne i stedet for å leve i den reelle verdenen, den verdenen som ville ført ham tilbake til et jordisk liv. Her velger hovedpersonen representasjonen av tingen frivillig. I ”Solaris korrigeret” blir det valgt for hovedpersonen, jeget blir ledet fram til underverdenen, en verden som består av bilder av en virkelig verden. Slik kan ”Solaris korrigeret” framstå som mer dystopisk enn romanen og filmen.

Den undersjøiske verdenen i ”Solaris korrigeret” vil, som nevnt, kunne forstås som det Baudrillard kaller en hyperrealitet:

#### MIRROR-VORLD:

big topografics vid grass,  
staerk constructet sol, fresh air.  
OG vid gigant veggjar, vid dukar,  
som reflcts og co-ensembls  
        vorld uppe i dagen,  
nearli all vorlden samla, i detalj.  
FRA all siddys, fra kvar street, bygg, beach,  
fra mang og biggast skogs ... DESSA picts kan  
endrast, skiftst, kan blandast all efrt wat wi i 14.6  
vil og treng. (35/36)

Det er ”wi i 14.6” som kan velge hvilke omgivelser det skal være på *Seifa botten*. Det framstår som et slags skinndemokrati der det er ”wi” og ikke ”du” eller ”aig” som kan bestemme hvilken virkelighet som skal speiles. Bildene kan blandes og det kan ”zappes” mellom forskjellige bilder. Menneskene her har tilgang på en virtuell verden, men bildene som ligger til grunn for utvelgelsen er ikke laget av dem selv. Det er systemer bak som de ikke har kontroll over eller mulighet til å påvirke. Solarisverdenen fungerer som simulakrum eller en speilverden for vår egen verden, det gir assosiasjoner til *Matrix*-filmene med sin nærmest helt perfekte reproduksjon av verden.

Her i vår verden møter vi daglig en enorm bildeproduksjon som vi i liten grad har mulighet for å kontrollere. Vi lar oss påvirke av denne massive bildestrømmen fra alle media. Max Horkheimers og Theodor W. Adornos kritikk av kulturindustrien i *Opplysningens dialektikk* ser ut til å være relevant i denne sammenhengen. De skriver om hvordan kulturindustrien ferdigfortolker verden for oss. Menneskene blir bare passive konsumenter, hevder de – en spådom som delvis har gått i oppfyllelse. I vårt samfunn har vi allikevel muligheten til å reflektere over bildene og selv gi uttrykk for våre refleksjoner. I diktjegets samfunn blir det å ha for stor produksjon av ”eigne picts” (41) sett på som uønsket, et subjekts egen refleksjon over sin verden er ikke ønsket, det blir sett på som en feil. Når disse glimtene av jegets egne bilder fra sitt samfunn kommer igjennom til vår tid er det på tross av dette. Den individuelle bildeproduksjonen, poesien og kunsten går allikevel av med seieren. I foreleggene er det et individ – Solarishavet – som skaper bildene ut fra kontakten med menneskene, dette vesenet framstår som noe fremmed, noe utenfor menneskelig fatteevne, et vesen med egen vilje som ønsker å kommunisere med menneskene.

### **Solarishavet og Breynmachin BK2884**

Solarishavet er i foreleggene det eneste vesenet på planeten Solaris. Diktjeget i ”Solaris korrigerert” ser for seg at menneskeheten dør ut og bare den menneskeskapte Breynmachin BK2884 blir igjen på jorden:

OG wat vil ske den dag wi human  
ne existen meir, men onli  
machin BK2884? (40)

Breynmachin BK2884 vil inneholde menneskenes kroppsløse duplikater. BK2884 kan minne om en slags maskinell variant av hjernehavet på planeten Solaris i Lems roman. Dette hjernehavet på Solaris kan lage duplikater av mennesker fra hukommelsen til dem som kommer nær planeten. Breynmachin BK2884 i Rimbereids tekst kan også lage kopier av mennesker.

Rimbereids Breynmachin BK2884 gir assosiasjoner til en potensiell totalitær maktfaktor som kan komme til å kontrollere hele denne nye verdenen. Rimbereid skriver i diktet ”ST. PETERSBURG-RETUR, 06.06.2003” om filosofen Thomas Hobbes, diktet står i tredje del av diktsamlinga *Solaris korrigert*. Hobbes (1588-1679) skriver i boken *Leviathan* (1651) at hvis mennesket ikke blir ledet av en sterk leder vil det føre til en alles kamp mot alle (Hobbes 2006). Han mener en sterk autoritær stat er en nødvendighet. *Leviathan* er Staten, enten i form av et opplyst enevelde eller en demokratisk parlamentarisme. Statsformen er ikke det viktige hos Hobbes, hevder Richard Tuck i introduksjonen til boken, men det faktumet at Staten har absolutt autoritet. Staten skal garantere absolutt fred, for eksempel ved å straffe motstandere av Staten. Navnet *Leviathan* er hentet fra bibelen og er navnet til et skrekkinngytende og gigantisk havmonster. Det er lett å tenke seg et slektskap mellom *Leviathan*, Breynmachin BK2884 og det navnløse hjernehavet på Solaris.

Jeg har tidligere i oppgaven nevnt Gilles Deleuze’ artikkel ”Postscript on the Societies of Control”(1990) der han skriver om samfunnsstrukturer som framstår som totalitære i form av at det er overordnede prinsipp som styrer samfunnet. Han bygger på Foucault som etablerte begrepet ”disiplinsamfunn” om 1800- og 1900-tallets samfunn. Her besto samfunnet av lukkede miljø, som familien, skolen, fabrikken, sykehuset og fengselet. Etter hvert erstattes dette ”disiplinsamfunnet” av ”kontrollsamfunnet”. Dette er et samfunn der administrasjonen utøver kontroll over samfunnet gjennom ustanselige reformer. Deleuze viser til Felix Guattari som har forestilt seg et slikt kontrollsamfunn styrt elektronisk:

Felix Guattari has imagined a city where one would be able to leave one’s apartment, one’s street, one’s neighbourhood, thanks to one’s (dividual) electronic card that raises a given barrier; but the card could just as easily be rejected on a given day or between certain hours; what counts is not the barriers but the computer that tracks each person’s position – licit or illicit – and effects a universal modulation.  
(Deleuze 1990: 4)

Det er en framtidvisjon som ikke bare ligner på det kontrollsamfunnet diktjeget ser for seg med Breynmachin BK2884 som øverste samfunnsadministrator, men også på vår egen samtid.

Denne forankringen til det samfunnsmessige er også med på å knytte diktet til jorden og det stedlige.

I ”Solaris korrigeret” kan det leses inn en ambivalens til et computerstyrt kontrollsamfunn.

BK2884 er den best master  
til ou biobalansera biosferen,  
og den best master af oren  
ekonomical vorld, af taxes, trafficky, sidddyplans  
og best master af oren plans for future.  
OREN organic- og sidddy-  
konnections kan ne lefa vidout denna breyn, dei seis.  
STOPS BK 2884 =  
BIG risk for oren praktical vorld. (30)

Det er en bevegelse i denne strofen fra en konstatering av at BK2884 finnes til at maskinen har tatt over ”oren praktical vorld”. Det er ”dei” som sier at denne maskinen er uvurderlig, det er uklart hva ”aig” mener om dette.

BK2884 har en lignende funksjon i dette framtidssamfunnet som internett har i vår tid. Internett er på samme måte som BK2884 et globalt system som mange samfunnsinstitusjoner er avhengig av. En annen likhet mellom internett og BK2884 er tilknytningen til havet. BK2884 er plassert ”DEPT i Nordsea, / i ein emti oilbrunn, 1 km undr sea” (30). Internett er helt avhengig av en kabel som ligger på havbunnen for at internettet mellom Europa og Amerika skal fungere. Stopper denne forbindelsen får det store konsekvenser for vårt praktiske liv. *Der Schwarm* (2007) av Frank Schätzing er en populær science fiction-thriller som har nettopp realiseringen av denne trusselen som bakgrunn. Her brytes denne kabelen på grunn av en naturkatastrofe og verdensdelene blir praktisk talt helt uten digital kontakt. (Satellitter fungerer for de militære). Dette bygger igjen opp under denne genrens tilknytning til reelle topoi. Om enn i en noe hyperbolsk form.

## Vann/hav

Bruken av vann og hav kan ses på som korrigert i diktet i forhold til foreleggene. I Lems roman kalles det polymorfe vesenet på planeten Solaris for hav (ocean) på grunn av den flytende formen. I ”Solaris korrigert” er havet det reelle, jordiske havet. Symbolbruken i Tarkovskijs film er rikere enn i Lems roman. Filmen dveler ved vannet, rennende vann, et tjern, regn. Vannet blir et forvarsel om møtet med havet på Solaris. Snow er navnet på en av karakterene, snø er vann i frosset form. Snow kaller i romanen Rheyra for ”Afrodite”, et barn av havet. Rheyra kan også som nevnt gi assosiasjoner til Heraklits læresetning ”Panta rei” – alt flyter. Vann kan være livgivende og ødeleggende. I russisk folkløse blir stille tjern framstilt som djevelens tilholdssted. Djevelen blir nevnt flere ganger i filmen, det kan knyttes til en kristen religiøs symbolikk i filmen – Kris kan knyttes til Kristus og hans mor og far får et hellig preg.

I Soderberghs film er det ikke dveling ved stille vann, i denne filmen har vannet mer fart: det regner. Det regner forøvrig alltid når filmens handling utspiller seg på jorden. Dette for å understreke at filmen er et framtidsepos. I et dystopisk perspektiv vil økende forurensning gjøre at det i framtida vil regne mer enn det gjør nå. Denne økologiske bevisstheten er ikke spesielt framtrødende i Lems roman og Tarkovskijs film, men er vanlig i dagens science fiction eller cyberpunk. I framtidsverdenen i ”Solaris korrigert” er det også ”ofts onli regn”(13).

I begynnelsen av Tarkovskijs film er det en malerisk scene med grønne vannplanter, et slags sjøgress. Scenen er lang og meditativ. I ”Solaris korrigert” sammenligner jeget fingrene sine med sjøgress:

*AIG ser an  
miner fingeren, part af organic 14.6,  
men veike, dei er som seagrass ... (9)*

”Seagrass” dukker opp igjen akkurat midt i diktet, i den 21. og den 22. strofen. I disse to parallelle strofene knyttes sjøgresset konkret til tomme gassbrønner og metaforisk til kroppen, til munn og øyne:

og olda, emti gassbrunnar  
der umkring dark seagrass vexr,  
vexr som umkring ein munn vidout ord.  
(...)

OR ska det ein gang  
vexa noko umkring oren historic munnar,  
som vil kenna seg som veikt  
bolgjande seagrass,  
vid energi  
onli fra ein emti brunn? (28)

og

vid noko umkring siner augr,  
som seagrass umkring ein brunn (29)

I siste strofe i diktet knyttes sjøgresset til knærne:

og miner kne kennast so veike, veike  
som seagrass. (45)

I Tarkovskijs film peker vann og sjøgress-scenen mot det utenomjordiske Solarishavet. I vår økobevisste tid får sjøgress andre konnotasjoner. Bortsett fra ”gras” og ”skog” er ”seagrass” den eneste form for vegetasjon som finnes i diktet. I lederartikkelen i *The New York Times* fredag 16. juni 2007 vises det til en av vår tids kjente lignelser – spesielt vanlig i science fiction – historien om en fremmed organisme som rømmer inn i en ny verden og på grunn av at den ikke har naturlige fiender der, tar over det nye stedet. Som eksempel på en slik fremmed organisme skriver *The New York Times* om en form for sjøgress som kalles Eurasian watermilfoil. Dette er en ekstremt levedyktig vannplante som blant annet har blitt importert fra Europa til Amerika for bruk i akvarier og har derfra blitt sluppet ut i naturen. Nå raderer den ut den opprinnelige vegetasjonen og skaper ubalanse i økosystemet i mange innsjøer. Ved å lese inn en sammenheng mellom ”seagrass” og trusselen om en betydelig reduksjon av artsmangfoldet på jorda knyttes ”Solaris korrigeret” tettere opp til vår egen tid. Og ved at det fremmede sjøgresset gir et varsel om noe jordisk og ikke en utenomjordisk organisme korrigeres diktet ytterligere i forhold til foreleggene. En ensretting av liv på jorda korresponderer også med at det ikke er ønskelig med mennesker med ”for stærk production / af egne picts”(41), mennesker som har evne til å skape et større mangfold av

verdensanskuelser og livsperspektiv. Det kan virke som om det er ønskelig med en homogen befolkning i dette gjennomregulerte framtidssamfunnet.

I foreleggene har havet på Solarisplaneten en rødlig farge, dette er også korrigeret i diktet.

ONLI litl rosa ljus gjennom disen.  
SEAEN nearli red, skummande red,  
syns den vera. AF ljus  
or af poison? (43)

I ”Solaris korrigeret” knyttes det rosa lyset til det jordiske og til en økologisk bevissthet. Solnedgang der lufta er svært forurensa kan skape en rød farge. Ved at ”or af poison?” er plassert slik med en lang tenkepause foran seg, blir dette poenget understreket.

### **Lukkede rom**

Både i ”Solaris korrigeret” og i Lems roman er det lukkede rom som hovedpersonene ønsker å komme inn i. Ønsket om å komme inn i et lukket rom kan knyttes til det Rimbereid i essayet ”Om det topologiske diktet” kaller topografiens inventarium. Rimbereid bygger her på Foucault og hevder at det er rommet som blir den epistemologiske grunnstrukturen for topografiens inventarium.

