

**«Man kan ikke skrive om blomster  
uten å vite at det er et motiv som er  
nesten helt utslitt.»**

Poesi, planter og politikk i Øyvind Rimbereids *Herbarium*.

LILLIAN NORDENGEN

VEILEDER

Bjarne Kristian Markussen

**Universitetet i Agder, 2024**

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag





Takk til Bjarne for faglig hjelp og nyttige tilbakemeldinger.

Takk til Ørjan, Annika og Sindre. Uten deres støtte hadde det ikke blitt noen oppgave denne gangen heller.

Takk til Øyvind Rimbereid, for bidraget til poesien!

Where have all the flowers gone?  
Long time passing.  
Where have all the flowers gone?  
Long time ago.  
Where have all the flowers gone?  
The girls have picked them every one.  
Oh, when will you ever learn?  
Oh, when will you ever learn?

-Pete Seeger

# Innholdsliste

<b>1 INNLEDNING</b> .....	4
<b>1.1 Problemstilling</b> .....	4
<b>1.2 Bakgrunn for oppgaven</b> .....	4
<b>1.3 Øyvind Rimbereid og hans forfatterskap</b> .....	5
<b>1.4 Om <i>Herbarium</i> som helhet</b> .....	6
<b>1.5 Utvalg av dikt</b> .....	7
<b>1.6 Herbariet – vindu til naturens mangfold</b> .....	8
<b>1.7 Oppgavens struktur</b> .....	10
<b>2 TEORI OG METODE</b> .....	10
<b>2.1 Teoretisk og metodisk utgangspunkt</b> .....	10
<b>2.2 Blomster som motiv i lyrikken – noen historiske punktnedslag</b> .....	15
<b>2.3 Carl von Linné – klassifisering av plantene</b> .....	16
<b>2.4 Jean-Jacques Rousseau – botanikkens verden skal være for alle</b> .....	19
<b>2.5 Samuel T. Coleridge – romantikkens kjerneprinsipper og estetikk</b> .....	21
<b>2.6 Henrik Wergeland – den skjønne blomsterdiktning</b> .....	23
<b>2.7 Charles Baudelaire – blomstene kan også være onde</b> .....	29
<b>2.8 Theodor W. Adorno - å skrive dikt etter Auschwitz, er barbarisk</b> .....	33
<b>2.9 Georg Johannesen – sannheten om rosen kan ikke mer bli fortalt på de godes språk. .</b> 35	
<b>2.10 Blomsterlyrikk i nyere tid</b> .....	41
<b>3 ANALYSE</b> .....	45
<b>3.1 Prolog. <i>Blomstene</i></b> .....	45
<b>3.2 Epilog. <i>Den siste blomsten</i></b> .....	51
<b>3.3 Skogstjerne. <i>Blokk nummer 11</i></b> .....	57
<b>3.4 <i>Zilla spinosa. Sinai</i></b> .....	63
<b>3.5 Hvit kala. <i>Brudebukett</i></b> .....	71
<b>3.6 Dvergtistel. <i>Truede arter</i></b> .....	79
<b>3.7 Tulipan. <i>Mani</i></b> .....	85

<b>3.8 Rose III. <i>Egentlig rose</i></b> .....	96
<b>3.9 Peon. <i>Kunnskap</i></b> .....	105
<b>4 KONKLUSJON</b> .....	112
<b>5 AVSLUTTENDE PUNKT</b> .....	114
<b>5.1 Litteraturliste</b> .....	114
<b>5.2 Sammendrag</b> .....	121
<b>5.3 Abstract</b> .....	122

# 1 INNLEDNING

## 1.1 Problemstilling

Intensjonen i denne oppgaven er å undersøke de estetiske og tematiske sidene i diktsamlingen *Herbarium* av Øyvind Rimbereid (2008). Problemstillingen min er: Hvordan kobler Øyvind Rimbereid sammen botaniske og historisk-politiske motiver i *Herbarium*, og hvilken tematikk utfolder seg i diktene?

Til arbeidet med å besvare problemstillingen har jeg formulert følgende forskningsspørsmål:

1) Hvordan er diktene bygd opp? 2) Hvilke botaniske og historisk-politiske motiver finnes i diktene? 3) Hvilken tematikk utfoldes og hvordan bruker Rimbereid plantene i diktene?

## 1.2 Bakgrunn for oppgaven

Høsten 2017 valgte jeg å være student i faget «NO-403 Nordisk samtidslyrikk» ved Universitetet i Agder. Forelesere var Unni Langås og Bjarne Kristian Markussen, og vi var en liten gruppe masterstudenter i nordisk språk og litteratur som deltok. Målet med kurset var å gi oss en solid oversikt over tema og tendenser i nordisk samtidslyrikk, og vi jobbet med et utvalg av diktsamlinger fra 2000-tallet. Jeg har alltid vært glad i lyrikk, men gjennom dette faget fikk jeg en utvidet forståelse av lyrikkens verden og bruksområder.

*Herbarium* var en av diktsamlingene som stod på pensumlisten den høsten. For mitt vedkommende bestod eksamensformen av å holde en forelesning ved universitetet, og da jeg fikk tildelt oppgaven viste det seg at det var *Herbarium* jeg skulle dykke ned i. Etter intensiv jobbing i to uker, følte jeg fortsatt at jeg bare raspet på overflaten av det diktsamlingen egentlig bar i seg. Jeg opplevde ikke at jeg var ferdig, tvert imot var jeg bare enda mer nysgjerrig på diktsamlingen og blomstene.

Personlig synes jeg det er noe spesielt med forfattere og blomster. Henrik Wergeland samlet på blomster, Ivar Aasen hadde et herbarium og Olav H. Hauge hadde både sitt eget herbarium og var utdannet gartner. Poeter skal liksom ha sitt herbarium, og hvis de ikke har det, så skal de skrive om et. Akkurat som Rimbereid gjør her.

Med bakgrunn i dette, ble denne samlingen også hovedfokus i masteroppgaven min.

### 1.3 Øyvind Rimbereid og hans forfatterskap

Øyvind Rimbereid ble født i Stavanger i 1966. Han studerte ved Universitetet i Bergen, og har hovedfag i nordisk språk og litteratur. I 1991 bidro han i Aschehougs antologi *Prosa-debut 1991*, men hans debut som forfatter regnes som da han ga ut novellesamlingen *Det har begynt* i 1993. Siden den gang har han gitt ut både noveller, essay og lyrikk. Siden utgivelsen av *Herbarium* i 2008, har alle hans senere utgivelser bestått av lyriske tekster.

Sitt litterære gjennombrudd fikk Rimbereid i 2004 med diktsamlingen *Solaris korrigert*. Denne inneholder en fascinerende blanding av fortid, nåtid og fremtid og fremstod unik da den ble utgitt. Rimbereid eksperimenterer i *Solaris korrigert* på helt nye måter med form og språk, og skriver på en slags hybriddialekt, hvor han kombinerer elementer fra dialekten i Stavanger, eldre norske språkformer og et fremtidsrettet teknologisk språk. På denne måten skaper han en slags visjon av fremtidens postapokalyptiske Stavanger. På samme måte som han i *Herbarium* fire år senere skulle komme til å skrive langdikt, gjør han også det i *Solaris korrigert*. Samlingen er fortsatt hans mest kjente, og han fikk tildelt Kritikerprisen for verket i 2004.

Fire år senere befestet Rimbereid sin posisjon som en av Norges mest innovative samtidslyrikere, og ved utgivelsen av *Herbarium* fortsatte han sitt nyskapende arbeid med språk og form, selv om han i denne samlingen bruker et tradisjonelt bokmål. Han bruker språklige bilder og metaforer hentet fra planteriket, til å reflektere over tid, historie og menneskenes forhold til naturen. For *Herbarium* fikk Rimbereid tildelt Brageprisen, og ble nominert til Nordisk Råds litteraturpris.

I 2011 ga han ut *Jimmen*, bestående av et enkelt langdikt. Her utforsket han igjen hvordan man kan bruke språk og form på nye måter, og utforsket tema som identitet, tid, minne og forholdet vi mennesker har til teknologi og natur. Han vevde sammen ulike tidsperioder og språklige uttrykk, og diktet har derfor vært et interessant studieobjekt som det er skrevet flere masteroppgaver om.

De siste ti årene har Rimbereid utgitt fem nye diktsamlinger, og er nå plassert i hjertet av norsk samtidslyrikk. Han har etablert seg som en av de mest innflytelsesrike og nyskapende norske poetene i vår tid, og han får stadig tildelt nye priser for verkene han gir ut. De komplekse lyriske konstruksjonene han leverer, klarer det mesterstykket å være populære både blant kritikere og ordinære lesere.

Dersom vi skal forsøke å plassere Rimbereids forfatterskap inn i samtidslitteraturen, er det noen tradisjoner som utmerker seg. Den ene er en tradisjon med langdikt som hovedform. Flere forfattere har gitt ut langdikt de senere årene, men Øyvind Rimbereid er sammen med Stein Mehren blant de viktigste stemmene innenfor sjangeren i dag. Den andre er tradisjonen med økolitteratur. Her finnes det mange aktuelle forfatterskap, både i lyrikken og prosadiktningen. Blant de mest kjente er Maja Lunde og Gert Nygårdshaug, som har blitt kjente for sine økokritiske romaner. I tillegg er min påstand at Rimbereid starter en egen språklig tradisjon. De språklige blandingsformene som brukes i en del av hans utgivelser, sees sjelden hos andre forfattere i Norge. Av de ti diktsamlingene Rimbereid har gitt ut, inneholder over halvparten langdikt. Det økokritiske gjør seg gjeldende både i hele verk og i enkelt dikt, og den språklige oppfinnsomheten kommer til uttrykk gjentatte ganger.

#### **1.4 Om *Herbarium* som helhet**

Diktsamlingen *Herbarium* ble utgitt på Gyldendal Norsk Forlag i 2008, og er den fjerde diktsamlingen til Øyvind Rimbereid. Samlingen inneholder 81 sider, inkludert et langdikt på 38 sider.

Diktsamlingen *Herbarium* er like systematisk ordnet som et herbarium er i botanikkens verden. Samlingen består av 22 lyriske tekster, hver med en tittel og en undertittel. Den første og den siste teksten skiller seg tydelig ut, og disse har fått navnene «Prolog. *Blomstene*» og «Epilog. *Den siste blomsten*». De 20 resterende har titler fra navn på ulike blomster, bortsett fra dikt nummer 17, som heter «All verdens blomster. *Giordano Bruno*».

Diktsamlingen er utgitt i format mellom A5 og A4. Omslaget er nesten ensfarget i en lys grønnfarge, men har en liten lys gul kant rundt hele. Det samme gjelder for baksiden. Midt på framsiden står navn på forfatter, og under står tittelen på samlingen i større blokkbokstaver. Det fremstår på mange måter som om samlingen er merket slik vi skal se ulike planter blir merket i et virkelig herbarium.

Rimbereid har blitt spurt hvorfor han valgte å skrive en diktsamling med blomster som motiv. På dette svarer han at det handler om flere ting. For det første sier han at han fikk en åpenbaring som handlet om hvor lite han visste om blomster. I et intervju forteller han om en opplevelse på hytta, der han plutselig la merke til blomstene rundt seg mens han stod i gresset. Etter det begynte han å lese om blomster og fant ut at han hadde en idé til en bok (Poetry International, 2011). I en samtale med Ole Karlsen forklarer Rimbereid at han etter å ha



skrevet tre bøker på dialekt og konstruert språk, tenkte han skulle gjøre «noe som lignet mer på noe klassisk-poetisk» (Karlsen, 2020, s. 143). Rimbereid utfordrer altså seg selv, både med å tidvis bruke faste metriske mønstre og rim, som han ikke hadde gjort på en god stund, og med å skrive om blomster. Gjennom teorikapittelet skal vi se at bruken av blomstermotivet i litteraturen har vært gjenstand for diskusjon gjennom tidene. Enkelte stilte også spørsmål med hvorvidt man kunne skrive om blomster etter andre verdenskrig. Rimbereid uttaler selv til Karlsen: «Man kan ikke skrive om blomster uten å vite at det er et motiv som nesten er helt utslitt» (ibid). Men istedenfor å bare droppe blomstene, tematiserer han nettopp dette og bruker blant annet den tømte rosen som et symbol i diktet «Rose III».

## 1.5 Utvalg av dikt

20 av diktene i samlingen har blomsternavn. Det hadde vært spennende å gjennomføre en nærlesning av alle, da de fleste kunne bidratt til å besvare problemstillingen min. Likevel ville bruk av alle diktene gjort oppgaven for omfattende. Jeg har derfor valgt ut dikt basert på spesifikke kriterier.

Jeg valgte hovedsakelig dikt som inneholder historisk-politiske motiver og som kobler dette opp mot den botaniske verden. Hovedvekten av utvalget mitt tilhører denne kategorien, og det gjelder for følgende dikt: «Skogstjerne», «Zilla Spinosa», «Hvit Kala», «Tulipan» og delvis også «Dvergtistel». Disse diktene har mer eller mindre tydelig tematikk, som kan knyttes opp mot historiske og politiske hendelser. Her kunne jeg plukket ut mange flere, og fått nyttige svar på problemstillingen min, men når jeg måtte gjøre et utvalg, valgte jeg å ikke bare ta inn de diktene hvor det er tydeligst hvilke hendelser Rimbereid henviser til. I «Skogstjerne», «Zilla spinosa» og «Tulipan» er det liten tvil om hvilke hendelser som er beskrevet, og hvordan forfatteren får frem tematikken sin. I «Hvit Kala» og «Dvergtistel» derimot, er det noe vanskeligere å sette fingeren helt på hvilken tematikk Rimbereid ønsker å formidle, og hva han bruker blomsten som symbol på. Man forstår fort hvilken historisk hendelse Rimbereid skriver om i «Hvit kala», men det er mer krevende å forstå *hvorfor* han skriver om denne og hvilken tematikk han ønsker å formidle. Det gjør lesningen spennende, og jeg har derfor valgt å ha med dette.

Jeg inkluderer «Prolog» og «Epilog» fordi jeg anser dem som spesielt viktige i samlingen. Man kan argumentere for at det er rart å velge de to diktene som *ikke* har blomsternavn som hovedtittel, men jeg ser det ikke slik. Disse utgjør samlingens ramme, noe som gjør dem ekstra interessante. I tillegg har jeg valgt å ta med diktet «Peon». I dette diktet formidles

viktige perspektiver på både diktlesning og verdensforståelse. Da mener jeg det er helt essensielt å ta det med.

De tre rosediktene i samlingen var det naturlig å se nøye på, og jeg opplevde lenge at disse hang delvis sammen. Opprinnelig inkluderte jeg ikke disse tre, fordi de samlet utgjorde en for stor del av materialet. Likevel endte jeg til slutt opp med å ta inn «Rose III. *Egentlig rose*». I dette diktet tematiserer Rimbereid rosens plass i mytologien og kunsten gjennom historien. Han beskriver en rose som er brukt så mye som symbol, at den oppleves som helt tømt for mening. Denne tematikken er spennende opp mot de litteraturhistoriske nedslagsfeltene jeg gjør i teoridelen av oppgaven, og jeg har derfor valgt å ta inn denne.

Så er det mange andre dikt jeg gjerne skulle sagt mer om. Spesielt ønsket jeg å ha med en blomst i Baudelaires tradisjon, altså et dikt hvor blomsten ikke bare er skjønn og vakker. «Hvitveis» kan være et eksempel på en slik tekst, men det tydeligste eksempelet er diktet «*Rafflesia*», som har en parasittisk og likstankende blomst som motiv. Denne kunne jeg sagt mye mer om, men har ikke hatt anledning til å gjøre det her.

Og slik fortsetter det på mange måter. «Snøklokke» har et spennende lyrisk du, og i «Krokus» kan vi lese tankevekkende strofer om vårt eget «hvite, skandinaviske gjerde», som i alle fall vekker min interesse. Når alt kommer alt, forholder det seg slik: Alle diktene er lest og forsøkt jobbet med, og det er ingen dikt som egentlig er valgt *ut*. Det er kun dikt som av ulike grunner er valgt *inn*.