I ”Solaris korrigeret” prøver jeget å komme inn i et lukket rom for å få kontakt med den øverste lederen og eieren av ”organic 14.6” mrs. Chan:

MRS. Chan  
var ne an sin offic. MESSAGE-  
DISPLAY an dooren seid hu  
til regio Moskw plutsl haft ou reisa.  
AIG stod der ein litl tiim,  
vid ne tank i min breyn. SYNS so  
ein ljud aig hoyrd der inn, reit vid  
dooren. AIG greip om doorhandtak,  
trykkat ned og profat door open.  
MEN so, ein press innanfra.  
EIN human? SOM vid sin kropp



stod imot? PRESSAT so nokre sekund  
vid all kraft mot door, vidout aig open ku,  
staerk so staerk ein kropp  
an andr sida ...

MRS. Chan? (37/38)

Noen stritter imot, døren åpner seg ikke. Denne strofen knytter an til en sekvens i Stanislaw Lems roman *Solaris* der hovedpersonen Kris Kelvin undersøker rommet til den avdøde forskeren Gibarian. Noen forsøker å komme inn, noen forsøker å åpne døren:

I heard footsteps. Someone was walking through the dome. In two silent strides, I reached the door. The footsteps slowed down; whoever it was was behind it. The handle moved. Automatically, without thinking, I gripped it. The pressure did not increase, but nor did it relax. Neither of us, on either side of the door, said a word. We remained there, motionless, each of us holding the handle. Suddenly it straightened up again, freeing itself from my grasp. The muffled footsteps receded. With my ear glued to the panel, I went on listening. I heard nothing more. (Lem 2003: 29)

I ”Solaris korrigeret” forsøker jegpersonen å komme seg inn til mrs. Chan, hun lever i samme verden som ham, men hun er eieren av ”organic 14.6” og på et høyere plan i denne hierarkisk oppbygde verdenen. Jeget har et ønske om å åpne en dør, eller at en dør skal åpne seg. Dette kan leses med et sideblikk på første strofe der jeget også ønsker å oppnå kontakt med noen andre. Denne døren inn eller ut til noe annet kan være en dør ut av diktet, et ønske om kontakt, om kommunikasjon. Diktjeget er lukket inne i sin verden på samme måte som Kris Kelvin i romanen *Solaris* er innelukket i et rom, i et romskip, i verdensrommet. I filmen er det også viktig å holde sine egne besøkende bak sin egen dør. De besøkende er noe fra deres eget liv som mennesket synes det er vanskelig å bli konfrontert med. Døren som noen nekter å åpne korresponderer også med diktets episodiske struktur. Her er det noe som holdes skjult, situasjonen blir ikke belyst fra alle sider.

Stanislaw Lem var en sosialt engasjert forfatter. Han skrev science fiction i en tradisjon der underliggjøringen hadde et sosialt eller politisk aspekt. I følge den offisielle Stanislaw Lem-nettsiden sluttet han å skrive science fiction på grunn av ”space-operaene” som begynte å dominere science fiction-arenaen på åttitallet. I denne type science fiction var det eventyr og mennesker som kriget mot menneskelignede romvesen som sto i fokus. For Stanislaw Lem var det fremmedes fremmedhet et viktig tema.

## Speil

Lems roman spør om hva som ligger til grunn for trangen til å utforske verdensrommet. ”We are only seeking Man. We have no need of other worlds. We need mirrors.” (75) sier Snaut/Snow i Lems roman. Han sier at forskerne bare er interesserte i å lære om seg selv, ikke om havet på *Solaris* eller andre topografier. Hjernehavet på *Solaris* konfronterer menneskene som kommer i nærheten av det med noe inni dem som de ikke vil se, noe de vil beskytte seg mot, sier Snaut/Snow. I ”Solaris korrigeret” åpnes speilmetaforen opp og korrigeres. Speil dukker opp tre steder i ”Solaris korrigeret”:

OR den dagen wi  
andr signals merk,  
kan henda via micro-VV-speigelen  
som om 340 age  
til interstellær space ska komma,  
ampliferingen all ljus og gravitation  
fra outside. (20)

og

I *Seifa botten* mrs. Chan  
haft seifa seg option i Ecco-brunn II  
for heila 14.6. HU skrib til uss, extatic:  
”DEN er den nyast og best mirror-  
vorld, den nyast og most healthy af all!”  
MIRROR-VORLD: (35)

og

SIST aig i sentrl 14.6 var, aig  
mrs. Chan sku meet.  
GENNOM long korrids  
vid blue mirrors aig da vandrat.  
SAA meg self, miner 38 age  
kropp, saa den vandra i blue materie.

SLOW so slow, som gjennom sea,  
vid ne bogljer. VAR *det* ein pict  
an miner new life, ned der? (37)

I disse utdragene fra ”Solaris korrigerert” får speilet forskjellige funksjoner. Det skal speile andre mulige sivilisasjoner i universet eller andre verdener i det første utdraget. I det andre er det den jordiske verdenen som blir speilet, og i det tredje utdraget speiler speilet mennesket selv. Hva slag sted er det snakk om her?

Det første utdraget knytter ”Solaris korrigerert” nærmere jorda og det realistiske enn det som gjelder for foreleggene, her er det ikke mulig på lenge å få kontakt med noe utenomjordisk liv, i foreleggene er denne kontakten allerede etablert.

Den andre formen for speiling viser til den hyperreelle verdenen på *Seifa botten*. Dette blir ikke helt det samme på planeten Solaris; her er det bilder fra jegets minne og underbevissthet som materialiseres, mens det som nevnt i den undersjøiske verdenen i ”Solaris korrigerert” er speilbilder av verden som andre har laget.

I den tredje formen for speiling speiler jeget seg selv, han reflekterer over speilingen. Menneskets speiling av seg selv og refleksjonen over dette, minner om Snauts/Snows replikk romanen *Solaris*: Mennesket er mer interessert i selvrefleksjon enn i fremmede verdener. Jeget ser seg selv i bevegelse gjennom lange korridorer (long korrids). Dette gir assosiasjoner til den utrolige lange scenen med Berton og en ung gutt i en førerløs framtidsbil gjennom et teknologisk avansert Tokyo i Tarkovskijs film. Denne scenen kan ses som en hommage til Stanley Kubricks film *2001: en romodysse* (1968) over Arthur C. Clarkes roman (1951). I *2001: en romodysse* finnes en svært lang stjernereisescene. Filmen *Solaris* er også, som nevnt, blitt sett på som et russisk (eller sovjetisk) svar på denne vestlige filmen.

Jegets selvrefleksjon i det analoge speilet (mirrors) fører til et digitalt bilde (pict). Skaper jeget kunst gjennom denne refleksjonen? (Kanskje er det en liten refleks av forfatteren selv her også? Øyvind Rimbereid var 38 år da han skrev diktet (38 age).) Korrigeringen av foreleggene i denne tredje formen for speiling kan ligge i oppgradering av teknologiske muligheter. Med digitale verktøy kan bildet se helt annerledes ut enn det kunne da Lems roman og Tarkovskijs film ble laget. ”Picts” står for ”bilde” i ”Solaris korrigerert”, det gir assosiasjoner til det engelske ”picture” og til ”pixel” som et digitalt bilde er bygd opp av. Barry Frydlender er en blant flere fotokunstnere som lager bilder sammensatt sømløst av mange digitale fotografier. Bildene hans ser realistiske ut, men er konstruerte. De kan ses på som hyperreelle. På samme måte eller en lignende måte arbeider Rimbereid med språket i

”Solaris korrigerert”. Bilder er satt sammen slik at de gir motstand i lesningen. Språket er satt sammen sømløst av mange språk. Det gir motstand og dette gjør at det må leses langsomt. Språket kan gjennom dette sies å få en hyperreell kvalitet. Dette kan ses på som en korrigering av Lems realistiske språk. Et fellestrekk ved Solaris-filmene og ”Solaris korrigerert” kan være at de lager visuell poesi av Lems roman, de skaper en poetisk refleksjon over hypoteksten.

En korrigering av speilmotivet kan være at i stedet for å speile mennesket isolert kan vi si at ”Solaris korrigerert” reflekterer over mennesket i en jordisk, samfunnsmessig kontekst.

## **Avslutning**

Jeg har i dette kapitlet forsøkt å reflektere over hva slags korrigeringer som er gjort i ”Solaris korrigerert” i forhold til foreleggene. Den vesentligste korrigeringen mener jeg er at ”Solaris korrigerert” forholder seg til et jordisk sted mens foreleggene forholder seg til et fiktivt sted i verdensrommet. Gjennom å se på science fiction-genren mener jeg å spore en korrigering av genren fra det som kan kalles ny-bølge-science fiction til genren cyberpunk. Hovedsaken i genrekorrigeringen er cyberpunkens tilknytning til jorden som sted.

Temaet *skam* kan også sies å ha gjennomgått en korrigering, fra å dreie seg om en privat skam i foreleggene til å være sosialt motivert og forholde seg til en omtanke for menneskets (og kanskje menneskehetens) jordiske livsvilkår. Jeg har også i kapitlet forsøkt å diskutere spenningen mellom en sansbar reell verden og en *representasjon* av verden både i foreleggene og i diktet.

Ved å se på og sammenligne det cerebrale Solaris-havet i foreleggene og ”breynmachin BK2884” i ”Solaris korrigerert” har jeg sett diktet i forhold til det Gilles Deleuze kaller kontrollsamfunn. Jeg har undersøkt vannmotivet i diktet og i foreleggene og sett hvordan det kan leses inn en større økobevissthet i ”Solaris korrigerert” enn i foreleggene. Motivet med lukkede rom som finnes både i diktet og i foreleggene har jeg satt i sammenheng med en sosial intensjon. Jeg har lest inn speil som en refleksjonsmetafor både i foreleggene og i diktet. Jeg ser refleksjonen rundt menneskets tilknytning til det jordiske som den vesentligste korrigeringen av foreleggene.

Solaris kan ses på som noe som er fremmed for mennesket i foreleggene, mens det kan ses på som noe som er fremmedgjort i forhold til mennesket i ”Solaris korrigerert”. Det er det fremmede, spesielt i tilknytning til naturen, jeg ønsker å se nærmere på i det neste kapitlet.

## Kapittel 5 – Natur i ”Solaris korrigeret” – det fremmede stedet?

### Innledning

I dette kapittelet ønsker jeg å finne ut hva slags sted naturen er i ”Solaris korrigeret”. Er det slik at naturen er et sted der menneskene slutter å følge samfunnets lover? Eller er naturen gjennomregulert på samme måte som samfunnet? Finnes naturen som noe fremmed i ”Solaris korrigeret” på samme måte som Solarishavet er det i foreleggene? Det er først og fremst Anniken Greves doktoravhandling *Her. Et bidrag til stedets filosofi* (1998) jeg vil lese ”Solaris korrigeret” opp mot her.

Et vanlig topos innen cyberpunktradisjonen er det post-industrielle bysamfunnet. Her befinner vi oss i ”Solaris korrigeret” også. Jegpersonen lever i et urbant framtidsmiljø. I foreleggene utspiller handlingen seg i urbane strøk og på romstasjonen, med unntak av de landlege omgivelsene i begynnelsen av Tarkovskijs film. Det hadde vært spennende å følge byen som en poetisk arena i ”Solaris korrigeret” videre, men her velger jeg å se nærmere på hvordan og hvorfor naturen i diktet framstår som noe fundamentalt forskjellig fra byen.

Anniken Greve tar i doktoravhandlingen sin utgangspunkt i Platons dialog *Faidros* for å diskutere naturen som sted. Her presenteres menneskeskapte steder som en kontrast til naturens steder. Det er bymuren som markerer dette skillet som ”en grense mot *en annen orden* enn den som råder i det menneskeskapte urbane rommet i Athen” (Greve1998: 64). I ”Solaris korrigeret” er sonene i samfunnet atskilt av murer (”hoy murar” (22)). Dette representerer et skille mellom kultur og natur i diktet. Jeg vil undersøke hvordan dette skillet får betydning i ”Solaris korrigeret”.

På den ene siden blir naturen i ”Solaris korrigeret” beskrevet som ”ein *wirklig* place” (13), et sted som er mer autentisk og virkelig enn det bylandskapet jegpersonen lever i. På den annen side framstår naturen som et sted der de samfunnsmessige lovene ikke gjelder, et sted der kulturen er skilt fra naturen. En tredje posisjon naturen kan få i diktet er som et ikke-sted, et sted som kan stå som noe som er fremmed for det menneskelige. Denne posisjonen, og de tre måtene den kan forstås på, vil jeg også undersøke i det følgende. Den første kan være naturen som et anti-humant sted i en tradisjon knyttet til dypøkologi-bevegelsen, der den fysiske virkelighetens fundamentale likegyldighet til det menneskelige vil være sentral. En annen posisjon vil kunne være at naturen kan stå som noe fremmed eller et ikke-sted for mennesket på grunn av at det ikke er sansemessig erfart. Og endelig kan naturen eller det fremmede som et ikke-sted stå som en åpning mot en ennå ikke realisert poetisk erfaring.

## Naturen som et virkelig sted

Greve skriver at tanken om menneskets fremmedhet overfor naturen ligger nær oss. Denne tanken har to motstridende sider. På den ene siden ligger det her en tanke om naturen som noe mennesket skal bemektige seg. På den andre siden, hevder Greve, ligger det en forestilling om at det er den uberørte naturen som er den *egentlige* naturen og at mennesket reduserer naturens naturlighet gjennom sin inntreden. Greve skriver at felles for disse synspunktene er at de ikke ser på mennesket selv som natur. Begge disse posisjonene kan leses inn i dette utdraget fra ”Solaris korrigeret”:

HER er so big flow af turists,  
fra Asi og Russi ofts, som gennem her  
og til fjells ska fara, til green-  
    life i WILD-BEAUTI-PARK-NORWG!  
EIN veeka undr himml  
i fjellparks vid fuglar af seldna sort,  
og kan henda ogso ein litl hjort dei seer,  
som plutsl millom trer er,  
vid ein so rolig, vondrande blick an dei?  
    I sol, vind, men ofts onli regn.  
DET er wat dei kommen for, betalen for ou stiga inn i.  
BETALEN for at deirs kropp og breyn an ein *wirklig* place  
    haf verat! (13)

Turistene bemektiger seg på en måte naturen ved å ta den i bruk som rekreasjonssted. Naturen kan ses på som bemektiget av mennesket allerede, før turistene inntar den. Naturen kalles her ”WILD-BEAUTI-PARK-NORWG” og ”fjellparks”, naturen knyttes til ”park”. Det gjør at den lett kan assosieres med sivilisasjon og kultur, noe mennesket har full kontroll over. Når menneskene må betale for å komme inn i naturparken, kan naturen også ses på som bemektiget av mennesket. Den er blitt en del av et kapitalistisk system, et menneskeskapt system. Samtidig er naturen for mennesket ”ein *wirklig* place” – et sted som er mer autentisk enn det urbane stedet det vanligvis oppholder seg. Dette kan understreke Greves perspektiv der mennesket står som et fremmedelement i naturen, mennesket reduserer naturens naturlighet ved sin inntreden.

Ordet ”virkelighet”, eller helst det engelske ”reality”, har fått en ny betydning i vår mediepregede verden. Det brukes som genrebetegnelse på TV-serier der seerne følger mennesker som deltar i mer eller mindre eksotiske og ekstreme aktiviteter. Den virkeligheten disse TV-seriene formidler er selvfølgelig bare tilsynelatende, den er like regissert og kontrollert som alle andre medieuttrykk. ”Virkelig” eller ”reality” får på denne måten en dobbel bunn, det blir ironi. Dette kan også knyttes til Baudrillards hyperrealitetsbegrep som jeg skal drøfte videre senere i oppgaven. I ”Solaris korrigert” kan ordet ”*wirklig*” få den samme doble klangen. Det viser på samme tid til naturen som en gjennomregulert park og til naturen som uttrykk for noe (tilsynelatende) opprinnelig og autentisk

Ved at ordet ”*wirklig*” kursiveres framheves det ironiske aspektet. Ordet ”*wirklig*” kan også ha samme retoriske funksjon som for eksempel ”seifa botten” og flere andre ord og uttrykk i diktet. Dette kan knyttes til den retoriske figuren som kalles *paradiastole*, som ved å bare delvis si sannheten får noe til å framstå i et bedre lys. Et eksempel er å kalle dumdristighet for mot, et annet er å si at en bil med startproblemer har en stille motor. ”Organic” kan også karakteriseres som en *paradiastole*. ”Organic” brukes for å beskrive det siviliserte samfunnet i ”Solaris korrigert”, et samfunn med stor tro på teknologiens evne til å styre samfunnet, et samfunn som dytter mennesket og dermed det organiske til side. I framhevingen av de tilsynelatende positive egenskapene ved for eksempel ”seifa botten” og ”organic” kan det ligge et forsøk på en ideologisk forføring. Ironien er så åpenbar at den farger persepsjonen av ordet ”*wirklig*” og skaper en skepsis til hvor virkelig ”*wirklig*” er eller en skepsis mot å skulle skille klart mellom simulering og virkelighet.

Virkelighet og natur knyttes også sammen i det følgende:

AIG hoyrt ryktr dessa:  
HAN lokkat vid REAL-LIFE-TOUR.  
VEN dept dept i skog dei var,  
befor killa denna *skugga*  
vid so simpl knif ... SEID ord  
fra olda krigsbook:  
“KWEN er best trenat?  
GENERAL or soldat?” (17)

”REAL-LIFE”, det virkelige livet som knyttes til naturen framstår som attraktivt. Det er så attraktivt at turistene reiser langt (fra ”Asi og Russi”) og betaler mye for å oppleve det. Det er

også det som skal til for at et individ av kategorien ”drifters” skal klare å lokke til seg et høyerestående individ, ”ein skugga”. “Drifters” har lavere status enn ”skuggar”, de blir knyttet til natur – til ”skog” og ”det vilda”. De står som nevnt for en menneskelig motstand mot et teknokratisk samfunn, der ”REAL-LIFE” kan snu om til å bli ”real death”. Dette kan også kobles til diktet om Ted Kaczynski som jeg skal ta for meg senere.

I Greves lesning av *Faidros* framstår naturen som et sted for kroppens hvile. Naturen inneholder et hvilested. For denne ”skuggen” og for turistene i ovenstående utdraget fungerer nok naturen som et slikt hvilested eller rekreasjonssted, men det er mer enn det; naturen gir tilgang på ekte liv. ”REAL-LIFE” kan leses med samme skeptiske blick som ”*wirklig*”.

### **Natur / Menneske / Teknologi**

Synet på mennesket som et fremmedelement i forhold til naturen er allikevel ikke gjennomgående i ”Solaris korrigert”. På en form for røntgenbilde sammenligner jegpersonen hoftene sine med halvmåner:

OG miner hoftsboon  
gule, photonisa. OGSO dei liknat  
sigdar, aig tenk naw. HALF moons  
an kvar side af minar tarmar. (16)

Her knytter jegpersonen kroppen sin til fysisk natur. Jeget ser på seg selv som en del av et naturlig kretsløp. Det er gjennom språket jeget knytter seg til naturen. Språket vårt er fullt av metaforer som knytter kropp og natur sammen, noen eksempler er: hoftekam, neserot, fjellets fot, stormens øye. Denne retoriske figuren kalles *katakrese*. I ”Solaris korrigert” kan ”*nanofingern*”(9) betegnes som en katakrese, her knyttes ikke det kroppslige til natur, men til en vitenskapelig term<sup>13</sup>. Jeget knytter allikevel kroppen sin til natur litt senere i den samme strofen:

*AIG seer an  
miner fingern, part af organic 14.6,  
men veike, dei er som seagrass ... (9)*

---

<sup>13</sup> Nano er gresk og betyr dverg. Nanoteknologi er verktøy for å jobbe med enkeltatomer eller bittesmå grupper av atomer.



Det er veksling mellom å knytte natur til mennesket og å knytte natur til teknologi i diktet, noe som kan gi assosiasjoner til det kybernetiske mennesket.

Robotene antropomorferes, de knyttes til menneskenaturen, de har ”8-funktionskroppar” og ”breyn” (10). De to følgende passasjene forbinder teknologi, natur og kropp:

ovfr platfurmvrak  
og olda, emti gassbrunnar  
der umkring dark seagrass vexr,  
vexr som umkring ein munn vidout ord. (28)

og

vid noko umkring siner augr,  
som seagrass umkring ein brunn. (29)

Her sidestilles ”plattformvrak” og ”gassbrunnar”, ”seagrass” og ”munn”. I neste strofe sidestilles ”gassbrunnar”, ”seagrass” og ”munn”. Elementer knyttet til teknologi, natur og kropp bindes sammen parataktisk. Slik vil mennesket som skilt fra naturen og naturen som skarpt skilt fra kulturen eller teknologien holde bare et stykke på vei.

For Anniken Greve er det et poeng at all kultur er bygd på natur, men en sidestilling mellom natur, menneske og teknologi finnes ikke hos Greve. Den parataktiske sammenstilling av elementene i utdraget over vil nok heller kunne bygge under teorien om kybernetikkens betydning. Donna Haraway ser på menneskets tilknytning til naturen på en annen måte enn Greve. Hun definerer framtidsmennesket, men også det post-moderne mennesket, som en kyborg i sitt Kyborgmanifest: ”A Cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction” (Haraway 1991: 149). Kyborgen har ikke den samme tilknytningen til naturen som menneskene før den, den er ikke organisk og naturen finnes ikke lenger for den som en slik kilde til innsikt: “The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust” (Haraway 1991: 151).

Som jeg har nevnt tidligere, har jegpersonen i ”Solaris korrigeret” mye til felles med kyborgen, men han er, slik jeg ser det, mer bundet til naturen enn den. Der kyborgen har fjernet seg helt fra naturen står ”aig” i et spenn mellom natur og teknologi.

Det kan finnes en radikalitet i science fiction som Rimbereid kanskje ikke har tatt inn over seg, eller har valgt bort i ”Solaris korrigert”. Haraway formidler denne radikaliteten, hun vil bort fra den klassiske, humanistiske dannelsesstenkningen som det kan se ut som Rimbereid er mer festet til. I sitt *A Cyborg Manifesto* (Haraway 1991: 147-182) setter Haraway opp det som ofte ses på som en dikotomi - natur/kultur, mot ”Fields of difference”. Hun karakteriserer det å se på natur som kulturens andre som et tilbakelagt stadium, noe det kan se ut som det ikke er hos Rimbereid. Å se på naturen som ”kulturens andre” kan derfor gi mening i lesningen av ”Solaris korrigert”.

### **Natur som kulturens andre**

Hvis vi ser på natur som kulturens andre vil naturen være et sted der kulturens eller sivilisasjonens lover ikke gjelder. I ”Solaris korrigert” er naturen bostedet til et individ som har brutt med sivilisasjonen og med de lovene som gjelder i det urbane fellesskapet. Han er en ”drifter”:

DEI haf ofts intern lovar ne asept,  
or kan henda dei plutsl ein morgning  
til romantic draum haf  
vaknat?  
AT dei tenk simpl, unkomplex life  
er factual possibl. TROTS  
at oren picts om natt jo fortellar  
at kompleks world impossibl er ou stansa!  
AIG hugs ein fra tecnic-school  
som lefat long i skog nord,  
i det vilda. HAN ein dag juni ne  
tecnic meir vul.  
HAN naw ne exist meir? (17)

En annen karakter i Rimbereids forfatterskap som har brutt med sivilisasjonen er hovedpersonen i diktet ”Montana” fra diktsamlinga *Solaris korrigert*. Diktsamlingas tredje og siste del åpner med dette diktet som har navnet til den mest grigrendt befolkede staten i USA. Teksten omhandler den reelle personen Ted Kaczynski, også kalt ”the Unabomber” (av ”university and airline bomber”). Ted Kaczynski har doktorgrad i matematikk og arbeidet ved

Berkeley fram til han plutselig sluttet i 1969 og flyttet til en hytte i Montana. Der laget han små bomber som ofte var dandert som personlige pakker eller brev, de ble utløst ved å bryte en forsegling. Ted Kaczynski brukte bombene i sin personlige krig mot teknologien. En metode han brukte var å legge en bombepakke på en parkeringsplass i nærheten av et universitet. Pakken var adressert til en fiktiv person og den ble sendt tilbake til avsenderadressen som var Kaczynskis egentlige bombemål. Han tok livet av tre mennesker og skadet tjue. Ted Kaczynski forfattet også et manifest for sin virksomhet. Manifestet ble trykket både i *The New York Times* og som Øyvind Rimbereid skriver i diktet, som ”Et langt, lysande riss i *Washington Post!*” (det sto på trykk 19.september 1995). Ofrene hans var mennesker som på en eller annen måte jobbet for framskrittet, for eksempel genforskere og dataforskere. Ted Kaczynski mente at mennesket burde søke tilbake til naturen og slutte med å ødelegge den. Han ble dømt og sitter nå fengslet på livstid etter den mest kostbare menneskejakten i FBI's historie.<sup>14</sup>

I Rimbereids dikt finner vi Ted Kaczynski ”om morningen på ein fjelltopp / stå i ”magisk stillhet”, onna himmelen / rein for fly” (55). Fly og tekniske hjelpemidler er for Kaczynski ikke velkomne i hans verden, en av bombene hans satte ”et fly i brann / per U.S. Mail”. Rimbereid beskriver uten forakt eller fordømmelse den asosiale og menneskefiendtlige Kaczynskis krig mot teknokratiet som en vei inn mot Kaczynskis egen utopi:

*Det* va hans krig mod det omni-  
potente systemet som for lengst  
hadde starta krig  
mod kroppen, mod naturen  
og mod de frie, usystematiske vandringane  
på tvers av einkver skogsvei.  
Ted, amerikanaren, vandrande  
lenger og lenger ud i utopien  
der den klarna eksplosivt,  
blei te den eine,  
blei te kun den individuelle utopien  
halvt dyreaktig, halvt intellektuell. (56)

---

<sup>14</sup> <<http://en.wikipedia.org/wiki/Unabomber>>. Nedkastet 14. august 2007. Det er mange artikler om Ted Kaczynski på nettet, wikipedias artikkel ble valgt fordi den var den fyldigste.