## **1.6 Herbariet – vindu til naturens mangfold**

For å kunne gjøre et arbeid med en diktsamling som har fått navnet *Herbarium*, er det viktig med en klar forståelse for hva et herbarium er i den virkelige verden. Store norske leksikon definerer et herbarium som «en samling med tørkede og pressede planter, merket med navn på planten, hvor og når den er samlet, og navnet til den som plukket den» (Nyléhn, 2021). Et herbarium inneholder plantemateriale som er bevart på en slik måte at det beholder så mye som mulig av opprinnelig form, farge og struktur. I tillegg bruker man et spesielt herbariepapir for å sikre langvarig bevaring. På etiketten står det viktig informasjon som vitenskapelig navn, innsamlingsdato, sted for innsamling og navnet på innsamler. Dette er kritisk informasjon dersom planten skal brukes til videre vitenskapelig analyse eller forskning, fordi det gir nøyaktig kontekst for forskningen.

Konseptet med herbarier kan spores tilbake til antikkens Hellas, og det var her grunnlaget for den vestlige vitenskap knyttet til botanikk ble lagt. Likevel var det ikke før under renessansen at interessen for botanisk forskning virkelig blomstret. Under renessansen ble flere universiteter opprettet i Europa, først i Italia og deretter i Spania og England (Aarnes, 2007, s. 7). På denne tiden pågikk det en diskusjon rundt plantenes greske og latinske navn, og hvorvidt plantene som vokste i Mellom-Europa og ved Middelhavet var de samme. Lærde og naturforskere samlet seg og presset planter for å studere dem nærmere, noe som endte i opprettelsen av de første herbariene. Den italienske legen og botanikeren Luca Ghini, er kreditert for å ha opprettet det første formelle herbariet på midten av 1500-tallet (Flannery, 2018a).

Herbariene har nå spilt en sentral rolle i studier av botanikk og medisin gjennom mange århundrer. Etter hvert som vi i Vesten kartla nye og ukjente deler av verden, ble herbariene uunnværlige for dokumentasjon av nye arter, og herbariene ble også med tiden brukt mer og mer til medisinsk forskning. Hvilke helbredende egenskaper de ulike plantene hadde, var meget viktig for menneskene, da dette var det eneste alternativ de hadde som medisin i lang tid.

På 1700-tallet skapte Carl von Linné det som til da ble Europas største herbarium. Som jeg skal komme tilbake til i teorikapittelet, utviklet han videre det moderne systemet som fortsatt brukes for å klassifisere og navngi planter.

I dag har den digitale tidsalder gjort at vi kan samle og analysere informasjon på nye måter, men fortsatt står herbariet som en uerstattelig kilde til kunnskap og historie om plantenes liv. Herbariene gir oss ikke bare kunnskap om planter i dag, de bygger også bro mellom fortiden og nåtiden. Herbarier kan fungere som tidskapsler som gir innsikt i historiske miljøforhold og endringer over tid. Moderne teknologi har gjort at herbariesamlinger nå kan digitaliseres, og dette gjør dem tilgjengelig for mange flere forskere, spredt ut over verden. Digitaliseringen gjør også at bevaringen er enklere, fordi det eliminerer behovet for fysisk håndtering av prøvene under arbeidet (Flannery, 2018b).

Ved å lage og oppbevare herbarier, fortsetter vi å avdekke naturens hemmeligheter, noe som er avgjørende for at vi skal forstå den naturlige verden og for at vi skal kunne møte de miljømessige hensyn som ligger foran oss. Herbarier er ikke bare samlinger av planter, men også vitnesbyrd om menneskers nysgjerrighet, vår trang til å utforske ting, forsøk på å forstå og bevare det naturlige miljøet, samt inspirasjon bak tittelen på mer enn én diktsamling.

## 1.7 Oppgavens struktur

Første del av teorikapittelet fungerer som innledning og en redegjørelse av de teoretiske og metodiske utgangspunktene jeg bruker i analysedelen. Deretter vil jeg beskrive den historiske bruken av blomstermotivet i litteraturen, før jeg forklarer hvorfor jeg skal foreta punktnedslag i litteraturhistorien gjennom kapittelet.

I disse punktnedslagene vil jeg inkludere innsikt fra botanikere, filosofer, litteraturteoretikere og forfattere. Disse bidrar til enten å plassere Rimbereid inn i en tradisjon med blomsterdiktning, eller de er nyttige for at diktsamlingen skal kunne leses historisk. I analysedelen utfører jeg en nærlesning av ni dikt. Målet med oppgaven er å besvare problemstillingen, noe jeg oppnår gjennom nærlesningen, i samspill med teorikapittelet.

Til slutt vil jeg oppsummere mine funn og svarene på problemstillingen.

## 2 TEORI OG METODE

### 2.1 Teoretisk og metodisk utgangspunkt

I arbeidet med diktene, støtter jeg meg primært på analyseverktøy presentert av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth i *Lyriske strukturer*. Boken er en lærebok i lyrikkteori og diktanalyse, som har vært mye brukt siden utgivelsen. Første versjon ble utgitt i 1968, men den er senere bearbeidet og utgitt flere ganger. Jeg bruker den fjerde utgaven, revidert i 1998 og utgitt i 2001. Kittang og Aarseth tilnærming til diktenes verden har tjent som viktige verktøy i mitt arbeid, og hjulpet meg til å nærme meg tekstene med en fornyet kritisk og analytisk innsikt.

Kittang og Aarseth slår i den teoretiske innledningen i boken fast følgende: «Det er ikke tekstens objektive utseende, men dens *mening* vi ønsker å befatte oss med» (Kittang og Aarseth, 2001, s.11). Videre i kapittelet skriver de: «Litteraturstudentens analysegjenstand er altså ikke tekstens konkrete språk tegn, men den totale, intersubjektive mening, som forutsetter både sansbare tegn og en sansende og forstående bevissthet» (Kittang og Aarseth, 2001, s. 12). Samtidig understreker forfatterne senere i boken, at det likevel ikke er slik at bare meningen i teksten alene skal granskes. I et senere kapittel skriver de: «At språkets klangreservoar er av enorm betydning for mange lyrikere, synes imidlertid å være hevet over

tvil» (Kittang og Aarseth, 2001, s. 122). Disse tilsynelatende enkle setningene har jeg ofte vendt tilbake til for dypere forståelse. Selv om jeg gjennom studier i nordisk litteratur etter hvert har blitt i stand til å gjøre relativt avanserte språklige analyser i arbeidet med tekster, er det ikke alltid det viser seg å ha noen hensikt å beskrive absolutt alt, når man går videre til tolkningen eller interpretasjonen av teksten. Det betyr likevel ikke at man kan utelukke at det har noen betydning. Man må hele tiden gjøre skikkelige analyser, for å kunne se hva som betyr mest i det enkelte tilfellet.

Tradisjonelt har norsk lyrikanalyse basert seg på klassisk retorikk og opprettholdt et klart skille mellom form og innhold i dikt. Kittang og Aarseth problematiserer dette skillet, og peker på at dette representerer en nokså vanskelig situasjon. De foreslår isteden å adoptere danske Finn Brandt-Pedersens mer anvendelige distinksjon mellom formspråk og utsagn. Her inneholder formspråket mer enn det vi opprinnelig har ment med form, da det inneholder verket både som et strukturert materiale, men også verket som forestillingsinnhold (Kittang og Aarseth, 2001, s. 45).

Det kan brukes mye tid på å analysere dikt og deres formelle kvaliteter. Både klang, rimmønster, metriske mønster og typografisk organisering i trykken, kan det i de fleste diktanalyser sies mye om. Men som Kittang og Aarseth påpeker, kan vi ikke alene fange opp den mening forfatteren legger i diktene basert kun på disse elementene. Det finnes mange eksempler på at versemål og metrikk alene blir tillagt betydning, uten at man har tatt hensyn til innholdet i det som blir beskrevet. På samme måte kan pendelen slå i motsatt retning, hvor man ikke undersøker om disse elementene i samspill med det leksikalske og semantiske innholdet skaper mening. Kittang og Aarseth formulerer det slik:

I våre dager har man derfor lenge kunnet merke en forståelig reaksjon både mot de rent subjektive tolkningsforsøkene og mot versifikasjonspedanteriet. De formelle elementene er rett og slett blitt neglisjert, analysene har gått over til å bli rene innholds- og billedanalyser. (Kittang og Aarseth, 2001, s.104-105).

Målet med mine analyser er derfor å finne en balanse mellom disse ytterpunktene. I Rimbereid sine dikt, vil jeg påstå at ingenting er overlatt til tilfeldighetene. Hver detalj, fra det leksikalske og semantiske innholdet til de mer formelle aspektene ved diktene, er nøye vevd sammen for å skape en rik og flerdimensjonal leseopplevelse. Øyvind Rimbereid har selv reflektert over disse spørsmålene. I et videointervjuet fra en poesifestival i Rotterdam i 2011, uttaler han følgende: «Lyrikk må bety noe, det er ikke bare form. Det er om livet og verden»

(Poetry International, 2011). Min oppgave er å utforske hvordan formverk og utsagn spiller sammen i diktene og peke på aspekter som er relevante for min problemstilling.

En annen måte å stille spørsmålet på, er å spørre om man skal lese tekstnært eller tematisk. Den tekstnære lesningen konsentrerer seg om diktets formelle egenskaper som verselinjer, rytme, rim, metrikk og billedspråk. Gjennom en slik tilnærming undersøker leseren hvordan disse elementene sammen bidrar til mening i diktet. I den tematiske lesningen ser leseren etter gjennomgående tema eller motiv i diktet og vurderer hvordan disse tematisk knyttes til menneskelige erfaringer. Som poengtert over, er min jobb altså å lese både tematisk og tekstnært, alt etter hva som finnes i de ulike diktene. Det vil nok likevel være riktig å si at min lesning av diktsamlingen er mer tematisk, enn den er tekstnær. Når jeg mange ganger blir tekstnær, er dette fordi jeg mener de formelle egenskapene ved tekstene forsterker det tematiske. Den tekstnære lesningen har sitt utspring hos autonomiestetikerne, med filosofer som Immanuel Kant og etter hvert Theodor W. Adorno i spissen. Denne tilnærmingen argumenterer for at litteraturen bør bli vurdert og verdsatt på grunnlag av deres egne meritter uavhengig av ytre påvirkninger. Kjerneprinsippene hos autonomiestetikerne er kunstens selvstendighet, tekstens interne kvaliteter og muligheter til å gi en opplevelse, ikke evnen kunsten har til å tjene eksterne mål eller formål. En slik autonomiestetisk måte å møte tekstene til Rimbereid på, skal vi se at tidvis kan være interessant, men ikke som eneste leseemåte.

Det finnes flere andre leseemåter og litteraturteorier som kan være aktuelle i møtet med Rimbereids lyrikk. Enkelte av diktene hans kan leses med utgangspunkt i det teoretiske feltet knyttet til feministisk litteraturteori. På den måten utforsker man hvordan kjønn påvirker mottakelsen og skapelsen av diktet, samt hvordan diktet fremstiller kjønnsroller, identitet og maktforhold. Videre kan man lese diktene i *Herbarium* med utgangspunkt i det økokritiske i dem. Da ser man på diktenes forhold til natur og miljø, og gjerne på hvordan verket reflekterer, kritiserer eller bidrar til vår forståelse av miljøproblemer.

Men av alle de litteraturteoretiske områdene, passer nok diktsamlingen *Herbarium* best å lese inn under det området som i klassikeren *Moderne litteraturteori. En innføring* kalles for «Historie og samfunn». Jeg er ikke i tvil om at denne diktsamlingen forstås best, når man erkjenner at det er en direkte forbindelse mellom historie, samfunnet og diktningen.

Formalistene argumenterte for at diktningen autonomi gjorde at dens sammenheng med historie og samfunn ikke var åpenbar (Linneberg, 1995, s. 156). Flere andre teoretikere har pekt på at diktsamlinger av nyere tid må leses i sammenheng med både samfunnet rundt og

historien. Det er jeg enig i. Under analyseprosessen er det nødvendig å gjennomføre undersøkelser og innhente ny informasjon, og for å få tak i det allegoriske betydningsplanet som ligger bak tekstene er dette helt avgjørende. Rimbereid lykkes her i å formulere konkret politisk engasjert diktning med et poetisk bildespråk, og ikke alt er oppe i dagen.

Diktsamlingen krever betydelig egeninnsats og de fleste må ty til historiebøkene for å få utdypet informasjon og for å forstå alt man leser. Så sitter man til gjengjeld igjen med større kunnskap, og et fornyet blikk på deler av både historien og samtiden dersom man gjør en innsats. Den impliserte leser av denne diktsamlingen vil altså være personer som enten har mye kunnskap om samtida og historie, eller personer som er i stand til å skaffe seg denne kunnskapen på egenhånd.

For mange litteraturteoretikere kan det virke motstridende å kombinere historisk og autonomiestetisk lesning av Rimbereids tekster. Autonomitanken innebærer at litteraturen skal oppfattes som en selvstendig verden med sine egne interne logikker og realiteter, hvor leseren kan engasjere seg uten å referere til den eksterne verden. Og spørsmålet blir altså om det er mulig å lese et verk både historisk og autonomiestetisk? I utforskningen av dette har jeg søkt svar hos Atle Kittang. Kittang var en ledende norsk litteraturforsker, som preget norsk litteraturvitenskap over mange år. Generelt hadde Kittang et litterært grunnsyn som kan kategoriseres som autonomiestetisk, men samtidig var han opptatt av at litterære verk aldri blir til eller eksisterer i historiske, sosiale, ideologiske eller biografiske vakuum, selv om han har blitt beskyldt for å mene det (Buvik, 2023). Kittang diskuterer dette i boken *Diktekunstens relasjoner* fra 2009, hvor han forsøker å forsvare den kritiserte autonomiestetikken.

Kittang viser til stadige debatter som går både i Norge og ute i verden, rundt spørsmålet om hvordan litteratur bør studeres. Skal den for eksempel diskuteres estetisk eller historisk? Kittang argumenterer for at dersom nærlesingen og autonomiestetikken skulle bli bannlyst, ville alle som jobber med litterære tekster bli satt mange steg bakover i faglig utvikling, fordi han ikke ser hva en slik nærlesning skulle bli erstattet med. I sin bok belyser Kittang hva som er kjernen i autonomiestetikken, som han mener mange misforstår. Han skriver blant annet:

Det er ikkje tale om å totalisere litteraturen frå dei menneskelege og historiske kontekstane. Derimot er det tale om å studere kva det er med litteraturen som særmerker den i forhold til andre, meir pragmatiske former for menneskeleg verksemd. (Kittang, 2009, s. 34).

Det er med andre ord ikke snakk om å se helt vekk i fra historisk kontekst etter Kittang sitt syn, men den historiske konteksten skal ikke være det primære målet. Teksten selv må være

analysens primære mål, og så må konteksten eventuelt sees på i neste omgang. På denne måten vil tekstanalysen respekterer den indre oppbyggingen av en tekst, som Kittang igjen mener er det sentrale i autonomitanke.

Gjennom det Kittang skriver, forstår vi at hans forståelse er at et dikt som «Skogstjerne. *Blokk nummer 11*» av Rimbereid, kan leses ved bruk av nærlesning, men ikke nærlesning alene. For å fullt ut forstå teksten må vi legge til en historisk lesning. Kittang skriver selv «Det er berre i grovkorna polemikk ein med 'poetisk autonomi' kan meine at den poetiske teksten skal isolerast luft- og lydtett frå alt som har med kontakt å gjere» (Kittang, 2009, s. 45). Han understreker vidare at en historisk lesning alene også vil være utilstrekkelig. Det er diktet, altså selve teksten, som skal være grunnlaget for konklusjonene. Når man har gjort rede for et dikts integrerte historiske kontekst, har man ikke gjort fullstendig rede for diktet som dikt. Kittang mener at det kreves mer, og han uttrykker at det er uklart hva motparten ser på som alternativet til hans egen forståelse: «Når dagens forkjemparar for historiske og politiske lesemetodar på ulikt vis går til felts mot både nærlesing og autonomitanke, er det difor ikkje heilt krystallklart kva alternativet skulle vere» (Kittang, 2009, s. 45).

Så kan vi da lese Rimbereid og «Skogstjerne. *Blokk nummer 11*» både autonomiestetisk og historisk? Kittang sier altså ja. Men vi leser ikke diktet først og fremst for å lære mer om andre verdenskrig eller Auschwitz. Det å lære mer om verden rundt oss er en bonus som kommer med diktet, sammen med de estetiske kvalitetene.