Jegpersonen i "Solaris korrigeret" spør seg om individet fra "tecnic-school" finnes lenger nå når han har brutt med sivilisasjonen: "HAN naw ne exist meir?" (17). Denne personen fra "tecnic-school" står nok i et annet forhold til sivilisasjonen enn det Ted Kaczynski gjør, men konsekvensen av å bryte med sivilisasjonen blir den samme. De blir begge to definert ut av den siviliserte kulturen. Et sitat fra A. de Tocqueville i *Kulturindustri* av Horkheimer og Adorno kan bidra til å illustrere dette: "Han (herskeren) sier: det står deg fritt å ikke tenke som jeg, ditt liv, ditt gods, alt skal du få beholde, men fra denne dag er du en fremmed blant oss".<sup>15</sup> I "Solaris korrigeret" blir individer, både mennesker og dyr, som forlater sivilisasjonen sett på som "ne-existensen", de finnes ikke mer. Blir det stedet de oppholder seg, altså naturen, på denne måten et ikke-sted?

### **Natur som poetisk ikke-sted**

De siviliserte områdene i "Solaris korrigeret" er organisert i soner. "Sone" er en betegnelse som også forekommer i Andrei Tarkovskijs film *Stalker* (1979), der "sonen" er et strengt bevoktet sted der menneskene, ifølge folkemyten, kan få oppfylt sine inderligste ønsker. Hovedpersonen Stalker er den eneste som vet hvordan man kommer seg til denne sonen. Han fungerer som en los for en forfatter og en professor. På samme måte som i filmen *Stalker* er sonene i "Solaris korrigeret" strengt bevoktede, men her er det sonene som definerer sivilisasjon, ikke som i filmen der "Sonen" kan sammenlignes med noe annet enn sivilisasjon. Det kan leses som om det er forbudt å krysse grensene til noen av sonene i diktet.

OGSO smaa katz exist fri.  
DEI kryssar sirkl an sirkl  
i siddeyen, ogso gjennom organic 3.4 og 3.5,  
forbidden kryssar, undr sonar-  
system og over hoy murar. DEI er ne-  
existensen,  
lefande som ne-  
subsummert outside  
ein kvar organic, leikande  
i det vilde grasset

---

<sup>15</sup> A. de Tocqueville. *De la Démocratie en Amérique*. Paris 1864. Bind 2, s. 151. Sitert fra *Kulturindustri* Horkheimer og Adorno 1991, s21.

millom sonar. (22/23)

De små kattene er ”ne-existensen”, de lever utenfor det som blir definert som verden, men de blir også omtalt som ”fri” i første vers i utdraget over. Denne ikke-eksistensen knyttes til dyr og til ”drifters” som individet ”fra tecnic-school”(17). De ikke-eksisterende individene befinner seg på et sted uten navn. J. Hillis Miller skriver i *Topographies* at: ”the effort of mapping is interrupted by an encounter with the unmappable. The topography and the toponymy in each example, in a different way in each case, hide an unplaceable place” (Miller 1995: 7). Dette stedet blir et slikt sted som ikke kan kartlegges.

Stedet der de små kattene oppholder seg er et sted ”millom sonar”, de er i et mellomrom mellom to kulturer, ”det vilde grasset” markerer sivilisasjonens begrensning. Dette graset i et mellomrom gir også assosiasjoner til Rosmarie Waldrop og hennes diktsamling *Lawn of the excluded middle* (1993). Waldrop skriver her blant annet: ”Wittgenstein makes language with its ambiguities the ground of philosophy. His games are played on the Lawn of Excluded middle”. Mellomrommet mellom (eller i) de fastlagte språkuttrykkene gir muligheter for nye språkuttrykk. På samme måte gir mellomrommet mellom sivilisasjonene eller kulturene, grobunn for nye kulturer og kulturelle uttrykk. Viktigst er likevel funksjonen disse ikke-kartlagte stedene har som akkurat et ikke-sted, et åpent rom.

Ikke-stedet koblet til et natur-sted som står som en åpning mot det ennå ikke fastlagte kan også leses inn i de følgende utdragene:

FISH svummen i taite stimar.

DEI svummen vidout nokon

til ou leda dei.

Og trots det, so logical

dei svummen, ovfr heila den globalen seaen,

fish glinsande afgarde, vid siner

speedy kroppar, onli

ein enkl kropp mot odder enkl kropp,

denna simpl touch,

kan fortella wat dei kollektiven fara must

for deir life possibl forts ku vera.

GLINSANDE i green, blue og red.

GLINSANDE, ein place millom seagrass

og

AT aig syns oteren igjen see,  
gennom 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)

I begge disse tekstutdragene er det individer som beveger seg i grenselandet mellom et klart definert sted og et udefinert sted, eller med Anniken Greve – et kvalifisert og et ukvalifisert sted. Fiskestimen er et kollektiv uten en autoritær leder, en kollektiv bevissthet, en organisk enhet. Her vil organisk bety en ikke-konstruert enhet, i motsetning til ”organic” som står for en konstruert samfunnsenhet.

Den vikende venstremargen i det siste utdraget understreker en draging mot noe, en lengsel ut (”out”). Oteren er et dyr som dukker opp flere steder i Rimbereids forfatterskap. Blant annet i diktet ”Stavanger” fra *Seine topografier*. Oteren er kjent for å være et lekent dyr. Den kan stå som et symbol på det lekende og skapende, som ofte er forbundet med en form for frihet.

I begynnelsen av oter-strofen går jeget ”LANGS electric sea-gitter” på vei til sin sorti ned til *Seifa botten*, og sin sorti ut av diktet. Verden i ufortolket tilstand kan ikke finnes for oss, hevder Anniken Greve, hun skriver at ”[e]n jord uten mennesker ville vært en jord uten steder” (Greve 1998: 68). Men her står oteren i ”Solaris korrigeret” for en mulighet, et håp, eller en påminnelse om at det finnes steder som ennå ikke er. Det finnes et ”Landet som icke är”.

De går en linje fra kartet på diktsamlingas smussomslag til disse ikke-stedene i diktet. På kartet over Grønland er det trykt ”incognita”, denne utkanten av kartet viser et ukjent område. På samme måte vil disse åpningene i diktet vise til noe ukjent, noe vi ennå ikke vet noe om, noe som ennå ikke er navngitt eller under menneskelig kontroll.

### Natur som upoetisk ikke-sted

Denne ennå ikke navngitte materielle virkeligheten, naturen, kan stå som en inspirasjonskilde for poetisk tenkning og utøvelse. Men denne materielle virkeligheten kan også ha en annen posisjon. Dette som kan ses på som en objektiv verden eller virkelighet, er det mennesket som navngir, mennesket utfører en toponymi – en navngiving av verden. Det kan ved å ordlegge eller navngi slå fast at den materielle verden er objektiv. I diktet ”Solaris korrigeret” er det ”skuggar” som står for navngivingen. De bor isolert bak ”hoy murar”(22):

*SKUGGAR* wi kallar dei.  
SKUGGAR backom  
all konstruktion, production  
all nummer, namn  
og ideo. DEI lefr  
i deirs eigna sentrum (i organic 3.4 og i linkad parts).  
DEI bevegen seg onli blant kverodder,  
tenkande onli  
i deirs eigne tank. PUST onli  
i eigen pust. (23/24)

For disse ”skuggar” blir det som befinner seg på den andre siden av murene noe fremmed. Stedet, eller den materielle virkeligheten som befinner seg på den andre siden, blir noe som ligner den likegyldige naturen. Men det er det navngivende individet, altså ”skuggar”, som begrepsliggjør og definerer stedet. Ved denne organiseringen av samfunnet som ”skuggar” står ansvarlig for, kan verden utenfor murene framstå som noe som er knyttet til likegyldighet og som ikke er verdt medfølelse eller omtanke.

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)

Dette ukjente utenfor sonen står altså for en realitet som ikke er sanset som annet enn noe fremmed, noe som ikke er involvert i livet til ”skuggane”. Verden utenfor ”skugganes” soner blir ikke noe annet enn akkurat det: en utside. Ordet ”outside” er i strofen nettopp plassert nærmest på utsiden av strofen. Gjennom at stedet utenfor sonene ikke erfares vil den kunnskapen som skapes på stedet vanskelig kunne erfares. Dette vil gjelde blant annet kunnskap som vedrører kultur, mentalitet, politikk og historie hvis vi med Rimbereid ser på stedet som en palimpsest der slik kunnskap vil kunne finnes lag på lag.

Det fundamentalt materielle i form av naturen vil også være utilgjengelig som sted for ny kunnskap for ”skuggane”. Hvis vi forutsetter at det er ”skuggane” som står bak konstruksjonen av *Seifa botten*, vil denne underverdenen kunne ses på som en konsekvens av en slik mangel på kunnskap om og kontakt med noe utenfor sonen. Den nye verdenen vil være en verden som er isolert fra den reelle verdenen ”uppe i dagen”.

Gaston Bachelard skriver i boken *The Poetics of Space* (1969): “...our houses are no longer aware of the storms of the outside universe” (Bachelard 1992: 27). Han hevder at en kvalitet ved huset går tapt når husene våre bygges slik at de er totalbeskyttet mot kreftene utenfor. Det er et poeng for Bachelard at vi skal bygge hus som gir oss beskyttelse, men som samtidig lar oss kjenne stormens rystninger. Slik forbinder huset oss med universet. Dette kaller han ”det kosmiske huset”. Det er nettopp en slik tilhørighet til naturen og universet tilværelsen på *Seifa botten* umuliggjør hvis vi forestiller oss solarisverdenen som et bosted, et hus. Her vil mennesket være totalt avsondret fra reell kontakt med en fysisk verden utenfor.

## Avslutning

I dette kapitlet har jeg undersøkt flere posisjoner naturen kan få i diktet ”Solaris korrigeret”. Den kan med Greve ses på som noe som mennesket ønsker å bemektige seg og den kan ses på som noe som står for noe mer virkelig og autentisk enn det stedet der jeget lever.

Jeg har videre sett på hvordan jegpersonen i diktet står i et spenn mellom natur og teknologi. Til sist har jeg sett på hvordan naturen i ”Solaris korrigeret” kan ses i forhold til et ”ikke-sted”. Dette blir, slik jeg ser det, den mest ekstreme posisjonen naturen får – her kan naturen ses på som noe som er vesensforskjellig fra det menneskelige. En type naturontologi som kan ses i sammenheng med den anti-humanismen som kommer til uttrykk i visse deler av dypøkologi-bevegelsen. Dette synet vil være resultat av sanseerfaring av naturen, det er ulikt det forholdet ”skuggane” har til naturen som det fremmede.

For ”skuggane” kan naturen og den materielle virkeligheten utenfor sonene stå for noe fremmed fordi den fysisk er utestengt fra deres livsverden. Jeg har sett på hvordan dette kan



påvirke denne styrende klassens måte å navngi eller forholde seg til stedet eller verden utenfor sin egen sone, hvordan noe som ikke er forstått gjennom fysisk kontakt eller sansing, framstår som noe fremmed og dermed kan avle en overbærende likegyldighet.

Dette ikke-stedet naturen her kan ses som i "Solaris korrigeret", kan også ses på som en korrigeret av foreleggene. I "Solaris korrigeret" er ikke dette "ikke-stedet" et mystisk cerebralt hav på en fjern planet. I dette diktet er disse stedene som er vesensforskjellig fra mennesket, steder på jorden. Steder som kan være åpne for poetisk tenkning og nyskaping. De fremmede stedene i "Solaris korrigeret" kan være i de forbudte mellomrommene mellom sonene, de kan være på de for mennesket uopnåelige stedene der fisken svømmer og oteren leker.

## Kapittel 6 – Gravitasjon og katabase

Gravitasjon er ikke bare en del av den fysiske virkeligheten, den er en lov ingenting på jorden slipper unna. Jeg vil undersøke hvordan denne naturloven som beskrives i diktet, kan knyttes til en ytterligere fokusering på det jordiske som diktets epistemologiske basis. Videre vil jeg undersøke katabase-motivet i ”Solaris korrigeret”.

Selv om litteraturen og kunsten kan ha atopiske kvaliteter, eller ses på som atopisk i seg selv, vil den allikevel være knyttet til det jordiske som alt annet. Det at ”Solaris korrigeret” utspiller seg på jorden og ikke som i diktets forelegg i verdensrommet, er en vesentlig korrigerende av disse. Mennesket må forholde seg og ta inn over seg den materielle jordiske eksistensen. Som Hamm sier til Clov i Becketts skuespill *Endgame*: ”You’re on earth, there is no cure for that” (Beckett 1982: 37).

Det som holder mennesket og resten av det jordiske på jorden er, som jeg så vidt har sett på tidligere, naturloven gravitasjon.

WAT ne fersvinna kan,  
er gravitationen. GRAVITATIONEN  
existen ovfr all distans fra mill  
sol-agen away  
og strikt back til uss.  
LITL so litl, veik so veik,  
men ne zero. GRAVITATIONEN  
er det minsta wi kan stola an.  
DEN er den onli total  
kommunikationen i univr.  
DEN arbeiden ogso i uss. (21)

Gravitasjonen står som noe fast og evig i ”Solaris korrigeret”. I denne strofen (den femtende strofen) er det ingen spørsmålstegn. Setningene er konsise og slår gjennom diktspråket fast at gravitasjonen er noe urokkelig. Viktigheten og styrken til denne naturloven understrekes av gjentakelsene eller anaforen ”gravitationen. GRAVITATIONEN”.

Til og med språket - ”all wi spiik” (21) – er en del av gravitasjonen, også følelsene våre – ”love og hatr” (21) – tilhører denne fysiske naturloven. Shiri, jegpersonens kjæreste,

blir også knyttet til gravitasjonen. Det er den samme sterke tiltrekningskraften som knytter ”aig” til Shiri som knytter mennesket til jorden.

I en note i Rosmarie Waldrops bok *Lawn of the Excluded Middle* (1993) skriver hun: “The gravity of love encompasses as ambivalence” – kjærlighetens gravitasjon omfavner som ambivalens. Kjærlighetens gravitasjon er en naturlov på samme måte som i ”Solaris korrigert”. Samtidig manifesterer den seg som ambivalens, som noe bevegelig og tve- eller mangetydig, som ”love og hat”. Kjærlighetens baksider sørger for bevegelse mellom ”aig” og ”Shiri”:

SOMTIIMS Shiri smerts meg  
vid bad bad ord. DET er ogso gravitationen.  
GRAVITATIONEN er for Shiri  
ou fylla up noko emti  
i hennar self, vid wat hu kan grafa  
                                out af meg  
vid bad bad ord  
OG aig exist litl emtier  
ven Shiri da seer an meg,  
og aig graviteren mot Shiri. (21/22)

Kjærligheten blir gjennom koblingen til gravitasjon noe som knytter jeget til stedet, til det jordiske. Gravitasjonen, og her gjennom tilknytningen til gravitasjonen også kjærligheten, kan falle inn under det Greve kaller et ukvalifisert stedsbegrep. Hos henne står dette ukvalifiserte stedet for et sted med diffuse grenser, et ikke navngitt sted. Jeg har forsøkt å vise at det finnes slike steder i ”Solaris korrigert”. Jeg har også forsøkt å sette stedet (både det Greve kaller det kvalifiserte stedet og det hun kaller det ukvalifiserte stedet) opp mot det stedløse, det atopiske.

Gravitasjonen holder mennesket på jorda, holder det fast i verden. Men i ”Solaris korrigert” dras ikke mennesket bare ned på jordoverflaten, det dras helt ned til underverdenen, mennesket foretar en nedgang til underverdenen. Denne nedgangen eller katabasen vil jeg undersøke nærmere i det som følger.

### **Katabase**

I ”Solaris korrigert” begynner vi alt fra første strofe å bli forberedt på en nedadgående bevegelse som i siste strofe ender i at jegpersonen drar ned til Solaris, et nytt bosted for

mennesker skapt i tomme olje- og gassbrønner. Jeg skal i dette kapitlet undersøke nærmere disse nedgangsstedene i diktet. En slik nedgang kan kalles en *katabase*. Katabase kommer av det greske *katabasis*, som betyr ”nedgang”. I *Poetikken* bruker Aristoteles begrepet katabase for å betegne den nedadgående bevegelsen i en tragedie etter det dramatiske handlingsomslaget (peripetien). Begrepet katabase betegner også heltens nedstigning til underverdenen i eposstradisjonen. Dette er et motiv som opptrer allerede i arkaisk litteratur og mytologi. Det er også det grunnleggende motivet i visjonsdiktningen, et eksempel er nedgangen til Helvete i Dantes *Den Guddommelige Komedi* fra 1321. Både Homers Odyssevs (i 11.sang i *Odysseen*) og Vergils Aeneas (i 6.sang i *Aeneiden*) besøker underverdenen. Katabasen i ”Solaris korrigert” forholder seg slik til mange litterære og mytologiske steder, jeg vil se nærmere på og undersøke hva dette vil si for diktet.

”Katabasis” er tittelen på avslutningen av Øyvind Rimbereids essay ”Om det topografiske diktet”, her nærmer han seg diktningens forhold til stedet og det topografiske poetologisk. Han understreker at skriften selvfølgelig aldri kan bli identisk med den virkelige topografien, for diktningen er kunstig. Det er gjennom denne kunstighetens distanse at diktningen evner å omskape eller nyskape et sted, skriver han i essayet. Rimbereid knytter katabasen til det å dikte seg ned i de tomme oljebrønnene i Nordsjøen. Diktningen kan åpne opp for hvordan et sted, et konkret eller et abstrakt sted, kan bli. Det kan se ut som denne dikteprosessen kan knyttes til en katabase, en nedgang til et nivå som ligger under det konkrete, overflatiske stedet. Den poetologiske katabasen har opptatt flere teoretikere, blant andre, som vi skal se senere i dette kapitlet, Maurice Blanchot.

Katabasis kan konkret knyttes til det topografiske, begrepet kan bety en reise fra innlandet til kysten, og en reise nedover i landskapet mot havet. Anabasis betyr det motsatte, en reise fra kysten og innover i landet. *Anabasis* er tittelen på et klassisk verk av Xenofon, dette verket tar for seg en hærferd, en militær forflytning innover i landet

En nedgang til underverdenen forbindes ofte med ny erkjennelse og kunnskap, men det kan også forbindes med galskap og overskridelse. Innen psykologien finnes det en diagnose som har hentet navn fra katabase: katabasisfenomenet (the catabasis phenomena). Det står i moderne psykologi for en type depresjon som er/var vanlig hos unge menn.<sup>16</sup> Har katabase i ”Solaris korrigert” noe med en slik psykisk tilstand å gjøre? Hvorfor knyttes denne diagnosen bare til menn? Slike spørsmål kan også være fruktbare å ha i bakhodet gjennom denne undersøkelsen.

---

<sup>16</sup> Forfatteren Robert Bly har skrevet om katabasisfenomenet i boken *Iron John: A Book About Men* (1990). Han nevner blant annet mangelen på initieringsritualer, farsfigurer og mannlige rollemodeller i den vestlige kulturen som medvirkende årsaker til denne diagnosen.

Katabase kan også beskrive nedgangen til planeten Solaris i foreleggene for diktet. Forskjellen på denne nedgangen i ”Solaris korrigeret” og i foreleggene, hva denne består i og hvordan den er korrigeret, har jeg tatt for meg i kapittelet om ”Solaris korrigeret” og foreleggene.

Det som i hovedsak gjør katabase-begrepet interessant i denne lesningen av ”Solaris korrigeret” er at det knytter diktet både til det konkrete stedet og til et sted i mennesket selv, et abstrakt sted. Og ikke minst knyttes katabase-begrepet til diktning og skapelsesprosess gjennom å bevege seg gjennom stedet. Jeg vil nå gjøre et forsøk på å undersøke de forskjellige implikasjonene katabasen gir til ”Solaris korrigeret”. Jeg vil påvise steder i diktet der vi finner en slik katabase eller nedgang og forsøke å undersøke forholdet mellom det konkrete, fysiske stedet og det diktete stedet, tematisk og strukturelt.

### **Vi går ned**

Tid blir iblant presentert som en vertikal akse der tiden på en måte legger seg i lag over hverandre. Tiden tenkes slik å være analog med den konkrete materien eller jorden. Organisk materiale legger seg lag på lag, det blir til jord og gjennom arkeologiske utgravinger kommer vi fram til det fortidige. I skrift, for eksempel i en bok som et fysisk objekt, vil en kronologisk skrevet tekst få et vertikalt preg når blad legges oppå blad. Organiseringen av diktet ”Retrospeksjon” som fyller andre del av diktsamlinga *Solaris korrigeret*, støtter opp under en slik måte å se på tid på. I dette diktet beveger et diktjeg seg gjennom tiden fra en tenkt framtid – ”fra tankesprangå gjort te praksis” (49) – mot vår samtid. Diktjeget i ”Retrospeksjon” beveger seg gjennom tida ved å sveve,<sup>17</sup> det befinner seg altså ikke nede på jorda før det når vår tid. Her beveger jeget seg ved å gå (”Du går”) og får fysisk kontakt med jorden: ”der du grave med hendene i jordå” (51). Diktjeget beveger seg altså her fra et sted høyt oppe til et sted på jorden. Hvis vi legger til grunn en forståelse av tid som en nedadgående bevegelse kan første strofe av ”Solaris korrigeret” leses som om diktjeget først vil foreslå en oppstigning fra vår samtid til en framtidens verden og til slutt i strofen en nedstigning gjennom tiden, fra diktjegets tid i år 2480 til leserens samtid:

*WAT vul aig bli  
om du ku kreip fra  
din vorld til uss?*

<sup>17</sup> Dette kan gi assosiasjoner til Walter Benjamins bilde på det han kaller historiens engel i form av Paul Klees *Angelus Novus*. Hos Benjamin blir engelen blåst mot framtida, mens den har blikket vendt mot historien, her svever duet mot fortida/samtida med blikket vendt mot framtida.

(...)

SO

*wat*

*vul du bli*

*om wi ku kreip fra*

*uss til deg? (9/10)*

Første strofe er i seg selv en kiasme, men hvis vi leser begynnelsen av diktet som en mulig reise ikke bare framover i tid, men også oppover, vil diktet som helhet også framstå som en kiasme. Der duet og jegpersonen møtes i en vertikal bevegelse, duet i en bevegelse opp og jeget i en bevegelse ned. Det vesentligste med denne vertikale bevegelsen i første strofe er allikevel at det forbereder nedgangen som kommer til slutt i diktet.

En tydeligere nedadgående bevegelse finnes i de to neste strofene. Bevegelsen i diktets andre strofe kan knyttes til den konkrete betydningen av katabasis – en bevegelse ned mot havet. Her rettes oppmerksomheten først mot maskinene eller robotene i havdypet som jegpersonen arbeider med:

I natt dei i slammen  
arbeidar, miner greipmaskinar,  
deft undr bolgjerne  
undr siddebriden (10)

Vi får ikke vite hva disse robotene arbeider med nede i dypet, men i diktet er de i ferd med å grave ut et sted i bevisstheten til leseren, et sted nede i dypet. Det er natt i denne strofen, det legger et foreløpig mørke over arbeidet i dette dypet og veien ned dit. Dette kan gi assosiasjoner til *Aeneiden*. Vergil brukte ofte natten som motiv, skriver Trond Berg Eriksen (1993), de levende sover mens helten holder seg våken.

I den følgende strofen, den tredje strofen i diktet, ser diktjeget på bilder av jorden tatt ovenfra. Det er fortsatt natt, men her dukker det opp små lysflekker. Jorden trer fram. Vi ser med diktjeget ned på jorden. Nedstigningen ligger latent.

## Det litterære

Både egyptisk og gresk mytologi har sagn om nedstigningen til en underverden i form av en gudeverden eller et dødsrike. De fleste religionene har en forestilling om et liv etter døden, ofte forbundet med en underverden. Det sumeriske eposet *Gilgamesj* er det eldste eksempelet vi kjenner på en skildring av en nedstigning til underverdenen. Kristendommens Jesus reiser som kjent ned til dødsriket. I den nikenske trosbekjennelsen står det at han sto opp fra de døde, reiste videre til Gud, faren sin, og sitter nå hos ham og venter på å komme tilbake for å dømme både de levende og de døde. ”Solaris korrigeret” verken pretenderer å være eller er et religiøst skriftstykk, men en rask sammenligning mellom helten i den kristne myten og jegpersonen i diktet kan allikevel være interessant. I historien om Jesus er det skrevet at han skal komme tilbake for å dømme menneskene. Slutten i ”Solaris korrigeret” er åpen, men kan det ligge noen moralske implikasjoner her? Språket og skriftkulturen er tross alt gjennomsyret av å ha blitt brukt til å bære fram den kristne trosbekjennelsen med dens moralske immanens. Blir leseren dømt til å se sin samtid og de vilkårene som nå ligger i kim for å kunne utvikles i framtida? Dømt til å ta stilling og til å se seg selv som en aktør som må ta valg på vegne av framtida? Jeg vil komme tilbake til moralske eller etiske implikasjoner når jeg litt senere tar for meg katabase og prosopopeia.

Det er den kristne forestillingsverden som ligger til grunn for *Den guddommelige komedien* av Dante Alighieri. Homers *Odysseen* og selvfølgelig *Aeneiden* av Vergil ligger også til grunn for Dantes verk. Felles for disse er blant annet heltens nedstigning til underverdenen. Den sterke posisjonen disse verkene har i kulturhistorien gjør dem også til en viktig del av den intertekstuelle verden ”Solaris korrigeret” forholder seg til. Den største forskjellen mellom *Den guddommelige komedien* og ”Solaris korrigeret” er at Dantes verk er fundert i et metafysisk verdensbilde, der den oppdiktete topografien står for en kristen orden og i ”Solaris korrigeret” er det topografiske elementet knyttet til et sekulært rom.

I *Den guddommelige komedien* kommer vandreren Dante ut av den ville skogen i grålysningen. Trond Berg Eriksen skriver i boken *Reisen gjennom helvete* (1993) at motivet med en helt som har gått seg bort i skogen er kjent fra franske ridderromaner, der det ble brukt for å markere overganger til stedløse fiksjoner og eventyr. Hos Augustin i hans *Bekjennelser* (*Confessiones*) dukker også skogen, veien og fjellet opp, skriver Eriksen, og som Augustin gjør også Dante sitt personlige liv til et speil for menneskehetens skjebne. Eriksen gjør et poeng av at Dante bruker ordet ”nostra” i første vers av første sang (”Nel mezzo del cammin di nostra vita”). Det blir slik ikke bare vandreren Dantes liv dette dreier seg om, men også vårt. Dette understreker verket som allegori. Det er ikke like opplagt å lese ”Solaris korrigeret”

som en allegori, men det er mulig. Eirik Vassenden gjør akkurat det i sin anmeldelse av diktet og diktsamlinga i *Morgenbladet* (15.10.2004). Rimbereid selv sier seg i et intervju med *Vinduet* ikke uenig i at det allegoriske er et trekk ved diktsamlinga.