Vi studerer slik diktekunst for å skjerpe vår sensibilitet og vår refleksjonsevne, slik at vi kan få eit mognare og meir avklara forhold til dei fenomenene i livsverda vår som all tid vil angå oss: både krig og fred, natur og kultur, samfunnsformer i vekst og samfunnsformer i forfall, liv og død, handling og skuld, kjærleik og svik. (Kittang, 2009, s. 47).

I analysedelen vil vi se at «Skogstjerne. *Blokk nummer 11*» omhandler mer enn selve blomsten med navn Skogstjerne og den faktiske bygningen Blokk nummer 11 i Auschwitz I. Som Kittang forklarer, handler diktene om sine emner på unike måter. Det er ikke meningen at vi skal bli *kloke på* hva som skjedde i Blokk nummer 11 uten videre, men forhåpentligvis kan vi gjennom å bruke både en autonomiestetisk- og en historisk lesemetode bli klokere av diktet.



## 2.2 Blomster som motiv i lyrikken – noen historiske punktnedslag

Rimbereid bruker blomster som ledemotiv i hele diktsamlingen, men bruk av blomstermotiver i lyrikk er ikke noe nytt. Til tross for blomstermotivets popularitet, er det skrevet bemerkelsesverdig lite teori knyttet til dette. Det finnes case-studier som tar for seg blomstermotivet i bestemte forfatterskap, men teori knyttet til det historiske og de ulike aspekter knyttet til blomstermotivet generelt, har jeg ikke funnet.

Henrik Wergeland er utvilsomt Norges mest betydningsfulle blomsterlyriker. Wergelands verk *Jan von Heysums Blomsterstykke* fra 1840 er bakgrunnen for Frode Hellands bok *Voldens blomster* fra 2003. Senere i teorikapittelet vil vi se at Helland gir en nøysom analyse av Wergelands blomsterstykke fra et estetikkhistorisk lys i *Voldens blomster*. Et annet studium av Wergeland og hans blomster er Knut Fægri's bok *Dikteren og hans blomster* fra 1988. I denne beskriver Fægri Wergelands lyrikk som «en rik blomsterhage, full av poetiske tanker og skarpe iakttagelser av en mann som kunne sin botanikk meget godt» (Fægri, 1988, s.156). Fægri forsøker i sin bok og rette opp i det faktum at det ikke er blitt skrevet mer om blomsterdiktningen til Wergeland.

Utover Norges grenser, er det nok William Shakespeare (1564-1616) som er kjent som den største blomsterforfatter gjennom tidene. Rosebuskene hadde en spesiell plass hos Shakespeare, og han er kjent for å ha brukt dem mye i forfatterskapet sitt. Samtidig bruker han også flittig andre blomstermotiver, både i sonetter og i dramatiske tekster. Det er opp gjennom tidene skrevet flere bøker som studerer Shakespeares bruk av slike blomstermotivet. I 1969 ga Jessica Kerr ut boken *Shakespeare's flowers*, og i 2015 kom Margaret Willes ut med *A Shakespearean Botanical*. Begge disse gjør grundig rede for bruken av blomster i Shakespeare sine utgivelser, men de holder seg til hans forfatterskap alene, og er derfor ikke så nyttige i vår sammenheng.

Når jeg nå mangler slik autorativ teori jeg kan støtte meg på i min oppgave, velger jeg heller å gjøre noen punktnedslag i litteraturhistorien, basert på det materialet jeg har. Disse punktnedslagene har to formål. For det første viser de den historiske referanserammen for bruken av planter og blomster i litteraturen, og er på den måten avgjørende for at jeg skal kunne plassere Rimbereid inn i en tradisjon med blomsterdiktning. Videre gir enkelte av nedslagene nyttig bakgrunnsinformasjon knyttet til det å lese diktsamlingen i en historisk kontekst.

### 2.3 Carl von Linné – klassifisering av plantene

Carl von Linné, opprinnelig Carl Nilsson Linnaeus, ble født den 23. mai 1707 i Råshult, Småland, Sverige. Linnés far var amatørbotaniker, noe som tidlig vekket Linnés interesse for botanikk. Da Linné skulle studere, ble han opprinnelig tatt inn for å studere medisin, men hans store interesse for botanikk førte til at han ga forelesninger i dette ved universitetet, allerede før han hadde fullført sin egen grad. Dette ble starten på en livslang karriere, hvor Linné dedikerte sitt liv til forskningen på botanikk og zoologi (Eckblad og Løkken, 2023).

Linné spilte en grunnleggende rolle i utviklingen av moderne biologisk klassifisering og systematikk. Hans systematisering av plante- og dyreriket utgjør fortsatt grunnlaget for vår klassifisering og forståelse av jordens biologiske mangfold. Det er også hans klassifisering av plantene som ligger til grunn for min forståelse av plantene som Rimbereid skriver om i *Herbarium*.

For vårt vedkommende er det nettopp klassifiseringen og systematiseringen av planteriket som er mest interessant. *Species Plantarum*, først utgitt i 1753, bestod av to bind og over 1200 sider. Totalt beskrev han her 5900 arter. Det særegne med Linnés verk var introduksjonen av den todelte nomenklaturen, hvor hver plante fikk både et slektsnavn og et artsepitet. Plantene ble også ordnet i Linnés eget seksualsystem, som var basert på blomstenes reproduktive organer. Dette seksualsystemet er siden blitt forkastet, blant annet fordi enkelte planter som formeres aseksuelt ikke passet inn i definisjonen og systemet (Müller-Wille, 2024). Gjennom hans levetid, ble Carl von Linnés *Species Plantarum* revidert og utvidet i to senere utgaver, og vokste til 1682 sider. Etter hans død i 1778 ble en fjerde utgave publisert, utvidet til fire verk og totalt 3086 sider. Dette understreker omfanget av det arbeidet han gjorde.

*Species Plantarum* utgis den dag i dag på latin. Av plantene som Rimbereid bruker i *Herbarium*, er det ikke alle som er nevnt hos Linné. Enkelte av plantene fantes ikke på den tiden, andre fantes ikke i Linnés området, og ble heller ikke tilsendt ham. Men av plantene som finnes både i Linné verk og *Herbarium*, er anemonen. Om den skriver Linné på latin:

ANEMONE foliis reniformibus lobatis crenatis, involucro multifido.

Anemone, cyclaminis f. malvæ folio, luteas.

Anemone hortensis latifolia, fimplici flore. Habitat in Hispania. (Linné, 1753, s. 1197).

Oversatt til norsk betyr dette noe som: «Anemonen med flikete nyreformede blader.

Anemone, syklamen med malvablاد, gul. Anemone, hortensia som har en bredbladet blomst.

Habitat i Spania.» Vi ser altså her at Linné beskriver blomsten så godt han kan, og redegjør for at blomsten finnes i Spania.

Linné brukte mye tid på brevskrivning. Han brevvexlet med lærde personer rundt om i Sverige og andre land, og disse var ofte interesserte i botanikk. En av dem han brevvexlet med frem til sin død var Johan Ernst Gunnerus. Gunnerus var opprinnelig dansk, men ble som 40-åring plassert som biskop i Trondhjem av Kong Frederik V. Gunnerus hadde teologisk bakgrunn, men som ny biskop i Trondhjem så han behovet for å engasjere prestene sine i noe annet enn kun teologiske skrifter. Han falt ned på at plante- og dyreriket måtte være spennende tema for disse å studere. På denne måten ville han også heve det åndelige nivå hos de han hadde rundt seg.

I brevvexlingen mellom Gunerius og Linné finner vi noe som er interessant for oss. I flere av brevene ber Gunerius om Linnés meninger om botaniske fenomener. 4. juli 1762, skriver Linné til Gunerius:

Denne beskrivelse, om noen, fortjener visselig å innføres i eders Skrifter. Gid jeg sammen med dem kunne undersøke Deres så sjeldne fugler, som jeg har hørt av Deres brev at De har så mange og så velkonserverte av; jeg kunne da svare på Deres brev; nu derimot våger jeg ikke å uttale meg om ting jeg ikke har sett. (Amundsen, 1976, s. 14).

Dette viser oss noe interessant. Linné var tilbakeholden med å uttale seg om ting han ikke hadde sett med egne øyne. Han skriver at Gunerius sine observasjoner er interessante, og at de absolutt bør inn i Gunerius' egne skrifter, men han vil ikke ta inn informasjonen om fugler som Gunerius har funnet frem til, i sine egne nedtegnelser. Når det gjelder planteverden, ble dette ofte ordnet med at andre mennesker sendte Linné eksemplarer av ulike planter, og at han sendte planter til dem. Vi ser for eksempel gjennom brevene at Gunerius etter hvert fikk tilsendt Linnés favorittblomst, «*Linnea borealis*», som han hadde oppkalte etter seg selv. Linnés nøye verifisering av informasjon bidro til at hans arbeid har vist seg holdbart over tid.

Carl von Linné levde og jobbet i en tid preget av opplysningstidens idealer. Den framholdt en dyp tro på fornuft, vitenskap og på fremgang i kunnskap, og Linné bidro på mange måter til disse idealene. I sitt arbeid med botanisk taksonomi fremhevet han orden, rasjonalitet og universelle prinsipper, og tilbød en logisk og systematisk måte å forstå naturens mangfold på. Linné omfavnet opplysningstidens prinsipper og metodikken, og metodene han brukte reflekterte idealene som opplysningstiden la til grunn. Han mente altså at nøye observasjoner og rasjonell analyse kunne føre til en dypere forståelse av verden (Pedersen, 2017).

Linné selv var ikke forfatter av verken lyriske tekster eller annen form for skjønnlitteratur. Han utga fagtekster som var knyttet til den virkelige verden. Likevel finnes det norsk skjønnlitteratur som har Linné og hans arbeid som motiv. Et eksempel er at Hans Hansen i 1917 ga ut diktsamlingen *Tistel ved veien: Digte*. Bakerste del av denne samlingen har fått tittelen «Digte om Carl Linné». Her finner vi fem dikt, som alle har en slags sammenheng med Linné og hans virke. Det siste diktet har fått navnet «Carl Linnès (sic) blomstertog». Diktet har 15 strofer à fire verselinjer, og har det gjennomgående kryssrimet ABAB. Gjennom diktet skapes et bilde av et blomstertog, som botaniker Linné står bak. Toget går gjennom byen med en kane, som er en slags slede. Strofe åtte av diktet går slik:

Ja, ensom mellom andre  
den står i skogen, sky, forladt.  
Til den maa kanen vandre  
dypt i det lyse krat. (Hansen, 1917, s.93).

Her ser vi at det blir skapt et dikt om et tog, og dette ender opp hos Linné og det som var hans favorittblomst, *Linnea borealis*. Linné selv beskrev planten slik i *Critica Botanica* i 1737: «... växer lågt, är föraktad, blommar kort och liknar Linnaeus». Selv om Linné bare var 154 centimeter av vekst, skaper alle andre kilder inntrykk av en mann som hadde høye tanker om seg selv. Linné brukte likevel denne planten i våpenskjoldet sitt, og var i årevis tydelig på at den var favoritten. Mange har pekt på ironien i at mannen som tenkte så godt om seg selv, sin egen kunnskap og eget virke, ga sitt navn til akkurat denne blomsten. Hvorfor det ble slik, fremstår for ettertiden rett og slett som et lite mysterium.

Linné døde 70 år gammel av et hjerneslag i 1778, og i dag er alle hans etterlatenskaper eid av stiftelsen The Linnean Society of London, som omtaler seg selv som verdens eldste samfunn viet til naturhistorie, som fortsatt er aktivt (The Society, uten år).

Moderne floraverk er alle basert på Linnés arbeid. I mitt arbeid tar jeg utgangspunkt i *Gyldendal forlags store nordiske flora* fra 1994. Denne er ført i pennen av Lennart Stenberg, har illustrasjoner av Bo Mossberg og er Norges mest solgte floraverk. Jeg vil bruke dette verket som utgangspunkt i klassifiseringen av de ulike plantene som Rimbereid skriver om i diktsamlingen sin.

## 2.4 Jean-Jacques Rousseau – botanikkens verden skal være for alle

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) var en fransk filosof, som levde før romantikken nådde sitt høydepunkt. Han utga likevel flere filosofiske verk som var med å legge grunnlaget for romantikkens vekt på følelser, natur og kritikk av det moderne samfunnets demoralisering. Spesielt kjente er hans selvbiografiske verk *Bekjennelser*. I vår sammenheng er Rousseau interessant fordi han i tillegg til å være filosof, hadde en dyp interesse for botanikk. Det botaniske arbeidet hans er mindre kjent enn det filosofiske, men det spiller likevel en viktig rolle for å forstå hans tanker om naturen og menneskets forhold til den (Kolderup og Svendsen, 2023). Rousseau begynte med seriøse botaniske studier midt i livet, og dette ble raskt en lidenskap for ham. Han studerte, samlet og kategoriserte planter, og han skrev flere tekster om emnet.

Det mest kjente botaniske verket av Rousseau er det som oversatt har fått navnet *Grunnleggende brev om botanikk. Adressert til en dame*. Dette inneholder en rekke brev han sendte til madame Delessert i Lyon. Målet med brevene var at han skulle hjelpe hennes datter å lære mer om botanikk. Boken inneholder 32 brev, og mange av brevene forklarer strukturen av planter og deres innordning i systemet som Linné hadde skapt. I tillegg presenterer Rousseau botanikk som noe som må være tilgjengelig og interessant for lekfolk gjennom brevene sine, og han argumenterte for at studiet av planter kan være en glede for alle mennesker. I hans første brev, datert 22. august 1771, skriver han hva han tenker om å hjelpe kvinnens datter med å lære den botaniske verden å kjenne:

I approve it with all my heart, and will even assist you in it; convinced that at all times of life, The study of nature abates the taste for frivolous amusements, prevents the tumult of the passions, and provides the mind with a nourishment which is salutary, by filling it with an object most worthy of its contemplations. (Rousseau, 2008, s. 19).

Vi ser her at han mer enn gjerne vil hjelpe til, og at han er overbevist om at slike studier er nyttige på flere ulike måter. Rousseau så på vandring i naturen og studier av planter som en kilde til sannhet og skjønnhet, og det botaniske arbeidet hans reflekterer hans tro på at et nært forhold til naturen var essensielt for alle mennesker.

Vi så tidligere at Linné var skeptisk til å ta andre sine funn, inn i egne skrifter. Rousseau bruker Linné sine arbeider som utgangspunkt for arbeidet sitt, men var overbevist om at botanikkens verden måtte studeres først og fremst gjennom naturen, dernest gjennom bøker. I et brev til madame Delessert, datert 26. mai 1772, skriver han:

But I must inform you, that if you will take book in hand, and persue the common nomenclature; with abundance of names, you will have few ideas, those which you will be confused; and you will not follow properly either my steps or those of others, but you will have a most of mere knowledge of words. (Rousseau, 2008, s. 33).

Arbeidet Rousseau gjorde innenfor botanikken, hadde ikke samme umiddelbare innflytelse som de filosofiske skriftene hans hadde, men det var med på å forme både samtidas- og den senere tenkning om naturen og miljøet. Rousseau var sterk tilhenger av at naturen og landområder skulle være for alle, og for større likhet mellom menneskene. Fra hans verk *Avhandling om ulikhet* finner vi følgende formulering:

Den første som gjerdet inn en hage og fant på å si: «Dette tilhører meg», og som fant mennesker som var enfoldige nok til å tro ham, han var den sanne grunnlegger av det borgerlige samfunn. Hvor mange forbrytelser, kriger, mord, hvor mange ulykker og redsler ville ikke den mannen ha spart menneskeheten for, som hadde rykket opp gjerdestolpene og ropt til sine medmennesker: «Vokt dere for å høre på denne bedrageren; dere er fortapt om dere glemmer at markens grøde tilhører alle, men jorden ingen!» (Schultz og Stang, 1946, s.28).

Her ser vi at Rousseau stiller helt grunnleggende spørsmål ved eiendomsretten til naturen. Han argumenterer for at verden ville vært et bedre sted, og naturen mer tilgjengelig for folket, dersom ingen noen gang hadde hevdet eierskap over landområder. I *Herbarium* tar diktet «Zilla spinosa. Sinai» opp akkurat denne tematikken. I analysedelen vil vi se at «Zilla spinosa» tematiserer palestinerens og israelernes langvarige konflikt om retten til Sinai-halvøyen. Slik sett skriver diktet seg inn i en tradisjon etter Rousseau.