Northorp Frye skriver et sted at litteraturen ikke skriver seg ut av virkeligheten, men at den skriver seg ut fra litteraturen selv. Selv om ”Solaris korrigeret” har forbindelser til en konkret virkelighet og på en måte forholder seg til en faktisk topografi, springer diktet også ut av litteraturhistorien og kulturelle forestillinger. ”Solaris korrigeret” står i et forhold til oppdiktede topografier og forestillinger om mytologiske landskap. Slik er det nærliggende å trekke tråder fra litteraturhistorien til et dikt som ”Solaris korrigeret”.

Dante var ca 35 år da han skrev *Den guddommelige komedien*. Vandreren i verket befinner seg også midt i livet; den bibelske livslengden var 70 år. Det er en kuriøs parallell til Rimbereid her, ”Solaris korrigeret” ble utgitt da han var midt i livet, 38 år, samme alder som hovedpersonen i diktet.

I første sang møter vandreren Dante flere dyr på sin vei: Løve, ulvinne og en panter, før han møter dikteren Vergil som blir hans følgesvenn ned i underverdenen. I ”Solaris korrigeret” treffer jegpersonen på oteren når han er på vei til nedstigningstedet til Solaris. Panter og oter kan ligne litt på hverandre, de har glatt og korthåret pels. Det neste dyret jeget treffer er en liten hund. I *Den guddommelige komedien* finnes både en ulvinne og en jakthund. Selv om den lille hunden bjeffer på jegpersonen i ”Solaris korrigeret”, blir ikke jeget her fylt av redsel slik som jegpersonen hos Dante. De ville dyrene er ikke så ville og farlige i Rimbereids univers som Dantes.

I flere mytologiske forestillinger finnes en elv som skille mellom verdener. I Dantes univers heter denne elva Akeron. Det er fergemannen Karon som ror den døde over til den andre sida. I norrøn mytologi måtte man gå over brua Gjoll for å komme inn i Helheimen. Jeget i ”Solaris korrigeret” går over ei slags bru for å komme til stedet for nedstigningen til Solaris (”elevator-plattform”): ”LANGS electic sea-gitter aig gaar / SOL ovfr bridgen”. Brua (”bridgen”) gir assosiasjoner til de mytologiske bruene, og vannet til vann og elver som skiller det jordiske fra det hinsidige i mytologiske forestillinger.

Vokteren for nedgangen til Solaris gir slik også assosiasjoner til mytologiske og litterære skikkelser. I analogi med *Den Guddommelige Komedien* blir han en Karon-figur. Vokteren til nedgangen til Solaris fører ikke jegpersonen helt ned til underverdenen, han bare viser ham inn i heisen. Denne vokteren minner jeget på at det er veldig sterkt lys nede i Solaris, det gir assosiasjoner til Karon og hans lysende øyne (”Demonen Charon med sitt flammeøye” (Eriksen 1993: 101)).



En allegorisk vandring i underverdenen finnes ikke i ”Solaris korrigeret”, noen innskrift lik innskriften over porten til helvete i *Den Guddommelige Komedi* finnes heller ikke: ”Dere som går inn av denne port, la alt håp fare!” Denne sammenligningen for å undersøke hvordan katabasen i ”Solaris korrigeret” forholder seg til den litterære topografien hos Dante slutter her. Her blir gapet mellom Dantes verden og det moderne verdensbildet som ligger til grunn for ”Solaris korrigeret” for stort. Mens det hinsidige for Dante var et landskap befolket av demoner, døde mennesker og fantastiske vesener er det for det moderne mennesket tomt.

### **Modernistisk katabase**

Det kan ligge et topografisk element i den modernistiske streben etter overskridelse. Det kan her ligge en måte å se overskridelse på som kan forbindes med katabase som en forflytning fra et sted til et annet. Jeg skal undersøke om en slik modernistisk overskridelsestanke kan brukes for å belyse katabasen i ”Solaris korrigeret”.

En katabase kan være et ledd i en overskridende prosess. Maurice Blanchot<sup>18</sup> bruker Orfeus-myten for å forstå overskridelse og poetens begjær etter å skape det umulige. Utgangspunktet for Blanchot er det samme som for modernismens poeter, nemlig at språket blir sett på som paradoksalt og utilstrekkelig. Dette gjelder poeter som for eksempel Stéphane Mallarmé og Arthur Rimbaud. På tross av språkets utilstrekkelighet begjærer poeten å bruke språket i en skapelsesprosess. Dette er et vilkår Blanchot legger til grunn i sin tolkning av Orfeus-myten i essayet ”Le regard d’Orphée”.

Ovid forteller myten om lyrespilleren Orfeus (lyrikeren) og hans kjæreste Eurydike. Hun dør av et slangebitt og Orfeus reiser til dødsriket for å hente henne. Den eneste muligheten han har for å oppnå kontakt med henne i dødsriket er gjennom sang og lyrespill. Han har et forbud mot å se på henne i underverdenen, men han trosser dette forbudet og Eurydike blir dømt til å forbli i underverdenen. Blanchot hevder at det er dette punktet der Orfeus møter Eurydike i dødsriket som representerer det litteraturen alltid søker etter. Tapserfaringen er litteraturens grunnvilkår, hevder Blanchot.

Janike Kampevold Larsen peker på et annet perspektiv ved denne myten i doktorgradsavhandlingen sin. Hun spør om det ikke er like mye i letingen eller søkingen at diktningen skjer. Leningen etter det inspirerende punktet som for Orfeus er Eurydike. Hun skriver: ”Jeg leser i Orfeus’ lengsel, fabulering – og ikke minst overmot – poetens begjær etter verden” (Larsen 2007: 11).

---

<sup>18</sup> Øyvind Rimbereid har vært opptatt av Blanchot i hele forfatterskapet sitt, se for eksempel det innledende mottoet til novellen ”Forandre!” i *Det har begynt* (1993).

For modernistiske tenkere som Blanchot kan overskridelsen stå for en overgivelse. Hovedpersonen i både Solaris-romanen og i filmene gir seg hen til Solarisverdenen, det samme kan vi si om hovedpersonen i ”Solaris korrigeret”. Han forsvinner til slutt inn i verdenen i dypet. Jeget går fra å befinne seg i en konkret nedgang, en reise med heis ned til *Seifa Botten*, til en åpning mot noe som kan være et ingenting. Det er dette ”ingenting” som for Blanchot er dikterens materiale for å skape poesi: ”Vad författaren än skulle vilja säga så är det ingenting. Världen, tingen, vetandet är för honom bara hållpunkter på andra sidan tomheten” (Blanchot 1990: 170).

Det ”ingenting” som møter leseren når jeget kommer fram til *Seifa Botten* har vi fått beskjed om i diktet er ”ljus stærkt so stærkt” (44). De fleste forestillingene om en underverden har et bilde av den som et mørkt sted, en slags evig natt. De modernistiske tankene om overskridelse benytter også ofte metaforer som denoterer mørke. Blanchot bruker begrep som ”den andre natten” og ”nattens hjerte”.

En kjent og kommentert dikter som kan knyttes til overskridelsestemaet er Charles Baudelaire. I hans diktning kan det også leses inn en katabase i form av overskridelse. Jean-Pierre Richard skriver i artikkelen ”Baudelaires djup” blant annet om fall og nedstigning i Baudelaires lyrikk, men i den overskridelsen som dette innebærer er det ikke mørket som brukes som metafor, men lyset i form av solen: ”På avgrundens botten finns hos Baudelaire en brinnande och skådande sol” (Richard 1992: 98). Avgrunn hos Baudelaire kan både stå for en opplevelse av en tomhet i verden og en hulhet i bevisstheten, skriver Richard. Baudelaire makter å fylle og menneskeligjøre dette tomrommet, hevder han. Avgrunnen kan hos Baudelaire bli en livsviktig kilde for nyskaping, eller som Richard skriver: hos Baudelaire bevises ”avgrundens oändliga *fruktbarhet*”, noe som kan leses ut av disse versene fra ”Le Balcon”: ”Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s’être lavés au fond des mers profondes?...” (Richard 1992:106)

En soltropisme som ligner på den hos Baudelaire kan leses inn i ”Solaris korrigeret”, selv om det er uklart hvorvidt lyset på *Seifa Botten* er like fruktbart og rensende, fordi solen i ”Solaris korrigeret” får en tvetydig posisjon. Den står både som den virkelige solen ”uppe i dagen” og som en representasjon av solen nede på *Seifa Botten*.

### **Katabase - kropp**

Et sted i ”Solaris korrigeret” blir jeget en del av sin egen underverden, i form av sin egen kropp. Han ser på en slags røntgenbilder av seg selv, han ser tarmer og hoftebein, de synes fremmede for ham:

AT detta intern  
exist i meg, som halft mitt,  
halft noko annat. SOM om dei lefr  
siner heilt eigne lifes i meg? (16)

Denne iakttakelsen kan speile tanken om den fysiske virkelighetens likegyldighet til den sansende. Kroppen får her samme funksjon som naturen kunne få i det foregående kapittelet, den kan stå som et sted fundamentalt atskilt fra jegpersonens sted. Kroppen persiperes som et nøytralt, nærmest objektivt sted. Slik kan katabase-begrepet hjelpe oss å få grepet om akkurat denne forskjellen i opplevelsen av stedet.

### **Katabase og etikk**

J. Hillis Miller skriver i *Topographies* at en topografisk struktur kan speile en tropologisk struktur. I en lesning av dialogen *Protagoras* av Platon hevder han at både tenkning rundt etikk og utførelsen av et etisk valg involverer en form for personifisering. Prosopopeia betyr å tilskrive en stemme eller et ansikt til en person som enten ikke er tilstede, er fiktiv eller død. Ordet kommer i følge Miller, fra de greske ordene ansikt eller maske (*prosopon*) og å skape (*poein*). Begrepet er kanskje mest kjent gjennom Paul de Man som hevder at prosopopeia er den poetiske diskursens hovedtrope. Miller skriver at det poetiske topos med en helts besøk i underverdenen er den grunnleggende myten som all prosopopeia avhenger av eller er imitasjoner av. Miller går så langt som å si at uten prosopopeia vil det ikke finnes poesi:

All prosopopoeias are visits to the underworld. They depend, in a shadowy way, on the assumption that the absent, the inanimate, and the dead are waiting somewhere to be brought back to life by words of the poet or the orator. The artificiality and conventionality of the topos, its regular appearance in epics, for example, in the *Aeneid* as well as in the *Odyssey*, suggest that its function is to call attention to prosopopeia as a fundamental poetic power. This is the power to speak for the dead, who has no voice of their own. Without prosopopoeia no poetry, no narrative, no literature. (Miller 1995: 72)

Miller er opptatt av om det er mulig å lære og å lære bort rettskaffenhet (virtue). I ”Solaris korrigeret” tematiseres samfunnsutviklingen. Hvilket ansvar ligger hos individet i forhold til hvordan verden utvikler seg? Hva slags etiske valg tas og hvordan forholder jegpersonen seg til disse valgene? Gjennom jegpersonen presenteres vi for valg i forbindelse med reisen til underverdenen. Dette er tydeligere i foreleggene enn i korrigeringen av dem; psykologen

Kelvin gjør et aktivt valg, den avanserte framtidssørleggeren i "Solaris korrigeret" velger ikke aktivt, det blir tatt et valg for ham. Det å ikke velge kan også framstå som et valg. I diktets første strofe, det som nærmest er en prolog, kommer jegpersonen med en aktiv henvendelse til et du som kan leses som en tilskrivelse av ansvar til dette duet samtidig som det er en etisk handling fra jeget: "SO ku aig begg din vorld / begynning, start uss / up igjen?" (9). Det kan leses som at "Aig" tar ansvar for sin verden.

...prosopopeia is fundamental to an understanding of how stories might perform both an epistemological and an ethical function, teach what virtue is, and at the same time make an ethical demand on their readers that leads those readers to act, decide, and judge according to virtue. (Miller 1995: 78/79)

Miller hevder at personifikasjon er nødvendig for å skape forståelse for etiske problemstillinger. I "Solaris korrigeret" vil både henvendelsen til et "du" i begynnelsen av diktet og jegets nedgang til underverdenen kunne få en slik etisk dimensjon. Hvis Millers forståelse av prosopopeia som knyttet til katabasis legges til grunn, vil lesningen av "Solaris korrigeret" slik kunne få en politisk og sosial betydning.

### **Katabasis ned til Platons hule**

"Idé" er en av de store, komplekse filosofiske ordene i vår tradisjon. "Idé" betyr på gresk, skriver Miller: "the appearance of a thing as opposed to its reality" (tilsynekomsten av en ting som er motsatt dens realitet), fra *idein*, å se. Platons "idé" gjelder forklaringer på noe man ikke kan ta og føle på, eller registrere ved syn, hørsel eller andre av våre hovedsanser.

OG vid gigant veggjar, vid dukar,  
som reflcts og co-ensembls  
vorld uppe i dagen,  
nearli all vorlden samla, i detalj. (35/36)

Platons gir i sin svært berømte hulelignelse fra dialogen *Staten*, bok sju, uttrykk for hvor høyt han vurderer ideenes verden i forhold til den erfaringsmessige. I dialogen sammenligner han menneskets natur når det gjelder dannelse og mangel på dannelse. I hulelignelsen er det mennesker som holder til i en slags underjordisk hule. Inngangen er like bred som selve hulen, og den er åpen mot lyset i hele sin bredde. Menneskene i hulen er lenket fast, de kan bare se forover inn i hulen. Ovenfor og bak menneskene brenner det et bål. Mellom fangene i

hulen og bålet går det en vei, langs den er det bygget en lav mur. Bak muren går mennesker. De bærer alle slags gjenstander som viser seg for fangene i hulen som skyggebilder på huleveggen. Hvis et menneske skulle løsrive seg fra fangenskapet i hulen ville lyset være smertefullt, men gradvis ville mennesket kunne være i stand til å se på solen.

Hulen som oppholdssted er å forstå som den synlige verden, og lyset fra bålet er solens kraft. For å komme til lyset og sannheten må en hos Platon snu seg og gå *oppover*. I ”Solaris korrigeret” foretar jegpersonen en nedstigning for å komme til det sterke lyset. Jeget drar ned til den falske verdenen. Platons idélære beskriver to verdener, den ene er fullkommen, men vanskelig tilgjengelig – dette er verden utenfor hulen, den andre verdenen er ufullkommen, denne verdenen er tilgjengelig gjennom sansing og erfaring.

”Solaris korrigeret” har et klart slektskap med Platons hulelignelse, Solaris befinner seg i en slags hule i form av en tom oljebrønn i Nordsjøen. Denne ”Solarishulen” har nok atskillig bedre billedkvalitet enn Platons hule, en billedkvalitet som kanskje kan sammenlignes med den i *Matrix*-filmene. Denne filmtrilogien viser en falsk verden som er en perfekt gjengivelse av virkeligheten. Her kan menneskene vekkes til den vanskelig tilgjengelige, men reelle verden. Den verdenen de våkner opp til i den dystopiske filmen er ikke god og solen som et ordnende prinsipp er ikke nærværende. I filmen er allikevel oppvåkningen til en verden utenfor den falske det som gir håp for menneskehetens kontinuitet.

I ”Solaris korrigeret” går helten *ned* til hulen og dens reproduksjon av verden, han går motsatt vei av filosofen i Platons lignelse, hvordan kan dette leses? En måte å se dette på er at ”aig” i ”Solaris korrigeret” ikke velger idéverdenen, altså Platons abstrakte sannhet, men det motsatte – en verden der kunnskap (og sannhet) baserer seg på sanseerfaring av det rent fysiske. Slik kan ”Solaris korrigeret” leses som en kritikk av Platons idélære. Men denne måten å lese nedstigningen til *Seifa botten* på holder bare et stykke på vei, for selv om ”aig” gjennom diktet baserer sin kunnskap og erfaring på en fysisk og materiell kontakt med verden forlater han nå denne konkrete verdenen og drar mer eller mindre frivillig til Solaris. Det vil slik være mest plausibelt å lese ”Solaris korrigeret” og hulelignelsen i lys av Baudrillards hyperrealitetsbegrep. Baudrillard hevder at moderne medieringer som for eksempel fjernsynet reverserer det Platonske forholdet mellom mimesis og virkelighet på grunn av at representasjonen overgår virkeligheten og til og med definerer den. Cynthia Freeland skriver i sin presentasjon av Baudrillard: ”The simulation of live TV is obscene and too intimate: it becomes more real than real, or ’hyperreal’” (Freeland 2001: 132). Overføringene av bilder fra “vorld uppe i dagen” til *Seifa botten* kan lett assosieres med ”live TV”. Baudrillard kaller, som nevnt, dette virkelighetstapet for ”den perfekte forbrytelse”. Espen Hammer skriver at

Baudrillard i sine seneste bøker påkaller en idé om transcendens. Hammer skriver: ”Utopien ville være å sprengte simulakrene i stykker og bryte gjennom til virkeligheten” (Hammer 2002: 141/142). Det gir igjen assosiasjoner til hulelignelsen (og til *Matrix*-filmens sitering av myten).

Solarisverdenen kan også ses på som det Horkheimer og Adorno i *Kulturindustri* kaller ”den teknologiske fornufts seier over sannheten”. Den reproduksjonen av verden som *Seifa botten* angivelig skal bestå av, vil med Horkheimer og Adorno, som kulturindustrien, inngjerde menneskene. De så på kulturindustrien som et massebedrag:

...et middel til å legge bevisstheten i lenker. Den forhindrer dannelsen av autonome, selvstendige, bevisst vurderende og besluttede individer. Men slike mennesker er forutsetningen for et demokratisk samfunn, som bare kan opprettholdes og utfoldes i og av myndige mennesker. Blir massene, med urette, ovenfra uthengt som masser, så er det ikke minst kulturindustrien som gjør dem til de masser den i sin tur forakter, og som hindrer dem i den emansipasjon menneskene selv ville være modne for i samme grad som tidens produktive krefter gjør den mulig. (Horkheimer og Adorno 1991: 75)

Adorno og Horkheimer er blitt grundig kritisert for ensidighet, men i denne sammenhengen kan deres systemkritikk gi en gjenklang i hulesamfunnet Solaris.

## **Avslutning**

I dette kapitlet har jeg tatt for meg naturloven gravitasjon, en lov som i diktet ses på som noe konstant og evig. Gravitasjonen er med på å understreke diktets fokusering på jorden som sted og på sansningen av det jordiske som vesentlig for liv, kunnskap og poesi.

Jeg har undersøkt og behandlet forskjellige sider ved nedgangs- eller katabase-temaet i ”Solaris korrigeret”. Katabasen har her en bokstavelig eller konkret betydning som en reise ned mot havet. Den kan leses i forhold til litterære og mytologiske forelegg; jeg har her sett på ”Solaris korrigeret” i forhold til *Den Guddommelige Komedi* og til mytologiske helter som Gilgamesj og Jesus. Diktet kan ses i forhold til et modernistisk overskridelsestema, og dermed forstås poetologisk; jeg har brukt Baudelaire og Blanchot for å underbygge dette.

Et element i katabasen kan være fornyet innsikt som for Odyssevs som møter vismannen Tereisias i dødsriket i *Odysseens* 11.sang. En nedstigning eller overskridelse til en slags underverden kan stå for en initiering, en overgangsrite. Et annet element kan være, som jeg har pekt på, jegets nedstigning i sin egen kropp.

Et poeng ved katabasen i ”Solaris korrigeret” er at underverdenen skal være fylt av lys. Vi har ikke jegpersonens vitneprov på det, det er den gamle mannen som leder jeget ned til

underverdenen som kommer med denne opplysningen. ”Bli lys” (fiat lux) er en del av den bibelske genesis. Lysdyrkingen kan knyttes til mange mytologiske forestillinger og den kan knyttes til Platon og hans soltropisme. I Platons hulelignelse står solen for den ypperste orden, en garanti for sannhet, skjønnhet og virkelighet. I ”Solaris korrigeret” kan dette få en dobbel betydning, siden lyset på *Seifa botten* kommer fra en kopi eller reproduksjon av solen vil reproduksjonen av solen her kunne stå for det motsatte, altså det hyperreelle.

Lyset kan stå for en oppløsning, eller det kan stå for en ny genesis. Det kan også stå for en hypostase – mennesket blir synlig, mennesket belyses. Men oppløses, tilintetgjøres det med det samme? Katabasen og diktet ender åpent.

## Kapittel 7 – oppsummering og avslutning

### Ein place millom seagrass og sol

Det er det topografiske og fornemmelser av sted som har vært mitt fokus i denne oppgaven. Hovedgrunnen til at jeg valgte dette fokuseringspunktet er den sentrale posisjonen dette har i Rimbereids forfatterskap. Tittelen jeg har valgt, *Ein place millom seagrass og sol* – et sitat lånt fra ”Solaris korrigeret”, tenker jeg som en fordobling. Det er to hovedsteder i diktet – ”verld uppe i dagen” og *Seifa botten*. Sitatet mener jeg kan passe på begge stedene. Når det gjelder *Seifa botten* blir stedet for mennesket et sted mellom sjøgresset og den kunstige solen nede i Solaris.

Jeg har undersøkt hvordan verden reflekteres i ”Solaris korrigeret”, og hvordan lyrikeren og essayisten Øyvind Rimbereid reflekterer over det topografiske. Det er skriften, eller språket som opptar meg i begynnelsen av oppgaven. Ved å skape et nytt språk viser ikke bare Rimbereid vei til en framtidverden, han viser også hvordan språket vårt kan bevege seg.

Skikkelsene i ”Solaris korrigeret” kan, som språket, ses på som sammensatte av referanser til realitet samtidig som de er nyskapt. De refererer både til en science fiction-verden og til klassisk intertekstuell mytologi, samtidig som de er forbundet med en realistisk samtidsverden. Jeg hevder også i denne lesningen at skikkelsene i diktet er med på å konstituere stedet. Eller som J. Hillis Miller formulerer det: ”The landscape exists as landscape only when it has been made human in an activity of inhabitation that the writing of the novel repeats or prolongs” (Miller 1995:21).

Mens eposet er helhetlig, minner episoden om at det stadig kommer nye episoder. ”Solaris korrigeret” står i et spenn mellom eposet og episoden, et spenn som også viser til forholdet mellom idéverden og empiri. Fornemmelser av historiske og mytologiske steder oppstår i diktet og sammenstilles parataktisk.

Rimbereid presenterer stedet som en palimpsest, de fysiske omgivelsene og det realhistoriske, mentalitetshistoriske og retoriske som vedrører stedet finnes lag på lag. Miller hevder at topografi inneholder vekslingen mellom å skape og å avdekke disse lagene.

Rimbereid nevner *Nordlands Trompet* av Petter Dass som et eksempel på et verk med en topografisk tenkemåte, en beslektet tenkemåte er det mulig å følge i Rimbereids egne diktsamlinger.

For Anniken Greve er stedet et vilkår for en tings eksistens, en tanke som ikke er ulik måten Rimbereid knytter de fysiske omgivelsene til mennesket. Greve påpeker at et sted er



båret oppe av en kroppslig deltakelse. Hun hevder at det er mennesket i form av ”vi” som er skaper av verden. Det er gjennom denne skapelsesprosessen, gjennom den språklige frambringelsen, at verden, stedet, trer fram for oss. Dette kan med J. Hillis Miller kalles en toponymisk aktivitet, en navngiving av verden. Hos Miller finner vi også en etisk holdning til stedet, mennesket påtar seg et ansvar for stedet når det navngir det og tar det i bruk.

I ”Solaris korrigeret” er det en kontrast mellom jegets hjemsted SIDDY Stavgersand og det nyskapte Solaris. Den fragmenterte og oppløste verdenen på *Seifa botten* framstår som atopisk i forhold til det organiserte og definerte hjemstedet. Denne oppgaven hevder at gjennom en insistering på menneskets nære tilknytning til det fysiske og stedlige kan ”Solaris korrigeret” ses på som en kritikk av den moderne tanken om det ikke-stedlige. *Seifa botten* knyttes også til Jean Baudrillards begrep hyperrealitet der det hyperreelle lager betingelser for forståelse av det reelle og knapt kan skilles fra det. Gjennom å se på utopiske og dystopiske trekk ved ”Solaris korrigeret” nyanseres stedsbegrepet ved at Solarisverdenen kan forstås både som et ”ikke-sted” og som ”ikke sted”. Med det utopiske og dystopiske nærmer oppgaven seg science fiction og en undersøkelse av forholdet mellom ”Solaris korrigeret” og foreleggene.

Hos Lem og Tarkovskij er Solarishavet noe mystisk og speisa i beste hippietradisjon. Den fremmede intelligensen ”cannot be reduced to human concepts, ideas or images” som Lem skrev på hjemmesiden sin i forbindelse med kritikken av Soderberghs film. Hos Rimbereid har det fremmede en litt annen posisjon. Her er stedet Solaris eller *Seifa botten*, fullt og helt menneskeskapt, det er kanskje preget av fremmedgjøring, men bevisstheten bak er menneskelig og jordisk. I diktet kan allikevel naturen ha et snev av å være det fremmede stedet.

Naturen kan ha flere funksjoner i ”Solaris korrigeret”. På den ene siden ses naturen som noe totalt atskilt fra den menneskelige livssfæren noe som dermed ikke blir tatt hensyn til. På den andre siden ses naturen som en åpning mot noe ennå ikke realisert, en åpning mot nye muligheter for skapelse.

Katabasen åpner også opp for nye muligheter samtidig som den lukker diktet. Denne nedgangen eller katabasen er gjennomgående i diktet og kan framstå som en axis mundi – en vertikal verdensakse der nettopp verden er det sentrale. Helten drar ned til underverdenen og kommer ikke opp igjen. Jeg leser dette i forhold til litterære og mytologiske forelegg. Med Miller leses katabase og prosopopeia sammen for å peke på en etisk og moralsk dimensjon. Katabase lest sammen med Platons hulelignelse og Baudrillards reversering av denne kontekstualiserer teksten ytterligere og gir ”Solaris korrigeret” en politisk side.

Nedgangen til en reproduert sol som avslutter diktet, vil kunne gi assosiasjoner til avslutningen av en av novellene fra Rimbereids debutbok. I novellen ”Jeg er ikke her” oppløses nærmest teksten til slutt i lys. Dette kan ses som en kontakt eller en linje mellom begynnelsen av forfatterskapet og ”Solaris korrigert”, en linje som kan høre hjemme i et forsøk på et kart over forfatterskapet.