Et annet interessant sitat fra Rousseau er fra et brev han skrev til en venn 12. januar 1762. Rousseau skriver om en tur han har hatt i naturen, hvor han plutselig opplevde at hans «sjel ble blendet med tusen lys», og at han fikk et anfall som av svimmelhet eller rus, som fikk han til å legge seg under et tre. Om dette skrev han:

Å, om jeg kunne ha skrevet ned en fjerdepart av det jeg så og følte under treet, hvor klart ville jeg ikke ha påvist alle motsigelsene i samfunnsordningen ... hvor greitt ville jeg ikke ha bevist at mennesket er godt av naturen, og at det bare er gjennom institusjonene at menneskene blir onde. (Schultz og Stang, 1946, s. 29).

Rousseau er altså tydelig på hvor godt menneske har av å være i naturen, og at gjennom naturen kan menneskene igjen skape et samfunn som er godt å leve i. Han hadde en dyp kjærlighet og respekt for natur, og en overbevisning om at menneskene gjennom forståelse og verdsettelse av naturen, kunne få en økt moralsk og åndelig utvikling. Dette er tanker som er med å danne bakteppet for at opplysningstiden etter hvert ble etterfulgt av romantikken.

## 2.5 Samuel T. Coleridge – romantikkens kjerneprinsipper og estetikk

Mens Jean-Jacques Rousseau var en fremtredende fransk filosof, hadde andre land også sine betydningsfulle romantiske tenkere. For eksempel hadde Tyskland Herder og Goethe, USA hadde Henry David Thoreau, og Storbritannia hadde John Keats, Lord Byron og Samuel Taylor Coleridge. Coleridge var nok en av de mest innflytelsesrike britiske skikkelsene innen litteraturteori. Formuleringene hans har fortsatt stor innflytelse, og han blir fremdeles sitert i dag.

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) var en engelsk poet, kritiker og filosof, og han er kjent som en av de ledende skikkelsene i den tidlige romantiske bevegelsen i England. Hans verk og teorier bidro til å forme og definere romantikkens kjerneprinsipper og estetikk. Vi ser bidragene hans gjennom poesi han skrev, filosofiske betraktninger og litterær kritikk. I samarbeid med William Wordsworth skrev han *Lyrical Ballads* i 1798, og dette mener mange markerer selve startpunktet for den romantiske perioden i engelsk litteratur. Coleridge har også hatt en betydelig rolle i utformingen av moderne akademisk litteraturteori og litteraturkritikk, og han ble en viktig inspirasjon for ny-kritikerne fra og med I.A. Richards (Coleridge, 2005, s. 7).

For oss er Coleridge viktig fordi han var den første og viktigste representanten for organismetanken i litteraturkritikken. Dette representerte en ny måte å forstå og tolke litterære verk på, som ser på en litterær tekst som en organisme. Teksten sees på som en integrert helhet, der alle delene fungerer sammen på en måte som etterligner naturens organiske strukturer. Denne tenkningen ble et alternativ til den mer regelbaserte og rasjonalistiske tilnærmingen til litteratur som var vanlig før romantikken. Når Coleridge så på teksten som en organisk enhet, var han opptatt av å forstå teksten som en helhet, og oppfordret til en mer intuitiv og empatisk tilnærming til litterær analyse. Denne tankegangen bidro til å forme romantikkens litteraturteori og de etterfølgende kritiske diskurser, som ofte legger vekt på de indre sammenhengene i et litterært verk, og evnen verket har til å formidle komplekse menneskelige erfaringer og følelser.

Coleridge sammenlignet ofte poesien med blomster og planter, og han representerer en måte og jobbe med tekster på som fungerer godt i vårt møte med *Herbarium*. Han la stor vekt på fantasien som kreativ kraft når han skulle transformere virkeligheten, og var en stor naturelsker. Kjærligheten til naturen viste seg både i tema og bildevalg i lyrikken han skrev, og denne kommer til uttrykk i både skjønnlitterære tekster, og i hans filosofiske skrifter. I sitt

berømte verk *Biographia Literaria* fra 1817, diskuterte han naturen og dens rolle. Her fremhevet han poesiens evne til å finne harmoni mellom det emosjonelle og det intellektuelle. For Coleridge var den ideelle poet en som kunne forene disse elementene gjennom kunsten, og på den måten berøre lesere på et personlig nivå. En forfatter han mente levde opp til disse idealene, var William Shakespeare. På 1700-tallet var Shakespeare ikke så berømt og anerkjent som han ble senere, og Coleridge er blant kritikerne som sterkest har påvirket hans ettermæle. Han skrev i *Litteraturteori og kritikk* at Shakespeare var «kanskje det største geniet som menneskenaturen hittil har frembrakt» (Coleridge, 2005, s. 306). I tillegg skrev han:

Det var så nær to århundrer som mulig siden Shakespeare sluttet å skrive, men når vil han ikke lenger bli lest? Når vil han slutte å gi lys og glede? Men selv i dette øyeblikk mottar han bare førstegrøden av den heder som må fortsette å vokse så lenge det er noen som taler vårt sprog. Engelsk har gjort han udødelig, og han har gjort engelsk udødelig. Shakespeare kan aldri dø, og med han må sproget han skrev leve bestandig (ibid).

Det er altså hevet over enhver tvil, at Coleridge på mange måter forutså den posisjon Shakespeare etter hvert fikk i litteraturens verden.

Hva så med Rimbereid? Hva tror vi Coleridge hadde ment som hans skrifter? Med utgangspunkt i *Herbarium*, er det godt mulig at Rimbereid kan være en poet som Coleridge ville likt. Coleridge ønsket å gjenopprette en følelse av mystikk og undring ved verden. Han ønsket å tydeliggjøre hvor viktig menneskets forbindelse til naturen var, og på mange måter er det jo nettopp dette Rimbereid gjør gjennom diktsamlingen sin. Samtidig var Coleridge, som mange romantikere, kritisk til opplysningstiden og dens mekaniske verdenssyn. Det var følelser og individets subjektive erfaring som skulle stå i sentrum for den kunstneriske utforskningen. Følelser var ikke bare en kilde til kunstnerisk inspirasjon, men et grunnleggende element man kunne forstå verden gjennom (Smidt og Nedregotten, 2022).

Den amerikanske litteraturkritikeren Meyer Howard Abrams, ga i 1953 ut boken *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Dette er en sentral tekst innen litteraturstudier og litteraturkritikk, som har hatt en varig innvirkning på hvordan vi forstår romantikkens litteratur og dens teoretiske grunnlag. Boken ser på utviklingen av litteraturteori og kritikk fra antikken fram mot den romantiske periode, og har et spesielt blikk rettet mot det skiftet som skjer i synet på kunstnerens rolle og kunstverkets natur.

Tradisjonelt ble litteraturen sett på som et speil som nøyaktig gjenspeilet virkeligheten, en prosess kjent som mimesis. Denne forståelsen antyder at litteraturen primært fungerte som et medium for å presentere den delen av verden man kunne observere, med så stor nøyaktighet



som mulig. Med romantikkens inntog ble en helt annen tilnærming til det å skrive litteratur introduserte. Nå ble skriving ikke lenger sett på som bare en refleksjon av den ytre verden, men også som et uttrykk for forfatterens indre liv. Denne forandringen beskriver Abrams med en lampe, hvor forfatterens indre sjel og personlige innsikt både kaster lys over, og gir ny mening til den ytre verden. Dette perspektivet understreker at forfatteren er et subjektivt vesen som gjennomfører en kreativ prosess. Han tolker virkeligheten, heller enn å bare avbilde den som den er.

Gjennom *The Mirror and the Lamp* har Abrams bidratt vesentlig til forståelsen av Coleridge og hans bidrag til litteraturkritikken. Abrams understreker betydningen Coleridge har hatt, og han fremhever hvordan hans ideer om poesi og kreativitet fortsatt resonnerer i samtaler om litteratur og estetikk. Abrams' bok tilbyr et rammeverk for å forstå den komplekse dynamikken mellom poet, poesi og verden, som Coleridge stod i spissen for å utfordre.

Coleridge og hans skrifter gir en dyptgående refleksjon over de estetiske, filosofiske og kulturelle ideene som preger romantikken. Hans arbeid kan hjelpe oss med å definere og utforske hva som var romantikernes kjerneprinsipper, og forblir relevant i dagens litterære diskurs.

## **2.6 Henrik Wergeland – den skjønnne blomsterdiktning**

Under opplysningstiden ble det utgitt få lyriske verk av nordmenn. I den romantiske periode var situasjonen annerledes, og lyrikken var på mange måter den dominerende sjangeren. Lyrikken fra denne perioden fremholdt ofte naturmotiv, spesielt blomster, som et sentralt element i poesien. Dette gjør perioden interessant i møte med *Herbarium*. Øyvind Rimbereid skriver selv om romantikken i sitt essay «Lyden i lyrikken» fra 2006:

Lyrikken skulle nå løftes opp fra den trivielle, praktiske og sosiale sumpen som så mye dikterisk energi hadde blitt kastet bort på i de foregående århundrene. Det skulle sveve, seile utover, videre, vekk, være den ytterste tegningen som dikteren risset inn i stjernestøv.  
(Rimbereid, 2006, s. 189)

De mest kjente norske romantikerne var Johan Sebastian C. Welhaven og Henrik A. Wergeland. Welhaven var først og fremst sentrallyriker, og befattet seg mest med tematikk knyttet til allmennmenneskelige emner. I tillegg var han opptatt av det nasjonale, og mer og mer av det religiøse utover i forfatterskapet sitt. Welhaven skrev naturdiktning, men på en annen måte enn blomsterdikteren Wergeland.

Wergeland var en forfatter med en overveldende omfangsrik produksjon, og også han skrev mye lyrikk. Til tross for at han døde allerede 37 år gammel, utgjør hans samlede verker 23 tykke bind. Noe av det som gjør Wergeland spennende, er at han av ettertiden er omtalt som «Norges nasjonalskald», og samtidig var han lite lest av både sin samtid og av ettertiden. Det er i større grad myten knyttet til Wergeland som person som har gjort han kjent, enn hans faktiske litterære verk. (Andersen, 2003, s. 182).

I vår sammenheng er Wergeland interessant av to grunner: Fordi han er direkte sitert i *Herbarium* og fordi han gjennom sitt forfatterskap skrev mange lyriske tekster med natur, planter og blomster som motiv og virkemiddel. Wergeland elsket blomster, og han strødde om seg med dem gjennom forfatterskapet sitt. Alle mest var han glad i roser, og det er dokumentert over 400 forekomster av roser i diktningen til Wergeland (Andersen, 2003, s. 187). Den romantiske naturfilosofi kan sees som et tydelig brudd med rasjonalismen og alle typer mekanisk naturoppfatning som preget opplysningstiden. Under romantikken hadde man en oppfatning av at det guddommelige, eller ånden, var til stede overalt. Romantikken tvang seg på mange måter frem som en nødvendighet, og Rimbereid skriver i sitt essay «Lyden i lyrikken» dette: «Først og fremst betydde romantikken frihet. Frihet fra det kollektive og tradisjonstunge åket som kirke, embetsstand og litterær gullalder hadde lagt over kulturen» (Rimbereid, 2006, s. 190).

Wergeland brukte mange roser, men han brukte også andre naturmotiver. I 1833 ga han ut diktet «Til en Gran». Her fremhevet han storheten til den bortgjemte og forsmådde granen. Naturen kunne leses som uttrykk for den guddommelige ånds vesen, men dette gjaldt altså ikke bare hos de nydelige rosene. Det var ikke bare det opphøyde og skjønne som hadde status under romantikken. Den enkle granen symboliserer mangfoldet i naturen, og viser dyrkingen av mangfold og det originale hos romantikkens forfattere. Det er som om himmelen befinner seg i selve moseblomsten i siste strofe av «Til en Gran»:

Af Stormen gjennemorgles Du  
med et Tedeums søde Gru – –  
Tedeum! – – Ak min Sjel,  
syng Psalmen med som synges der:  
«Naturens Tempel Himlens er;  
selv vesle Moseblomme skjær  
et Himmels Capel.» (Wergeland, 1833, s. 67)

Utover i forfatterskapet til Wergeland finner vi mange dikt hvor natur og blomster fungerer som hovedmotiv. Blant de mest kjente er «Til Foraaret» (1845) og «Til min Gyldenlak» (1845), som begge ble skrevet da Wergeland lå på sitt dødsleie. De to første strofene av «Til Foraaret» går slik:

O Foraar ! Foraar ! red mig !  
Ingen har elsket dig ømmere end jeg.

Dit første Græs er mig meer værd end en Smaragd.  
Jeg kalder dine Anemoner Aarets Pryd,  
skjøndt jeg nok veed, at Roserne ville komme. (Wergeland, 1845, s. 205)

I disse strofene omtales både gress, anemoner og roser. Wergeland henvender seg til våren, selve livskraften, og ber om å bli reddet. Videre ser vi at han sammenligner det grønne gresset med en grønn smaragd. Smaragden er en sjelden og verdifull edelsten, men for Wergeland er det gresset som er mest verdt, fordi gresset er levende. Wergeland, som vet han snart skal dø, elsker det levende så høyt at ingen edelsten kan måle seg. Han skriver også at anemonene er årets pryde, selv om han vet at rosene vil komme. Anemonene blomstrer tidligere enn rosebusker gjør, og selv om Wergeland vet at hans favorittblomst vil blomstre senere, kaller han anemonene for årets pryde i diktet. Kanskje er ikke Wergeland overbevist om at han får se rosene blomstre igjen?

Også Rimbereid bruker anemoneblomster i sin diktsamling. Hvitveisen er en anemone, og *Herbarium* inneholder diktet «Hvitveis. Rotstokk». Diktet handler mest om rotstokken, som legger seg over den overvintrende hvitveis som et lokk og hjelper den å overvintre, men på side 66, i siste strofe, trer hvitveisen tydelig frem:

Hvitveisen spirer  
i lune kratt eller fem skritt bortenfor  
der du trår. Hvit  
som det hviteste, hvit  
som navnet idet den åpner seg,  
som en anemone  
og som er glemsel.

Det er ingen åpenbar kobling mellom Wergelands bruk av anemoner, og den som Rimbereid presenterer her. Samtidig ser vi at Rimbereid har en fascinasjon for anemonen. Den er ikke like åpenbar som den Wergeland uttrykker i «Til Foraaret», men likevel tydelig til stede. Rimbereids anemone blir reddet av rotstokken. Ved hjelp av rotstokken kan den overvintre og blomstre på ny. Wergeland derimot kunne ikke reddes, og han døde en måned etter at han skrev «Til Foraaret».

Andre dikt med blomstermotiver har blitt kanonisert og brukt av ettertiden, uten at man ved første øyekast tenker at de er preget av blomster. Et av disse er «Pigen paa Anatomikammeret» fra 1836. Dette diktet er et av Wergelands mest kjente, og tar for seg tema som klasseskiller, fattigdom og død. Man finner det gjerne noe overraskende hvor fremtredende blomstene er i diktet når man ser etter de, for det er ikke blomstene man først og fremst husker fra denne teksten. Men piken blir skildret både ved hjelp av isrosen i tredje strofe, stemorsblomsten i fjerde strofe og månedsrosen i femte strofe (Wergeland, 1942, s. 25).

Aller størst rolle spiller blomstene i verket *Jan van Huysums Blomsterstykke* fra 1840. Dette er noe vanskelig å plassere i en tradisjonell tekstsjanger, da teksten veksler mellom å bruke vers og prosa. Ifølge Per Thomas Andersen kan teksten leses som «et slags eventyr som kan leses allegorisk på flere nivåer, blant annet på et biografisk og på et kunstfilosofisk nivå» (Andersen, 2003, s. 187). Teksten er en ekfrase, som i litteraturvitenskapelig leksikon beskrives som en «detaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller en litterær tekst» (Lothe et.al, 2007, s.48). Utgangspunktet for diktet er et maleri som gjengir en blomsterbukett, malt av den hollandske blomsteramleren Jan van Huysums (1682-1749). Van Huysum var en av de mest anerkjente og teknisk dyktige blomstermalerne i den nederlandske gullalderen. Hans arbeid er kjent for sin ekstraordinære detaljrikdom, livlige farger og dyktige komposisjon, som sammen skaper nesten fotorealistiske avbildninger av blomster og stilleben. Han arbeidet i en periode preget av stor interesse for botanikk og naturvitenskap, og dette reflekteres i den vitenskapelige nøyaktighet han viser i arbeidet sitt (Rabben, 2023).