### **Topografisk grunnriss over Øyvind Rimbereids forfatterskap**

I denne oppgaven er det for omfattende å lage et detaljert kart over Øyvind Rimbereids forfatterskap. Jeg vil nøye meg med å lage noen omriss av topografien i det. Det mest markante skillet i forfatterskapet går ved diktsamlingene hans. Grovt sett kan man si at de to novellesamlingene og romanen først og fremst dreier seg om *situasjonen*, mens diktsamlingene og essayistikken hans dreier seg om *stedet*. Det oppstår også etter hvert i forfatterskapet et nært forhold mellom diktning og essayistikk, begge skrivemåtene er preget av en reflekterende holdning til verden.

Det går kanskje an å spore en ny retning i forfatterskapet med essayet ”Benjamins kart” som ble publisert i *Retorisk årbok* i 1999. Her skriver Rimbereid om Walter Benjamins erindringsbok *Barndom i Berlin*. Han reflekterer over hva et kart er: ”Det er ved å bemektige seg formålets begrensning av kartet, ved å råde over sin egen vei, at en leser kartet”, skriver han (Rimbereid 1999: 13). Det kan virke som om Rimbereid her finner sin egen nye vei, for det er nettopp lesning av topografi som preger forfatterskapet etter dette. Først med *Seine topografier* (2000), som er blitt sett på som en slags heimstaddiktning. Her finnes dikteriske beskrivelser av Stavangerområdet, en for Rimbereid hjemlig topografi. Siden med *Trådreiser* (2001) som beskriver topografier ute i verden. Og endelig *Solaris korrigert* (2004) som viser vei til et framtidig landskap. Med diktsamlingene utforsker Rimbereid språket på en ny måte. Han skriver her på et transkribert stavangersk i tillegg til at han, som kjent, skaper et nytt språk med ”Solaris korrigert”. I 2006 kom *Hvorfor ensomt leve*. Med denne essaysamlinga, som for øvrig ble svært godt mottatt av anmelderne, reflekterer ikke Rimbereid over det topografiske i en poetisk form, men en essayform. Akkurat nå står forfatterskapet, slik jeg ser det, i et spenn mellom en refleksjon over verden gjennom det essayistiske og en refleksjon over verden gjennom det dikteriske.

Øyvind Rimbereid står solid plassert i den samtidige litterære situasjonen. Og med kanoniseringen av ”Solaris korrigert” har diktet til dels nådd et publikum som ikke vanligvis leser poesi. Ingunn Økland setter som nevnt Rimbereid i sammenheng med en slags ny norsk litterær avantgardisme, der en ny bruk av språket er sentral. En sosial bevissthet som gjør

kunsten til en samtale i og om samtiden kan også sies å være en tendens i samtidskunsten som Rimbereid er en del av. Et hybridaspekt i samtidslitteraturen kan også knyttes til Rimbereid. Dette er et aspekt som for eksempel finnes hos Cathrine Grøndahl som blander et ”sekulært” juridisk språk inn i dikt og hos Monica Aarsprong og Ingrid Storholmen som arbeider med å bryte opp poesiens formelle elementer.

### **Topografiens oter**

Det er en ambivalens i forhold til teknologisk utvikling i ”Solaris korrigeret”. *Seifa botten* kan stå som en totalt fremmedgjort verden basert på framtidsteknologiens muligheter, men for individene ”aig” og Shiri kan teknologien allikevel brukes humant i forbindelse med arbeidet deres.

I science fiction er ambivalens til ny teknologi vanlig, det finnes mange dystopier der teknologien har overtatt verden og utradert det menneskelige og det finnes science fiction som beskriver humant utviklet teknologi. ”Solaris korrigeret” har klart dystopiske trekk med utsikter til at Breynmachin BK2884 inntar verdensherredømme og det menneskelige blir utryddet, men diktet framstiller ikke bare teknologien som fiende. ”Aig” har et nærmest kjærlig forhold til de avanserte robotene sine og Shiri arbeider med ”picts”, et kunstnerisk arbeid med ny teknologi. Ambivalensen til teknologien kan også vise dens åpning mot nye muligheter for mennesket.

DESSA picts kan  
endrast, skiftst, kan blandast all eftr wat wi i 14.6  
vil og treng. (36)

Menneskene har her en mulighet til å styre bildene slik de selv ønsker, men det er kanskje en slik bildeblanding utført på individuelt nivå som muliggjør det humane. Kanskje har Shiri en viktig funksjon her? Hun er et individ som arbeider med ”picts”. Hun er en slags framtidsfotograf som jobber med verktøy som er tilgjengelige i år 2480:

OG so kan hu taka sin spesi tecnic,  
photonising siner picts mot olda  
lerrets. OG so, photonising  
back to picts normal. (36)

Shiri arbeider ikke bare med "picts" som kan gi assosiasjoner til ny teknologi, hun arbeider også med "olda lerrets" som konnoterer malerkunst og tradisjonell billedskapning. Shiri kan slik framstå som en tradisjonsbærer samtidig som hun benytter sin egen tids verktøy i sitt arbeid. I et metaperspektiv kan litteraturen eller poesien ses på samme måte, eller kanskje helst poeten selv, som bringer en gammel skriftradisjon videre med sin egen tids muligheter mot en ny tid.

Det er oteren som er motivet for dette bildet Shiri arbeider med. Den knyttes til Shiri flere steder i diktet og den har en spesiell posisjon i Rimbereids forfatterskap. Oteren leker og svømmer videre, den utforsker og undersøker nye steder, og stopper forhåpentligvis aldri å inspirere.

## Litteratur

- Abrams, M. H. 2005. *A Glossary of Literary Terms*. Cornell University
- Adorno, Theodor W. 1990. "Parataxis: Om Höderlins sena lyrikk" [tysk orig. 1974]. Övers. Roland Lysell. *KRIS* (39/40). Stockholm, ss. 214-229
- Agamben, Giorgio. 1999. *Potentialities*. USA
- Alighieri, Dante. 1972. *Den guddommelige komedien*. Overs. fra italiensk av Henrik Rytter og Sigmund Skard. Oslo
- Aristoteles. 1989. *Om diktetekunsten*. Overs. Sam. Ledsaak. Oslo
- Bachelard, Gaston. 1992. *The Poetics of Space* [fransk orig. 1957]. Trans. Maria Jolas. Boston
- Baudrillard, Jean. 1988. *Amerika* [fransk orig. 1986]. Overs. Are Eriksen og Knut Ove Eliassen. Oslo
- Beckett, Samuel. 1982. *Endgame* [1958]. London
- Benjamin, Walter. 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen* [tysk orig. 1963]. Oslo
- Blanchot, Maurice. 1990. "Från ångest till språk", i (Red.)H. Engdahl. *Essäer*. Sverige, s.9-27
- Blanchot, Maurice. 1996. "Orfeus blikk", i (Red.) M. Wulfsberg. *Innriss. Essays i utvalg*. Oslo, s. 24-30
- Christensen, Susanne. 2004. "Shiri & jeg. Om Øyvind Rimbereids *SOLARIS* korrigert". *Vagant* nr 4 2004. Bergen, s. 19-22
- Dalgaard, Niels. 2004. *Fra Platon til cyberpunk. Science fiction-litteraturens historie*. Danmark
- Deleuze, Gilles. 1992. "Postscript on the Societies of Control". *OCTOBER*. Cambridge, s. 3-7
- Eide, Tormod. 1999. *Retorisk leksikon*. Oslo
- Eriksen, Trond Berg. 1993. *Reisen gjennom helvete*. Oslo
- Erikson, Ulf. 2007. "Om Øyvind Rimbereid" på Audiatur's hjemmeside.  
<<http://www.audiatu.no/festival/2007/deltakere/&forf=8>> Nedlastet 25.09.07
- Freeland, Cynthia. 2001. *Art theory. A very short introduction*. Great Britain
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation* [fransk orig. 1987]. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge
- Greve, Anniken. 1998. *Her. Et bidrag til stedets filosofi*. Tromsø
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women*. London
- Hammer, Espen. 2002. *Theodor W. Adorno*. Oslo

- Hobbes, Thomas. 2006. *Leviathan* [1651]. Edited by Richard Tuck [1996]. Cambridge
- Hoberman, J. 2002. "Space Odysseys". *Village Voice*. New York  
 <<http://www.villagevoice.com/film/0248,hoberma>> Nedlastet 21.03.06
- Homer. 1991. *Odysseen*. Overs. P. Østbye. Oslo
- Horkheimer, Max og Adorno, Theodor W. 1991. *Kulturindustri. Opplysning som Massebedrag* [tysk orig. 1947]. Overs. Arne Sundland. Oslo
- Jameson, Fredric. 2005. *Archeologies of the future*. USA
- Janss, Christian/Refsum, Christian. 2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo
- Jordheim, Helge. 2007. "Utopi" i *Rett kopi*. Oslo, s. 213
- Landrø, Marit Ingebjørg/Wangensteen, Boye. (Red.) 1986. *Bokmålsordboka*. Oslo
- Larsen, Janike Kampevold. 2004. "For jeg vet eksistensen av verden". *Vinduet* nr 3 2004. Oslo, s. 8-11
- Larsen, Janike Kampevold. 2007. *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo
- Lem, Stanislaw. 2003. *Solaris* [polsk orig. 1961]. Trans. Joanna Kilmartin and Steve Cox. London
- Lindholm, Audun. 2004. "Omveier til Solaris". Intervju med Øyvind Rimbereid i *Vinduet* nr 3 2004. Oslo, s.12-19
- Lothe, Jakob m.fl. 1998. *Litteraturvitenskaplig leksikon*. Oslo
- Miller, J. Hillis. 1995. *Topographies*. Stanford
- Platon. 1983. *Staten*. Overs. til dansk av Otto Foss. Danmark
- Richard, Jean-Pierre. 1992. "Baudelaires djup" [fransk orig. 1955]. Övers. Johan Öberg. *Den Svindlande Texten*. Red. Mikael van Reis. Stockholm, s. 95-142
- Rimbereid, Øyvind. 1993. *Det har begynt*. Oslo
- Rimbereid, Øyvind. 1999. "Benjamins kart" i *Retorisk årbok*. Bergen, s. 11-27
- Rimbereid, Øyvind. 2004. *Solaris korrigert*. Oslo
- Rimbereid, Øyvind. 2005. *Seine topografier. Trådreiser. Solaris korrigert*. Oslo
- Rimbereid, Øyvind. 2006. *Hvorfor ensomt leve*. Oslo
- Rønning, Tone. 2005. "Ut av drømmeriet". *Dagbladet* 18.05.2005.  
 <<http://www.dagbladet.no/kultur/2005/05/18/431997.html>> Nedlastet 16.02.06
- Schätzing, Frank. 2006. *The Swarm* [2004]. Trans. Sally-Ann Spencer. London
- Sjklovskij. 1991. "Kunsten som grep" [rus. orig. 1916]. Overs. Sigurd Fasting. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo, s. 11-25

Suvin, Darko. 1980. *Metamorphoses of Science Fiction: on the poetics and history of literary genre*. New Haven

Vergil. 1986. *The Aeneid*. Trans. C. Day Lewis. Oxford

Waldrop, Rosmarie. 2006. *Lawn of Excluded Middle* [1993] i *Curves to the Apple*. USA

Xenofon. 1925. *Anabasis*. Frå gresk ved Olav Rytter. Oslo

Økland, Ingunn. 2007. ”Når språket sprekker”. Kommentar i *Aftenposten* 18.12.06. Oslo

#### **Filmer:**

Kubrick, Stanley. 1968. *2001 – en romodysse*. Storbritannia/USA

Scott, Ridley. 1982. *Blade Runner*. USA

Soderbergh, Steven. 2003. *Solaris*. USA

Tarkovskij, Andrei. 1972. *Solaris*. USSR

Wachowski, Andy og Larry. 1999. *Matrix*. USA

#### **Anmeldelser av *Solaris* korrigert:**

Andersen, Hadle Oftedal. 2004. ”Som songar frå Oblidor”. *Dag og Tid* 27.11.2004  
<<http://www.dagotid.no/arkiv/2004/bokm1.html>> Nedlastet 16.02.06

Borge, Torunn. 2004. ”Fremragende etter ‘Solaris’”. *Dagsavisen* 23.11.2004  
<<http://www.dagsavisen.no/kultur/bok/article1344655.ece?service=print>> Nedlastet 16.02.06

Farsethås, Ane. 2004. ”Språklek med innhold”. *Dagens næringsliv* 27.11.2004

Stølan, Arne Hugo. 2004. ”Cyberpunkpoesi” i *VG* 31.10.2004  
<<http://www.vg.no/pub/skrivervennlig.hbs?artid=252532>> Nedlastet 16.02.06

Torvund, Helge. 2004. ”Stor poetisk tyngde”. *Dagbladet* 25.11.2004

Vassenden, Eirik. 2004. ”Nye ord, store bilder”. *Morgenbladet* 15.10.2004  
<<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20041015/ARKIV/41015030>>  
Nedlastet 26.02.2006

Wintervold, Morten. 2004. ”Dristig poetisk sci-fi”. *Nordlys* 25.10.2004  
<<http://www.nordlys.no/kultur/bok/article1302386.ece>> Nedlastet 22.08.06