Blomsterstykket til Wergeland kan leses som et fascinerende møtepunkt mellom poesi og malerkunst. Vi kan si at poesien til Wergeland speiler maleriet, men det er også riktig å si at poesien utdyper de estetiske og tematiske sidene ved kunstverket. Gjennom poesien utforsker Wergeland tema som naturens forbigående skjønnhet, kunstens evne til å bevare denne skjønnheten, og den dype forbindelsen mennesket har til den naturlige verden. Vi kan

argumentere for at Wergeland bruker diktet til å utforske og skrive om romantikkens kjernetema. Ved å gjøre dette inviterer han leseren til å se både diktet og maleriet som en inngang til dypere forståelse av romantikkens estetikk og ideologi, og samtidig vise frem kunstens evige mulighet til å berøre og inspirere.

Litteraturforsker Frode Helland, ga i 2003 ut boken *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*. Boken gir en grundig gjennomgang av blomsterstykket, samtidig som Helland bruker blomsterstykket til Wergeland som en innfallsvinkel til en estetikkdiskusjon om forholdet mellom ulike kunstarter. Noe av det første han slår fast om diskusjonen er dette: «Det synes jo hevet over tvil at Wergelands tekst bl.a omhandler forholdet mellom kunstartene og rangeringen mellom dem. Og for den moderne estetikks grunnleggere var spørsmålet om kunstartenes grenser og innbyrdes rangering viktig» (Helland, 2003, s. 8).

Diskusjonen rundt estetikk var under den romantiske perioden preget av utforskning av skjønnheten, det sublime og kunstens natur. Det ble en voksende interesse for individets følelsesmessige respons til kunst og natur, i reell motsetning til opplysningstidens vektlegging av fornuft og universelle sannheter. Det oppstod diskusjon rundt forholdet mellom kunstartene, og spesielt forholdet mellom verbal og visuell kunst. Helland beskriver det i boken sin slik: «Romantikerne var i overveiende grad overbevist om at den dypeste sannhet var usynlig, bildeløs, noe man ikke kunne illustrere eller framstille visuelt» (Helland, 2003, s. 18). Oppfinnelsen av fotografiet skjedde rundt 1830, og dette styrket også forfatterens posisjon ovenfor malerkunstnerne.

I norsk sammenheng er det debatten mellom Wergeland og Welhaven som er den mest kjente estetiske stridigheten fra romantikken. Helland poengterer i sin bok at denne debatten ofte har blitt noe undervurdert, eller rett og slett har druknet i alle de andre uenighetene som fantes mellom disse to. Som Helland skriver det selv: «... fordi den (debatten) så åpenbart henger sammen med det banale faktum at disse to unge mennene ikke kunne utstå hverandre» (Helland, 2003, s.36). Welhaven kom stadig tilbake til at han ønsket større klarhet i diktningen til Wergeland, i motsetning til det han opplever å finne i forfatterskapet, nemlig «et virvar av sanselighet, motsetninger og lidenskap» (Helland, 2003, s. 40). Welhaven var på mange måter det skjønnes mann, og fra hans ståsted var begrepet «sublim» nesten et skjellsord. Welhaven var i større grad enn Wergeland preget av klassisismen, og det finnes grunnlag for å si at Welhaven insisterte på at det beste som ble skrevet hadde maleriet som ideal. Wergeland ble i debatten med Welhaven forsvart av sin far, Nikolai Wergeland. Han

sier seg enig i at sønnen bruker et språk som er «altfor blomstrende», og sier videre at diktene hans kan være mørke og gåtefulle, men at de også er «glimrende og sublime» (Helland, 2003, s. 48). Welhaven søker etter klarhet, mens den eldre Wergeland mener at poesiens styrke ligger i det usynlige, i det ideelle. For dette synet finner han støtte hos store tenkere rundt om i Europa. Han siterer i debatten fra Immanuel Kant og hans «Kritik der Urteilkraft», men mest støtte finner han hos britiske Edmund Burke. Nikolai Wergeland og Burke deler oppfatningen om at poesien har forrang framfor kunstarter som billedkunst og skulpturering. De deler også erkjennelsen av å foretrekke det sublime framfor det skjønnes klarhet. Burke argumenterte for at skjønnhet er knyttet til nytelse og harmoni, mens det sublime utløser en sterkere følelsesmessig respons. Denne er ofte forbundet med frykt eller storhet, og overstiger det rent behagelige (Krogh, 2022). Burkes søkelys på følelsesmessig respons og individets subjektive opplevelse banet vei for romantikkens vekt på det indre liv og følelsenes rolle i estetisk erfaring. Edmund Burke er i dag mest kjent som britisk statsmann og politisk filosof, dernest som debattant rundt det estetiske i kunst. Han var, som Henrik Wergeland, en mann med flere talenter og interessefelt. I dag leser vi både Wergeland og Burke inn i en større diskurs om estetikk, men også om politikk og menneskerettigheter (Krogh, 2022).

Øyvind Rimbereid har brukt et utdrag fra blomsterstykket til Wergeland, som en slags innledning eller førtekst til langdiktet «Tulipan» i samlingen *Herbarium*. Før selve diktet starter, står følgende øverst til høyre på side 28:

*Derfor denne Tulipan  
(ægte «Admiral Enkhuisen»)  
som sit Flammedyb bedækker  
fuldt med hvide Emmers Flekker,  
ikke er, men kun betyder,  
Huset, da det stod i Brand ...*

Henrik Wergeland  
*Jan van Huysums Blomsterstykke*

Blomsterstykket til Wergeland kan deles i seks ulike deler: Fortale, beskuelsen, den hollandske familie, gamle Adrians blomsterbed, Blomstermaleren Jan van Huysums og Jan van Huysum. Utdraget som Rimbereid har brukt, er hentet fra delen om gamle Adrians blomsterbed. Denne delen av diktet består for det meste av lyriske strofer, hvor gamle Adrian

fører ordet. Han har dyrket frem de skjønneste blomster på stedet hvor hele hans familie ble drept, og gjennom de dyrkede blomster møter han igjen sin familie i en slags ekstatiske visjon. Adrian opplever at Gud har gitt alle hans avdøde familiemedlemmer livet tilbake i blomstene som han har dyrket frem. Adrian kan «høre» deres hjerter, «føle» pulsen deres og «lese» tankene til sine kjære. Øyeblikket fra visjonen hans, som er brukt av Rimbereid, er da Adrian ser tilbake og opplever «det fryktelige øyeblikk da alt styrter sammen» (Helland, 2003, s. 196). Visjonen til Adrian rommer hele fortellingen om familien hans, både bryllupet hvor Adrian var sitt lykkeligste, og drapene som fulgte.

Så blir det naturlig å stille seg spørsmålet: Hvorfor bruker Rimbereid et utdrag fra blomsterstykket til Wergeland, og hvorfor bruker han akkurat dette? Det første spørsmålet kan ha flere svar. Det kan handle om å etablere en bro mellom 1800-tallets romantiske idealer og den moderne verden, og på den måten reflektere over skjønnheten i det forgjengelige. Det kan også skape et utgangspunkt for å utforske kunstens rolle i samtiden, uten at det virker som om det er hovedmålet her. Det mest naturlige er nok å tenke at Rimbereid her skaper en dialog med norsk litteraturhistorie og utforsker moderne tematikk gjennom en historisk linse, slik som han også gjør i flere andre dikt. Når det gjelder hvorfor han har brukt akkurat dette utdraget, kan jeg se for meg i alle fall to ulike forklaringer. Den første er at Adrian har opplevd å miste sin familie på en grusom måte. Når han nå tvinger seg selv til å gjenoppleve det gjennom visjonen sin, er det et svært sterkt og følelsespreget øyeblikk. I tillegg har vi en mulig forklaring som ligger ganske opp i dagen: Utdraget nevner spesifikt tulipanen med navn «Admiral Enkhuisen». Tulipanene som var «admiral» var stripete røde og hvite, og i sin tid verdifulle. Bruken av denne tulipanen skaper assosiasjoner til Holland, krigen mot Spania og tulipanmanien som omtales i Rimbereids dikt «Tulipan. *Mani.*»

## **2.7 Charles Baudelaire – blomstene kan også være onde**

Wergeland fremstiller blomster som skjønn og vakre, men blomster kan være mer enn det, de kan være onde og stygge. Charles Baudelaire (1821-1867) var en fransk poet, essayist, oversetter og kunstkritiker. Han regnes som en av de mest betydningsfulle figurer i litterær modernisme og var en stor pioner innen symbolistbevegelsen (Tønseth, 2002). Baudelaire var født i Paris og han navigerte seg gjennom en tid med politiske omveltninger og sosial endring, noe som påvirket hans skrifter og filosofiske synspunkt. Baudelaire levde et liv preget av personlig og økonomisk uro. Han hadde kronisk gjeld, som igjen førte til juridiske og sosiale utfordringer. Samtidig var det slik at de komplekse personlige erfaringene han opplevde, og

det at han forsøkte å gjøre opprør mot sosiale normer og konvensjoner, beriket hans litterære arbeid med dybde og intensitet (Winther, 2022).

Symbolismen var en bevegelse innen kunst og litteratur, som oppstod i Frankrike på slutten av 1800-tallet. Den utviklet seg som en reaksjon mot realistenes og naturalistenes detaljerte beskrivelser av virkeligheten, hvor mimesis ofte var idealet for diktningen. Symbolistene var opptatt av følelser, drømmer og av det ubevisste sjelleliv, og forsøkte å uttrykke det usynlige eller det indre gjennom symbolske bilder og metaforer. Ideen var at kunsten skulle antyde og insinuere, heller enn å beskrive eller fortelle rett frem (Winther, 2019). Charles Baudelaire var en viktig figur innen denne bevegelsen, og han bidro til å forme estetikken innenfor retningen ved å fremheve poesiens musikalitet, dunkelhet og flertydighet.

Baudelaire's mest kjente verk er en diktsamling som ble utgitt for første gang i 1857. Den har det franske navnet «Les Fleur de Mal», som oversatt til norsk har blitt *Det ondes blomster* eller *Blomar av ondskap*, som min versjon på nynorsk heter. I denne utforsket han skjønnhet, dekadanse, erotikk og melankoli og utfordret dermed de konvensjonelle ideer om poesi og moral. Per Thomas Andersen går så langt at kan kaller denne diktsamlingen for «den aller viktigste inspirasjonskilden for symbolismen som litterær retning» (Andersen, 2003, s. 286).

I vår sammenheng blir Baudelaire viktig, både fordi han var en foregangsmann for den moderne poesi, men også fordi han var den første som skrev en diktsamling om blomster som noe annet enn bare noe godt. Han hadde en fascinasjon for blomster som motiv i kunsten, men tilnærmingen hans var langt fra tradisjonell. I *Blomar av ondskap* representerer blomster ikke bare skjønnhet og renhet, som i utgangpunktet har vært de vanlige konnotasjonene. De representerer i tillegg mørke og mer komplekse tema som forfall, død og tiltrekningskraften det onde har. Vi kan se et eksempel fra den nynorske omdiktinga gjort av Haakon Dahlen. Fra diktet «Eit åtsel», strofe fire og strofe elleve:

Og himlen såg stilt på det stolte skjelettet,  
lik blom som sprang ut i si prakt.  
Stanken var sterk på den grønne slette  
så svimrug du tok deg i akt.

...

Ja slik skal du verte, å nådige dronning,  
når den siste olje er gitt.



og under graset og blomanes honning  
dine knoklar rotnar i skitt. (Baudelaire, 2001, s. 58-59).

Her ser vi i strofe fire en sterk kontrast mellom skjelettet som var som en blomst som sprang ut i sin prakt, og den sterke stanken på sletten. Videre skapes det i strofe elleve først et finere bilde at en dronning som er gitt sin siste olje, og som har fått blomstenes honning tilført, men vi ser også at siste vers snur på bildet da det står at knoklene råtner i skit. Blomstene og det de gjør er altså først noe fint og skjønt, samtidig som det bærer i seg potensialet for fordervelse. Allerede i tittelen på diktsamlingen gjenspeiles denne dualiteten. Blomster er ikke kun estetiske objekter, men også bærere av dypere ondskap og lidelse.

Gjennom diktsamlingen bruker Baudelaire blomster som et middel til å utforske og uttrykke de mest motstridende aspekter ved den menneskelige tilværelsen, og dette reflekterer hans syn på kunstens rolle som et speil for både det sublime og det forferdelige i livet. Utgivelsen vakte stor oppstandelse, og både Baudelaire og forleggeren hans ble anklaget for å spre umoral gjennom poesien. Seks av diktene i samlingen ble sensurert. Til tross for dette har verket overlevd som et viktig bidrag til litteraturen, og står igjen som et vitnesbyrd om Baudelairens evne til å utfordre samfunnets grenser.

Blant Rimbareids blomster finner vi også flere blomster som er med på å utforske det som ikke bare er skjønt og vakkert. Skogstjernen i diktet «Skogstjerne. *Blokk nummer 11*» dekker over den rustrøde bunnen, som er farget av blodet etter Auschwitz, noe som skaper noe helt annet enn et vakkert bilde. I diktet «Hvitveis. *Rotstokk*» blir rotstokken beskrevet med «arr og knuter» og med «vorter og avstikkere», mens selve hvitveisen blir beskrevet som vakker. Videre har vi diktet «Rafflesia. *Den største*», hvor det er verdens største blomst som blir beskrevet. Denne er blodrød og stinker av råttent kjøtt. «Rafflesia», strofe tre:

Og rundt pollenkammeret

surrer fluene,

lokket av stanken

av lik

som sprer seg tungt mellom

regnskogens trær

og blomster.

(s. 80)

Her er det tydelig at Rimbereid er inspirert av noe annet enn Wergelands skjønne blomstermetaforer, og man får assosiasjoner til Baudelaire og hans *Blomar av ondskap*.

Et annet spennende dikt i denne sammenheng er «Rose 1. *Flygende*», som også er hentet fra Rimbereids *Herbarium*. Her er motivet en kvinne om bord på et fly, som har med seg en rose i bagasjen sin. Innerst i rosen bukter det seg en gul larve. Diktet består av en lang strofe, og siste halvdel av strofen går slik:

Men i håndvesken under setet  
ligger rosen  
som den italienske kontakten  
kjøpte til henne under middagen kvelden før.  
Den ligger beskyttet  
inni mandagens Milano Finanza  
hun hadde håpet hun ville greie å lese.  
Innerst, mellom kronbladene  
lette press,  
bukter stadig en hul larve seg.  
Altså: flygende kvinne, rose og larve. (s. 16)

Dette gir assosiasjoner til Baudelaire, men enda mer til William Blake, og hans dikt «The sick rose» fra slutten av 1700-tallet. Selv om Baudelaire var den første som brukte blomstermotivet gjennomgående på nye måter i en diktsamling, gjorde Blake dette i et enkelt dikt enda tidligere. Det er noe uklart når diktet først ble publisert, men man antar det er rundt 1789. Første strofe:

O Rose thou art sick.  
The invisible worm,  
That flies in the night  
In the howling storm: (Poetry foundation, 2024a)

Vi ser her at «Rose 1. *Flygende*» og «The sick rose» har tydelige likheter i motivene sine. Begge rosene er i bevegelse i luften, og begge inneholder larve. En blomst som rommer en larve, tenker man ikke på som vakker. Rimbereid selv har også uttalt at «Rose 1. *Flygende*» er skrevet som en hyllest til William Blake og «The sick rose» (Poetry International, 2011).

Baudelaire inspirerer fortsatt kunstnere, forfattere og tenkere til å se skjønnheten i livets uendelige kompleksitet. Litteraturforsker Per Buvik ga i 1996 ut boken *Poesiens skandale. Om Baudelaire*. I denne er han tydelig på at Baudelaire var et geni, og at tekstene og tankene hans gjelder for mer enn bare den tid han levde og skrev i. Han skriver blant annet: «Jeg nøler ikke med å kalle Baudelaire et geni, og jeg kan aldri gå med på å betrakte ham som et produkt av en historisk konjunktur, om hans univers aldri så mye også er knyttet til historien» (Buvik, 1996, s. 13).

## **2.8 Theodor W. Adorno - å skrive dikt etter Auschwitz, er barbarisk**

Et annet viktig punkt nedslag, gjør vi hos Theodor Adorno (1903-1969). Han var en tysk sosiolog, filosof og kunstkritiker, og mange anser han som en av 1900-tallets største tenkere. Han var jøde, og emigrerte først til England og så til USA i forbindelse med andre verdenskrig. Adorno returnerte til Europa etter krigen, og ble en av nøkkelfigurene i den kjente Frankfurterskolen. Arbeidet hans dekket en rekke tema både innenfor estetikk, kulturkritikk, psykologi og samfunnsteori. Han var dypt engasjert i å utforske de negative effektene modernitet, massemedier og forbrukersamfunnet hadde på individet og kulturen, og sammen med andre tenkere i Frankfurterskolen utviklet han den kritiske teori. Prosjektet var en slags forening av to ulike teoridannelser: Psykoanalysen til Freud og Karl Marx sin kritikk av økonomien under det kapitalistiske samfunnet. Frankfurterskolen blandet på en måte disse to, og forsøkte å skape en «Marxisme med menneskelig ansikt», inspirert av Walter Benjamin sine tidligere arbeider. De var opptatt av Freud, men mente at hans teori overså deler av det sosiale. På den andre side mente de at marxismen som utviklet seg etter Marx overså det menneskelige aspektet, og målet ble derfor å gjenreise det humanistiske med Marxismen (Tjønneland, 2023).

Et av hovedverkene til Adorno er hans estetiske teori, og han jobbet med estetikk hele livet. Han var interessert i musikk, og skrev tidlig om kunst og estetikk. Samtidig hadde Adorno en interessant måte å se arbeidet med estetikk på. Han kalte arbeidet «helt unyttig og forgjeves», men han sier også at det unyttige er det som motsetter seg den rådende fornuft i et samfunn, og at dette er viktig. Han var opptatt av at alt ikke skulle være nyttig, og dermed underlagt interesse om profitt i samfunnet. I sin estetiske teori argumenterer han for at ekte kunst utfordrer eksisterende sosiale strukturer og konvensjoner.

Det er lett å føle seg liten i møte med Adornos tekster, men i så måte er det trøst å hente hos litteraturviter Arild Linneberg. Han er kjent som en av Norges fremste Adorno-kjennere, har

oversatt mange av Adornos tekster til norsk, og han har undervist i Adornos estetiske teori siden midten av 80-tallet. Linneberg sier selv i en forelesning at «tekstene til Adorno er gåtefulle, ubestemmelige og vanskelige å forstå» (Linneberg, 2020). Han mener tekstene befinner seg i skjæringspunktet mellom vitenskap og kunst og mellom litteratur og filosofi, og at det er snakk om tekster som er annerledes og byr på motstand man ikke er vant med. Etter å ha undervist i emnet i nesten 40 år, er Linneberg «fortsatt ikke sikker på at jeg har forstått hele kompleksiteten i Adornos arbeid» (ibid). Dette sier noe om hvor krevende disse tekstene er.

I ettertid er Adorno spesielt kjent for en uttalelse som kommer i hans essay «Kulturkritikk og samfunn» som ble utgitt i 1955. Her skriver han den berømte setningen: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch», oversatt til norsk: «Å skrive dikt etter Auschwitz, er barbarisk» (Adorno, 1997, s. 17). Underforstått sier han på mange måter, at det er ingen skjønnhet igjen i verden (Andersen, 2003, s. 440). Adorno så på Holocaust som en fundamental krise for kulturen som helhet, og stilte altså spørsmål ved hvordan kunst og litteratur kunne ha verdi eller betydning i lys av en slik grusomhet. Videre ser ut det til at Adorno mener at kulturkritikerne har mistet kontakten med virkeligheten. Kulturkritikken er blitt overfladisk, og den må i større grad forstås i relasjon til samfunnet (Adorno, 1997, s.22).

Samtidig kan den berømte påstanden leses som en kritikk mot estetiseringen av lidelse. Det å skape skjønnhet eller estetisk nytelse ut av det grusomme som hadde skjedd, kunne virke som en form for barbari, fordi det risikerte å trivialisere eller fornekte lidelsens realitet. Uttalelsen hans inviterer til ettertanke om hvilken rolle kunsten og poesien skal ha i samfunnet, spesielt når det gjelder å vitne om traumatiske hendelser. I sitt arbeid *Negative Dialektik* fra 1966, nyanserte Adorno sin opprinnelige påstand noe. Her bemerket han at det som hadde skjedd, krevde en ny form for kunstnerisk uttrykk som kan bære vitnesbyrd om det som skjedde. Vi kan altså se at han etter hvert ikke avviser muligheten for diktekunst etter Auschwitz helt, men heller understreker behovet for en dypere bevissthet knyttet til kunstnerens etiske ansvar.

Det er interessant å registrere at setningen om Auschwitz og dikt, som Adorno er blitt berømt for, ikke introduseres før mot slutten av essayet. Den kommer på mange måter uventet, og fremstår på ingen måte som et hovedargument. Den kraftfulle og tankevekkende uttalelsen virker nesten som en overraskende konklusjon, i en ellers sammenhengende argumentasjonsrekke. Verken Auschwitz eller begrepet lyrikk er nevnt tidligere i essayet, det inneholder kun noen få nevnelser av Hitler-regimet og autoritære strukturer. Likevel er altså formuleringen om Auschwitz og dikt, noe av det Adorno er aller mest kjent for i dag.

Christian Janss og Christian Refsum skriver i sin innføringsbok «Lyrikkens liv» om Adorno. De trekker frem at Adorno mener «lyrikken står for noe samfunnsmessig, først og fremst når den ikke snakker samfunnet etter munnen» (Janss og Refsum, 2013, s. 149). De formulerer at Adorno setter søkelys på den type poesi som ikke direkte tematiserer samfunnet, men heller adresserer det på en indirekte, subjekt og «negativ» måte. Adorno argumenterer for at poesi ikke oppnår sin sosiale relevans ved å etterape samfunnsdiskursen eller ved å formidle spesifikke budskap. I stedet finner poesien sin verdi i det øyeblikket hvor subjektets uttrykk i vellykkede verk møter språkets egen natur, og det er språket som guider uttrykkets retning. For Adorno ble poesien sin rolle i samfunnet spesielt problematisk etter Holocaust. Han stilte altså spørsmål ved muligheten for å skape poesi overhodet, gitt det han så som et fundamentalt brudd i menneskelig bevissthet og forståelse av historie. I hans øyne ville det å produsere dikt på en tradisjonell måte være å ignorere historien og dermed handle uansvarlig. Poesien måtte derfor transcendere sine tidligere former og bruke språket annerledes (Janss og Refsum, 2013, s. 149).

Adornos påstand om lyrikk etter Auschwitz har blitt et sentralt punkt i diskusjoner om kunstens og litteraturens rolle i å forholde seg til og bearbeide historiske traumer. Det fremhever spenningen mellom kunstens skjønnhet og trøst på den ene siden, og dens ansvar for å vitne og minnes historiens brutalitet på den andre. Som vi skal se under neste delkapittel, om Georg Johannesen, utfordrer Øyvind Rimbereid Adornos kjente uttalelse, da han har med et dikt i *Herbarium* som inneholder både blomstermotiv og motiv hentet direkte fra Auschwitz.

## **2.9 Georg Johannesen – sannheten om rosen kan ikke mer bli fortalt på de godes språk.**

Det var ikke bare Theodor W. Adorno som stilte spørsmål med hvordan man best kunne skrive dikt etter 2. verdenskrig. En hel generasjon med etterkrigsdiktere viet seg til tanken om at språket kunne oppleves utilstrekkelig når man skulle skrive om krigen og grusomhetene knyttet til Holocaust. De norske dikterne var intet unntak. Da krigen var over, ble det ganske raskt gitt ut en del kampdikt som var blitt skrevet under selve krigen. Herfra har vi for eksempel de kjente diktene «Aust-Vågøy» av Inger Hagerup og «Vi overlever alt» av Arnulf Øverland. Det ble etter hvert skrevet mer og mer modernistisk litteratur, og mye som ble gitt ut var preget av fremmedfølelse, splittelse og angst. Samtidig ser vi med tiden, at modernistene ble angrepet fra ulike hold. Arnulf Øverland skrev i sin «Tungetale fra

Parnasset», som først ble trykket i Arbeiderbladet i 1954, at modernistiske dikt var «snikksnakk, abrakadarbra, rabbel og tungetale» (Øverland, 1954, s. 228). Dag Solstad, som selv var modernist, tok også et oppgjør med den tunge symbolbruken og det vanskelige språket til modernistene i kortteksten «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger». Her skriver han i overgangen mellom de siste avsnittene:

Vi ville gi kaffekjelen vinger. På arbeidsplassene tegnet vi utkastet til vinger og om kveldene diskuterte vi og sammenlignet.

Til vi en morgen forsto at vi for alltid måtte slutte å drømme. Da ble vi fylt av en ømhet for verden og sa: Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger. Vi vil ikke forandre tingene våre til fugler og blomster. Vi vil la kaffekjelen være kaffekjelen og se den stå på frokostbordet, blank av aluminium og fylt med rykende kaffe. (Solstad, 1980, s. 154).

Dette leste mange som et oppgjør med at enkelte modernister hadde dratt det litt langt, og at han oppfordrer til å skrive mer forståelig for leseren fremover.

Ekkoet fra Adornos uttalelse om å skrive dikt etter andre verdenskrig nådde også frem til Georg Johannesen (1931-2005). Johannesen var en av Norges mest provoserende og tankevekkende forfattere gjennom det 20. århundre. Han hadde en karriere som strakte seg over flere tiår, og utmerket seg innenfor flere områder. Han er kjent som poet, essayist, retoriker og litteraturviter. Johannesen debuterte i 1957 som episk forfatter med romanen *Høst i mars*, men skrev bare én annen roman i ettertid. To år senere ga han ut sin første diktsamling, *Dikt 1959*. Her ser man at han skiller seg fra den sensymbolistiske uttrykksformen som en del brukte på 1950-tallet, og brukte en mer kortfattet og kraftfull retorikk.

Nesten alle tekster skrevet av Johannesen inneholder noe av essayets egenart, også de lyriske. Han kom stadig med skarp kritikk mot etterkrigstidens samfunnsforhold, og man kan gjennom litteraturen hans se en dyp skepsis rettet mot maktstrukturer og sosial urettferdighet. Johannesen mente også at krigen hadde gitt så store ringvirkninger på menneskene, at man kunne argumentere for at den egentlig ikke var over. Han uttalte til Dag og tid i 2003 følgende: «Vi lever ikke i ei førkrigstid. Verda er i krig, slik ho har vore sidan Guernica, i alle høve sidan Hiroshima» (Rimbereid og Åslund, 2006, s. 34).

I diktsamlingen *Nye dikt* fra 1961, ser vi at Johannesen er påvirket av Adorno og hans spørsmål knyttet til Auschwitz og lyrikk. Diktet «Byen» er delt i fire deler, hvor siste del av diktet starter slik:

Jordens brannsåer sys igjen med asfalt  
Blod er rust på lungene  
men jeg har ikke tall nok i min tale  
til å tenke det jeg vet:

Sannheten om rosen  
kan ikke mer bli fortalt  
på de godes språk  
Den som sier: Se på denne rosen  
leder deg bort fra  
blodfleckene på veien

... (Johannesen, 1961, s. 44)

I et TV-intervju med NRK, forteller Johannesen selv om dette diktet, og hva han legger i det. Her sier han at diktet er et slags omdiktet sitat fra Adorno. Videre drøfter han om det i det hele tatt er mulig å skrive om blomster etter Auschwitz, og han svarer selv: «Selvfølgelig kan man skrive om blomster etter Auschwitz, men det kan ikke gjøres på helt samme måten ...» Gjennom intervjuet blir det tydelig at han mener at dersom man ønsker å lese dikt med en sånn gammeldags inderlighet, må man gå tilbake til de gamle romantikerne for å finne dette. Johannesen uttalte selv at «det er ingenting i veien med romantikken bare man skjønner at den er avgrenset, og at den kan slutte. Altså, når Hitler skyter seg i kjeften, da er det slutt» (Rimbereid og Åslund, 2006, s. 115). Han poengterer hvor viktig det er med en endring i måten man skriver på, etter andre verdenskrig. Johannesen peker også på et språkproblem i versene «Sannheten om rosen kan ikke mer bli fortalt på de godes språk». Man kan fortsatt skrive om roser, men man kan ikke bruke det Johannesen kaller et «godhetsspråk». Godheten har blitt en ny form for ondskap, altså en falsk godhet. Johannesen sier selv: «Man kan ikke bruke en slik innsamlingsgodhet. Redd Barna godhet» (Eikvil, 1995).

Det var ikke uten grunn at Johannesen etter hvert ble utnevnt som professor i retorikk. Han var aktivt med i en del av de debattene som foregikk i samfunnet, og han var kjent for å være en vanskelig mann å debattere mot. En av diskusjonene han gikk inn i, var rehabiliteringen av Hamsun. Til Dagbladet uttalte han i 1995 at «Den norske rehabiliteringen av Hamsun er et forsøk på å skape en nazisme med et menneskelig ansikt» (Rimbereid og Åslund, 2006, s. 121). Sitatet kan leses som en tydelig allusjon til «marxisme med et menneskelig ansikt», i tradisjonen etter Benjamin og Frankfurterskolen. Johannesen mente at nordmenn tilga Hamsun alt for enkelt, og uttalte «De leser ikke Hamsun på tross av at han var nazist. De leser

Hamsun fordi han var nazist.» (Vold, 2005). Etter at Hamsun ble dømt for å ha vært medlem av Nasjon Samling, gikk det ikke mange årene før det startet en slags Hamsun-renessanse, hvor sterke personligheter gikk inn for å rehabilitere Hamsun og hans forfatterskap. Sigurd Hoel var en av forfatterne som gikk i spissen for at man ikke skulle glemme all den kulturelle rikdommen Hamsun hadde brakt til verden. Johannesen på sin side, var ikke så enkel å overbevise. Og om Hoels roman *Møte ved milepælen* sa han:

Når Sigurd Hoel skrev *Møtet ved milepælen*, synes jeg det var en latterlig bortforklaring av nazismen. Det var en psykologisering over emnet i romanform. Da var det bedre å gjøre som Nordahl Grieg og delta i krigen, eller som Arild Haaland: skrive en bok i sakprosa om hva nazisme er for noe. (Rimbereid og Åslund, 2006, s. 89).

Johannesen hadde nok lest Hamsuns verk, der han skrev «om hundre år er allting glemt». Men det var ikke gått hundre år, og for Johannesen var ingenting glemt.

Store tenkere som Theodor Adorno og Georg Johannesen stilte altså spørsmål med hvorvidt det var mulig å skrive blomsterlyrikk etter andre verdenskrig. Johannesen sier at det er mulig, men at det må gjøres annerledes, på en annen måte. Spørsmålet blir da i hvor stor grad de ble lyttet til. De første tiårene etter krigen får man inntrykk av at blomstermotivet blir mindre brukt i norsk lyrikk enn tidligere. Samtidig fantes det forfattere som fortsatte sin blomstrende motivbruk som om nesten ingenting hadde hendt. Et eksempel finner vi i André Bjerke. Han gir ut diktsamlinger både i 1953 og i 1968, hvor blomstermotivet er brukt på en tradisjonell måte. I hans diktsamling *Prinsessen spinner i berget* fra 1953, finner vi diktet «Med en prestekrave». Strofe to og tre i diktet går slik:

Elsker? ... Selv på åpen gate

har hun hvisket meg sitt: ja.

Elsker ikke? ... Det sitatet

har hun fra et ukeblad

Elsker? ... Gjennom junikvelden

fløt vi på et måneslør.

Elsker ikke? ... Den novellen

er nok også skrevet før. (Bjerke, 1953, s. 27).

Det er lite eller ingenting i dette diktet som får meg til å gjenkjenne impulser fra verken Adorno eller Johannesen. Diktet fremstår tradisjonelt i all sin prakt, og bruker blomstermotivet på samme måte som man gjorde tidligere. Nå må det legges til at jeg hadde få forventninger om at André Bjerke skulle ha blitt sterkt påvirket av impulser fra



modernistene, da han er kjent for sin sterke tradisjonalistiske tilhørighet. Men at han fortsatte med blomster som så tydelig motiv, hadde jeg ikke helt forutsett.

En annen dikter som fortsatte med enkelte blomsterdikt var Hans Børli. I 1960 gir han ut diktsamlingen *Jeg ville fange en fugl*. I denne finner vi diktet «Hestehov», som her gjengis i sin helhet:

Våren har dypet  
vingen i solefallet i kveld.

Se! Det har dryppet  
gulldrøpp i gustne bakkehell... (Børli, 1960, s. 43).

Igjen får man ingen umiddelbar følelse av at dette er en helt ny måte å bruke blomstermotivet på. Til tross for at diktet ikke har tradisjonelt oppsett, opplever man at diktet er beslektet med tidligere tekster med blomstermotiv.

Hovedvekten av etterkrigsmodernistene skrev tekster preget av fremmedfølelse, angst og splittelse, og for storheter som Gunvor Hofmo og Paal Brekke fremstår det utenkelig å bruke blomstermotiv på den tradisjonelle måten. Fra de som hovedsakelig skrev tradisjonelt finner vi også mindre blomsterlyrikk enn tidligere. Samtidig ser vi at det over tid skjer en perspektivutvidelse hos flere. Det er interessant å se at Børli i 1972 gir ut en ny diktsamling, *Kyndelmesse*, hvor vi finner diktet «Etter Auschwitz». Dette går slik:

Det er hardt  
å se seg selv i øynene  
etter dét som hendte  
i Auschwitz.  
I Hiroshima.  
I Song My -

MEN VEND IKKE SPEILET.

Tro ikke  
at helvete hadde vært mulig  
uten deg og meg. (Børli, 1972, s. 86)

Her ser vi altså en utvikling i forfatterskapet. «Etter Auschwitz» er et av diktene som ligger til grunn for at vi kan si at Børli gikk fra å være påvirket av romantikken til å skrive mer og mer

modernistisk orientert. Min påstand er at det er sannsynlig at dette diktet er preget av impulser fra Adorno og Johannesen.

I det store og det hele ser vi altså at mange forfattere er preget av krigen og dens ettervirkninger. Om det er Adornos og Johannesens uttalelser som gjør at de ikke skriver dikt som før, er ukjent. Det kan godt være at enkelte er påvirket av disse, men vi må ikke glemme at alle disse forfatterne det er snakk om også opplevde krigen i all sin gru. At krigen satt sine spor i deres diktning, er ikke overraskende. Når vi leser *Herbarium*, blir det naturlig å stille seg spørsmålet om hvorvidt Rimbereid skriver dikt på en måte som Johannesen ville godtatt. Selv er jeg overbevist om at han gjør det. De to kjente hverandre gjennom Retorisk Forum i Bergen, og det er all grunn til å tro at en person som Rimbereid er godt opplyst om tankene til både Adorno og Johannesen. I tillegg oppga Rimbereid i samtale med Ole Karlsen, at da han var i slutfasen med å skrive sin første diktsamling, leste Johannesen gjennom den for ham og kom med innspill. Dette var en prosess som Rimbereid oppgir at han lærte mye av (Karlsen, 2020, s. 129). Personlig mener jeg at Rimbereid bruker blomstene i *Herbarium* akkurat som Johannesen mener man skal. Dette er ikke snakk om «søt poesi», hvor lyrikeren får frem hvor glad han er i blomster, og han bruker heller ikke dette godhetsspråket som Johannesen frykter. I tillegg bruker Rimbereid et helt dikt på å skrive om *både* blomster og Auschwitz på samme tid. I diktet «Skogstjerne. *Blokk nummer 11*», ser vi at blomsten og en bygning i Auschwitz blir stående som symboler på grusomhetene som fant sted under Holocaust, og det er naturlig å lese hele diktet inn i en tradisjon etter Adorno og Johannesen. Rimbereid utfordrer blomsterdiktningen i samlingen sin og beveger seg lang utover de vanligste rammene for slike tekster. Videre er han hele veien bevisst verden rundt oss i dag og bruker blomstene som tankestoff. *Herbarium* byr på et stort mangfold, både formmessig og tematisk, og får oss ikke på noe tidspunkt til å stille spørsmål med hvorvidt forfatteren har oppfattet at romantikken er over.

Georg Johannesen døde brått på juleaften i 2005, men i dag, snart 20 år senere, er han fortsatt lest og omtalt. De færreste forfattere overlever sin tid, men det kan se ut til at Georg Johannesen blir stående igjen som en av de få som klarte det. Selv uttalte han det slik: «Jeg setter mitt fingeravtrykk på tilværelsen. Så får det viskes ut når det skal» (Rimbereid og Åslund, 2006, s. 194).

## 2.10 Blomsterlyrikk i nyere tid

Hva så med samtidslyrikken? Skrives det her poesi med blomstermotiver, og hvordan brukes dette motivet i så fall? Da jeg tok faget «Nordisk samtidslyrikk» i 2017, brukte vi tekster som var utgitt etter år 2000, og i Danmark har det vært konsensus rundt at samtidslitteraturen begynner i år 2000 (Karlsen og Rustad, 2020). I Norge derimot er begrepene «samtidslitteratur» og «samtidslyrikk» noe mer krevende å jobbe med, da det mangler en felles forståelse av hva de er betegnelsen på. Bruken av begrepene preges av individualistiske synspunkter, og de er derfor vanskelige å holde fast. Noen mener samtidslitteratur er det som er skrevet i «vår egen levetid», noe som kan være problematisk, da mennesker som lever i dag har veldig ulik levetid bak seg. En annen forståelse er at samtidslitteraturen er litteratur som er utgitt i dag. Litteraturviter Ole Karlsen poengterer i en podcast om nordisk poesi, at også eldre litteratur kan være en del av samtidslitteraturen, dersom den tas frem igjen og blir lest i dag (Karlsen og Rustad, 2021). Likevel er det slik at i det store og det hele, tror jeg ganske mange som jobber med litteratur vil si seg enige i at samtidslitteraturen er den som er utgitt fra og med år 2000, også i Norge.

Litteraturforsker Unni Langås utgi i 2012 artikkelen «Du torkar pannan med en ros och rekommanderar dess törnen.» Denne tar for seg nordisk blomsterdiktning på 2000-tallet, og studerer hvordan denne diktningen jobber med spørsmålene i tradisjonen etter Baudelaire. Er blomster bare vakre, eller kan blomster også være onde? Langås stiller spørsmål med hva som kjennetegner blomsterdiktningen, og om det finnes noen gjennomgående trekk ved denne. Hun tar ikke for seg alle dikt med blomstermotiv, men konsentrerer seg om diktsamlinger som har brukt motivet systematisk.

En mulighet hun presenterer, er at 2000-tallets blomsterdiktning befinner seg i sporene til Inger Christensen. Danske Christensen er en sentral representant for systemtenkningen som man finner i skjæringspunktet mellom språkfag og naturfag. Christensen ga i 1981 ut diktsamlingen *alfabet*, hvor hun finner paralleller mellom språkets- og naturens verden, og hvor hun er opptatt av relasjonen mellom poesi, grammatikk og botanikk. Gjennom artikkelen konkluderer Langås med at de tre forfatterne hun studerer, står i gjeld til Christensens forfatterskap, og *alfabet* spesielt. Hun oppgir å finne både semantiske og strukturelle allusjoner til *alfabet* hos alle tre. Langås har studert tre diktsamlinger: Pia Paulina Nykärens *Herbarium* fra 2000, *Blomsterur*, utgitt av Fredrik Nyberg samme år og Rimbereids *Herbarium* fra 2008. Langås poengterer tidlig at disse diktsamlingene er veldig ulike, og at spesielt Nykären sin tilknytning til Christensen er vag. Men som Langås poengterer: «De

møtes i en kunstnerisk intensjon om å skape en poetisk systematikk, og en praktisk utførelse av den» (Langås, 2012, s. 184). Det er verdt å merke seg at i Nybergs tilfelle, er denne systematiseringen som vi finner i *Blomsterur*, ikke typisk for bare denne samlingen.

*Blomsterur* er alfabetisk oppdelt, mens i Nybergs diktsamling *Åren* fra 2002, har alle dikt navnene etter en måned, kronologisk fra januar til desember. I diktsamlingen han debuterte med i 1998, *En annorlunda praktik*, er første del av diktsamlingen nummerert med siffer fra en til fem. Vi ser altså at denne typen systematisering er noe som preger hele Nybergs forfatterskap, og som ikke er typisk for hans blomsterdiktning alene.

Langås har i sin artikkel vektlagt sammenhengen mellom Rimbereid og Nyberg, blant annet fordi begge er påvirket av Christensens *alfabet*. Personlig hadde jeg trodd at likheten mellom disse diktsamlingene skulle være større enn den viste seg å være. Det stemmer at Nyberg også gir flere av sine dikt blomsternavn, men jeg opplever diktene han skriver som veldig ulike de som finnes i *Herbarium*. Nybergs dikt er i tillegg til det systematiske, preget av et veldig tydelig lyrisk-jeg, som løser opp «ordenen» og som gir diktene en personlig stemme som er veldig sterk. I Rimbereid sine dikt opplever jeg en større distanse til leseren. Og selv om begge samlinger kan sies å inneholde historiske tema og fakta, er dette mer utpreget hos Rimbereid enn jeg finner det hos Nyberg.

Det er kun ett av diktene til Nyberg som har lignende navn som et dikt av Rimbereid, og det er diktet «PAEONIA (L. fem.)». I *Herbarium* finnes vi diktet «Peon. *Kunnskap*», som vi skal komme tilbake til i analysedelen. Men det er altså samme plante de to bruker som utgangspunkt i sine to dikt. I Nybergs dikt om peonen går første strofe slik:

Årtal, årstider;

ett par langsamma villakvarter

med pioner och parkteringsplatser.

Du är mycket tyst.

Vete kan aldrig bli råg.

Medicinen ligger så stilla där på köksbordet.

Din andning resulterar i en ny (och annorlunda) andning. (Nyberg, 2011, s. 55)

Første strofe i Rimbereids dikt «Peon. *Kunnskap*» går slik:

Klok må peonen være,

med sine utallige kronblad

heller ikke den kan lese,

tett tvunnet sammen om seg selv  
som bokrullen ingen fant.

Hos Rimbereid ser vi at han bruker peonen aktivt gjennom hele diktet, mens den hos Nyberg bare er nevnt en eneste gang i den nevnte strofen. Opplevelsen min er at Rimbereid bruker sine blomstermetaforer til mye mer enn Nyberg. Jeg opplever at hos Nyberg er blomstene statister, mens de hos Rimbereid spiller en av hovedrollene. Rimbereid skriver ikke om blomster nødvendigvis for å skrive om blomster, men han bruker blomstermetaforene fra tidligere tider inn i sin egen samfunnskritikk, og derfor får blomstene ofte hovedroller.

Det vi kan slå fast, er i alle fall at Rimbereid, Nykänen og Nyberg skriver blomsterdikt etter Auschwitz. Det er de ikke alene om. Hvert år blir det i Norge kjøpt inn rundt 60-70 diktsamlinger for voksne gjennom Kulturrådets innkjøpsordning. En gjennomgang av de som har blitt valgt ut etter år 2020, viser at flere av disse har titler fra botanikkens verden.

*Tulipanforestillingen, Forlisets vannlilje, Sifonofor, Vill iris, Hjerteskog, Jorden skriver, Der trærne sto, Jordsøster, Var det grønt og Naboplanter* er alle eksempler på titler på diktsamlinger som var med i innkjøpsordningen mellom 2021-2024 (Kulturdirektoratet, 2024). Akkurat på hvilken måte alle disse samlingene bruker naturen og blomstene sine, er ikke for denne oppgaven å gå gjennom, men ut ifra de samlingene jeg har sett på, vil jeg konstatere at en god del av dem skriver seg inn i den økokritiske tradisjon. Dette er en tradisjon som er i sterk vekst, og som Rimbereid også tidvis har skrevet seg inn i. I utgangspunktet fremstår ikke *Herbarium* som en typisk økokritisk diktsamling, men som vi skal se gjennom analysene, er det mer som drar samlingen i den retning enn man skulle tro ved første gjennomlesning. I diktsamlingene før *Herbarium*, *Seine topografier* fra 2000 og *Solaris korrigert* fra 2004, er det økokritiske i større grad tydelig og uttalt. Det er derfor spennende og interessant å se at *Herbarium* fremstår mer og mer økokritisk, jo mer man jobber med den, selv om fremstillingen er mindre uttalt enn i de foregående samlingene.

Det er heller ikke slik at Rimbereid forlater verken botanikkens verden eller det økokritiske når han fullfører *Herbarium*. Tvert imot. I 2017 kommer han med utgivelsen *Lenis plassar. Et dikt*. Dette er et langdikt, hvor Rimbereid følger opp både det økokritiske, og bruken av blomster. Diktet har som utgangspunkt at Leni har forsvunnet. Mannen hennes fungerer som et lyrisk-jeg i diktet, og vi følger hans leting etter Leni i Stavangerområdet. Han følges gjennom langdiktet av et kor av blomsterstemmer. Disse forsøker å gi han råd og kommenterer underveis i letningen. Åpningsstrofen i diktet går slik:

*Nå som det er så sent,  
selv om noen alltid sier at det er sent,  
er det nå virkelig sent.*

*Så sent at en knapt merker det er sent!* (Rimbereid, 2017, s.7)

Her er det blomstene som snakker, noe som forsterker budskapet. Det blir etter hvert tydelig at Rimbereid kommenterer miljøutfordringen menneskeheten står overfor, og stiller spørsmålet om det er for sent å redde verden. Etter hvert gir blomstene opp det å være blomster. Tidlig i diktets andre del, sier blomstene:

*Det var dumt av oss å tro  
av vi kunne forbli blomster  
og fortsatt ha noe å si.*

*Så, hva er vi nå?* (Rimbereid, 2017, s. 51)

Hva «blomstene er nå», skal ikke svares ut i denne oppgaven. Men vi kan slå fast at blomster fortsatt er aktuelle motiver i lyrikkens verden.

Ved inngangen til arbeidet mitt, ble det klart at det ikke er forsket særlig mye på blomster som motiv i nordisk lyrikk. I en gjennomgang av 44 masteroppgaver i nordiske språk og litteratur, levert de siste ti årene, finner man heller ikke oppgaver som tematiserer dette spesifikt. Av oppgaver som kan ha noen interesse for mitt arbeid, finner jeg en oppgave levert i 2014 av Inger Kathrine Hansen, som er en økokritisk lesning av *Afrodites basseng* av Gert Nygårdshaug. I tillegg finnes det en oppgave levert i 2019, hvor Mariell Johnsen har gjort en økofeministisk lesning av *Bienes historie* av Maja Lune. Disse sammenfaller med en del av den nye lyrikken som gis ut, som inntar et økokritisk perspektiv. Likevel skulle det vise seg å dukke opp helt ny norsk forskning, mot slutten av mitt arbeid. Benjamin Yazdan leverte i 2023 en doktoravhandling som tar for seg naturbeherskelsen i Tone Hødnebøs forfatterskap. I denne fortolker Yazdan Hødnebøs seks diktsamlinger i lys av Adornos kritiske teori. Yazdan skriver i avhandlingen sin «Der jeg forstår naturbeherskelse som forfatterskapets samlende motiv og dermed det samlende punktet i min undersøkelse, åpner det opp for en rekke undermotiver» (Yazdan, 2023, s.13). Jeg har ikke belegg for å fastholde at naturbeherskelse er det samlende motiv i *Herbarium*, eller i Rimbereids forfatterskap som helhet. Men som vi skal se når vi nå beveger oss over til analysene, finnes det dikt i samlingen som tydelig løfter problemstillingen knyttet til menneskets forsøk på å kontrollere og utnytte naturen.

## 3 ANALYSE

### 3.1 Prolog. *Blomstene*

Det første diktet i diktsamlingen står på side syv, og har fått navnet «Prolog». Begrepet prolog kommer fra gresk og betyr nettopp at det er et stykke tekst som kommer innledningsvis som en introduksjon til et litterært verk (Nilstun, 2022). En prolog kan tilby viktig bakgrunnsinformasjon, og derfor hjelpe leseren til å forstå det kommende innhold bedre. Bakgrunnsinformasjonen kan inkludere historiske baktepper eller kulturelle forhold, som er relevante for den påfølgende teksten. En prolog kan også brukes til å etablere en atmosfære eller en tone i et litterært verk, og på den måten gi leseren en følelse av hva den kan forvente. Tonen kan være mørk og mystisk, men også by på en lett og humoristisk stemning. Videre kan en forfatter bruke prologen i verket sitt, til å introdusere sentrale tema eller motiv. På denne måte kan leseren få hint om hvilke ideer eller spørsmål som vil bli utforsket i fortsettelsen, og prologen blir et frampek på hva som skal komme. At diktsamlinger har egne prologer, er ikke alminnelig. Prologen er noe mer brukt i episke, enn i lyriske tekster. Når Rimbereid velger å ha med en prolog i diktsamlingen sin, danner det forventninger om at prologen skal være med å forberede leseren på det som kommer senere i samlingen.

Undertittelen på diktet er «Blomstene». Sammen med tittelen på samlingen, forbereder dette leseren på at blomster skal få en viktig rolle i samlingen. «Blomstene» er oppgitt i bestemt form flertall, og sier derfor noe om at det er bestemte blomster vi skal lese om i fortsettelsen.

«Prolog» kan leses som en nøkkel til forståelse av diktsamlingen som helhet. Diktet understreker naturens autonomi, som forsøker å operere uavhengig av menneskelig innblanding, og følger sine egne lover og rytmer. Refleksjonene i diktet kan leses som en oppfordring til å respektere naturens selvstendighet, og en oppfordring til at menneskene bør lære av naturen, heller enn å forsøke å dominere og beherske den. Det er med andre ord en ydmykhet overfor naturens suverenitet vi møter i dette diktet, en erkjennelse av at menneskenes behov for å kategorisere og kontrollere naturen kanskje frarøver oss evnen til å oppleve verden i sin fulle rikdom. Ved å slippe taket i vårt behov for kontroll, og heller omfavne livets naturlige gang, kan menneskeheten kanskje finne større harmoni og tilfredshet. Som vi så i teorikapittelet, er det nylig skrevet doktorgradsavhandling om naturbeherskelsen i Tone Hødnebøs forfatterskap. Dersom noen ville skrevet en lignende avhandling om Rimbereid, hadde «Prolog» vært det perfekte sted å begynne et slikt arbeid.

«Prolog» består av ti strofer. De første ni består av to vers hver, mens den siste strofen kun er på én verselinje. Diktet er oppbygd av anaforer, hvor hvert enkelt vers starter med infinitivmerket Å. Alle verselinjer fremstår ved første øyekast som fullstendige setninger, og er avsluttet med punktum. Men ser man nærmere på det, oppdager man at alle setningene mangler subjekt. Det er med andre ord ingen fullstendige setninger i diktet. Man skulle i utgangspunktet tro, at en tekst som ikke har noen fullstendige setninger var vanskelig å lese, men det stemmer ikke i dette tilfellet. Selv om det ikke er et formelt subjekt til stede, føler man likevel at det er der på en merkelig måte. Det blir utført en del handlinger gjennom diktet, og selv om det ikke er et konkret subjekt som utfører handlingene, sitter man igjen med en følelse av at det er mennesker som utretter det som blir beskrevet.

Det brukes grammatiske strukturer som er ganske spesielle, og diktet unndrar seg på mange måter enkle fortolkninger. Oppbygningen med anaforen Å i hver verselinje, gjør at diktet inneholder mange verb. Her ser vi en kontrast til diktsamlingens fjerde dikt, *Zilla spinosa*. I analysen av *Zilla spinosa* skal vi se at diktet i de første strofene inneholder mange substantiv, men nesten ikke verb. Rimbereid bruker altså grammatikken i språket sitt helt bevisst. Ikke bare i «Prolog» og «*Zilla spinosa*», men gjennom hele samlingen. En slik tilnærming til grammatikk kan reflektere dikterens ønske om å utforske språkets potensiale. Han leker med syntaksen, eksperimenterer med ulike grammatiske konstruksjoner, og utforsker på den måten nye uttrykksformer. Samtidig spiller grammatikk en sentral rolle i å forme et dikts rytme og flyt. Gjennom grammatisk variasjon, skaper han rytme og musikalitet i diktene sine, og dette kan igjen forsterke en stemning han forsøker å skape eller det tematiske i diktet. Et siste poeng er at de grammatiske valgene Rimbereid tar, ikke bare bidrar til diktets lydlige kvaliteter, men også til den visuelle formen. Avvik fra det som blir sett på som standard grammatisk struktur, kan skape visuell interesse hos leseren. Det kan også bidra til å lede leserens øye på en spesifikk måte, noe som igjen kan forsterke diktets betydning eller estetikk.

*Herbarium* er en diktsamling hvor få dikt har tradisjonell oppbygning med fast bunden form og enderim, men «Prolog» er et av diktene hvor vi finner dette. Diktet har fast rytme og det gjennomgående rimmønsteret AA. Det metriske skjema som er brukt i «Prolog» er også spennende. Ved første øyekast kan diktet kanskje framstå litt som et heksameter, som var det vanlige metrum både i det greske og det romerske eposet i antikken. Men der heksameteret hadde seksfota mønster med hovedvekt på daktyler, bruker Rimbereid her et syvfota gjennomført jambisk versemål. Dette syvfota versemålet har en naturlig cecur etter 4



verseføtter, og kan derfor kalles 4+3 fota. Alle vers i prologen har kvinnelig utgang. Et eksempel på dette ser vi allerede i første strofe:

Å måle opp en blomstereng der hjernen oftest sover.  
Så plukke cirka tredje hver med blikk for deres lover.

Denne første strofen kan tolkes både bokstavelig og symbolsk. På det bokstavelige plan, beskriver strofen noe eller noen som fysisk måler opp en blomstereng, og som etterpå velger nøye ut noen blomster etter et system som følger naturens egne lover. Det er fristende å skrive at handlingene er utført av en person, men det står strengt tatt ikke det i diktet. Siden vi mangler subjekt, er det uvisst hva eller hvem det er som utfører det som skjer, men vi kan likevel anta at det er snakk om et menneske. Symbolsk kan vi forstå det som at mennesket som måler opp blomsterengen, gjør en innsats for å kategorisere og forstå kompleksiteten som finnes i naturen. Dette mennesket går kanskje inn for å lage et slags herbarium, men da det står videre at «hjernen oftest sover», kan det bety at naturen er vanskelig for mennesket å forstå fullt ut. Vårt rasjonelle tanke sett strekker kanskje ikke til? Den som måler opp blomsterengen her, forsøker å være bevisst de lover som naturen selv har, noe som viser en anerkjennelse av at når mennesket griper inn i naturen, må vi være forsiktige for ikke å forstyrre den balansen som finnes. Det er naturlig å lese første strofe som en introduksjon til et av de viktige tema i diktet, nemlig forholdet vi mennesker har til naturen, og samtidig som en oppfordring til å reflektere over hvordan vi forstår verden vi lever i.

«Prolog» forteller fra start av en slags historie om hvordan noe eller noen går fram når slike herbarier skal lages. Kanskje er det en botaniker som representerer det manglende subjektet? Blomstene skal plukkes og tørkes. Det skal telles og måles, velges og kastes. I all hovedsak skal det lages et system for hvordan plantene skal velges ut og behandles. Strofe to:

Å rydde arter etter bok, og drøfte hva som gjelder.  
Å tørke blomsten på et ord, slik blir den selv forteller.

Herbariene krever nøyaktige system, og her ser det ut som vi er på vei inn i en diktsamling hvor Rimbereid ønsker å systematisere verden. Rimbereid skriver i samlingen om ulike hendelser, hvor enkelte er plasseres i fortiden og andre i nåtid. Hvordan skal dikteren gå fram, når han nå skal velge ut verdslige og historisk-politiske hendelser og konflikter som han vil studere? Disse skal også velges og kastes, for alt får ikke plass i en samling. På samme måte som en botaniker, må Rimbereid gjøre et utvalg. Han skal «rydde artene», men også «drøfte hva som gjelder». «Å tørke blomster» refererer nok til praksisen med herbarium, hvor planter

tørkes og bevares for å kunne bli studert eller minnet. Men «Å tørke blomsten på et ord» antyder kanskje at denne handlingen også fanger historien eller essensen til planten, og slik kan den selv bli en forteller etter at den er tørket. Strofe tre:

Å finne gamle blomsternavn, og surre dem om skoen.

Å krysse nye dronningspor, du rører dem med kloen.

Denne tredje strofen dykker dypere inn i temaene rundt menneskets forhold til naturen. Her får elementer fra fortiden betydning, da man skal «finne gamle blomsternavn». Man skal altså både se tilbake på fortidens visdom, men også utforske fremtiden med å «krysse nye dronningspor». Kanskje fremhever det viktigheten av å både bære med seg historisk og kulturell historie, men samtidig være åpen for nye erfaringer og oppdagelser? Når man surrer de gamle blomsternavn «om skoen», kan det tolkes som at det er viktig å ta disse med seg inn i hverdagen. I hvert steg man tar, skal man huske de viktige ting man har lært fra tidligere historie. Kanskje for at ikke historien skal gjenta seg selv? Strofe fire:

Å stanse ved en sandfiol, og spørre hvordan leve.

Å stirre vilt på øyentrøst, den nekter plent å bevre.

I denne strofen blir leseren invitert til å ta en pause. Pausen kan brukes til å reflektere rundt livet i seg selv, og strofen åpner for å søke etter veiledning og mening i livet. Sandfiolen, som man blir bedt om å stanse hos, er en plante i Fiolfamilien, som overlever i krevende forhold, og den kan her representere tilpasningsevne hos mennesker (Mossberg og Sandberg, 1994, s. 293). Vi må tilpasse vår måte å leve på, selv når livet fremstår som komplekst og utfordrende. Videre blir vi introdusert for planten øyentrøst. Dette er en plante som tilhører Snylterotfamilien og som i gamle dager ble brukt medisinsk, spesielt mot øyeplager (Mossberg og Sandberg, 1994, s. 418). Planten blir her stirret vilt på. Dette kan antyde at menneske har et stort behov for svar eller trøst fra naturen. At øyentrøsten nekter «å bevre» kan tolkes som at naturen står støtt i møtet med det søkende mennesket. Mennesket er kanskje preget av uvisshet og uro, men naturen lar seg tilsynelatende ikke forstyrre av dette. Strofe fem:

Å gjemme kriger bak en blomst, den lover bare flere.

Å famle rundt et tistelkratt, men ikke resignere.

Denne strofen oppleves noe mørkere, og ikke så positiv som de foregående. Frem til nå har teksten oppfordret til refleksjon rundt hvordan mennesket best kan leve livet sitt, men her ser det ut som Rimbereid forbereder seg på hva som kommer utover i diktsamlingen. Han skal

etter hvert ta opp krevende temaer, både i form av historiske hendelser og dagsaktuelle temaer. Det at han skriver om hendelser, kan i seg selv være med å sette søkelys på disse, men Rimbereid har ingen garanti for at noen av de som har det vanskelig får det bedre fordi han skriver om dem. Enkelte av hendelsene han skriver om ligger også langt tilbake i tid. En forfatter kan ikke gjøre om på noe som skjedde for lenge siden, for historien endres jo ikke, selv om det blir satt søkelys på den. Samtidig er en av de viktigste oppgavene for historikere i dag, å forsøke å forstå historien, for å sikre at historien ikke gjentar seg. Og her kan det være Rimbereid føler at han kan bidra, når han utover i samlingen tar for seg flere eldre hendelser som ikke er aktuelle i dag. Tistelkratt er ikke behagelige å «famle rundt» eller gi seg i kast med. Det gjør rett og slett vondt, på samme måte som mange av situasjonene i diktsamlingen nok gjør vondt å skrive om. Strofe seks:

Å huske rosen lagd av frost, mens allting bare renner.

Å glemme dugget som forsvant, se rett på det som brenner.

Denne strofen oppleves vanskelig å tolke. Når man skal huske en rose laget av is, handler det kanskje om å bevare et øyeblikk. Når «alt bare renner» samtidig, kan det leses som en kontrast mellom det faste minneverdige øyeblikket hvor isrosen står i all sin prakt, og verden rundt som hele tiden er i konstant forandring. Når man «glemmer dugget som forsvant», slipper man kanskje tak i det som ligger bak seg og som ikke lenger er der. Isteden får man en direkte oppfordring om å konfrontere de utfordringer som finnes i nåtiden, gjennom å «se rett på det som brenner». Dette kan leses som en oppfordring om å ha mest søkelys på det som oppleves som mest presserende i nåtiden, heller enn å henge fast ved som ligger i fortiden. Strofen kan også leses delvis som en allusjon til diktet «Rose II. Isrose», som er det tiende diktet i samlingen. I det diktet forsøker Rimbereid å zoome utover, og se store deler av verden gjennom isrosen, som i diktet fungerer som et dramatisert du. Strofe syv:

Å telle kronblad som besatt, slik fangen teller netter.

Å tenke verden uten håp, og blomsten blir en kjetter.

«Å telle kronblad som besatt», kan symbolisere et forsøk på å finne mening, orden eller kontroll i en ellers vanskelig virkelighet. Fangen som teller netter, lengter etter frihet og kanskje leter også den som teller kronblader etter en utvei fra uro eller fortvilelse. Det å skulle forestille seg en verden uten håp, er en dystre betraktning, og det skaper ikke positive forventninger. Men her blir blomsten til en kjetter, som er en som bryter med de vedtatte sannheter. Altså kan blomsten kanskje bli et slags symbol på motstand mot det pessimistiske?

Hvis man tenker at fremtiden ikke har håp, kan blomsten kanskje fungere som en motsats til dette. Blomsten utfordrer mørket med sin eksistens, og håpet kan derfor kanskje klare å blomstre. Strofe åtte:

Å kle seg om til brud med blomst, men miste seg i festen.

Å velge blomster til en grav, men ikke fatte resten.

I denne strofen tar Rimbereid oss inn i to ulike seremonier: et bryllup og en begravelse. Her utforsker han motsetningen mellom seremonier på den ene siden og livets realiteter på den andre. Det kommer spenninger til syne her, både mellom liv og død og mellom feiring og sorg. Bruden kler seg om til bryllupet, men kanskje kan det personlige i denne store overgangen i livet bli overskygget av formaliteter og overfladiske feiringer? Rimbereid skriver også at det velges blomster til en grav, noe som gjøres for å æres og minnes den som har gått bort. Men dersom man ikke kan «fatte resten», kan det gi en følelse av mangel på innsikt. Vi mennesker strever etter å gi døden mening gjennom ritualer, men kanskje klarer vi ikke fullt ut å forstå eller forklare dybden i sorgen? Det kan være krevende for et menneske som har mistet noen å anerkjenne døden som en del av livets syklus. Strofe ni:

Å kjenne blomstens sterke lukt idet den blir til penger.

Å kaste alle blomsternavn, og gå langs ville enger.

I første verselinje kan det ligge en slags kritikk mot kommersialiseringen i samfunnet. At blomsten blir til penger, er ikke nødvendigvis noe positivt, selv om det vil oppfattes slik for enkelte. Vi kan nok ane en slags bitterhet eller sorg her, over at blomsten og naturens verdi skal måles i penger i det hele tatt. Det er mulig at denne kommersialiseringen gjør at man i neste verselinje går over til å kaste blomsternavnene. Dette kan leses som en avvisning av behovet for å kategorisere blomster og natur slik som et herbarium strengt tatt gjør. Isteden vil Rimbereid oppfordre oss til å «gå langs ville enger» og oppleve naturen slik den egentlig er. Altså uten forsøk på å beherske eller kategorisere den på noe vis, men ved å oppleve en mer autentisk forbindelse til den naturlige verden.

Den siste strofen består av bare en enkelt verselinje, og jeg leser denne både som en slags oppsummering eller avslutning, men også som en strofe som kan leses i sammenheng med den forrige:

Å ikke rekke over alt, alt vokser der det vokser.

Dette er en relativt enkel, men samtidig dyp observasjon. Mennesket er begrenset, og vi kan ikke forstå alt i naturen. Vi kan verken forstå alt eller kontrollere alt. «Alt vokser der det vokser» og naturen følger sine egne lover og rytmer, uavhengig av hva menneskene rundt gjør. Kanskje prøver Rimbereid å si oss at vi skal la naturen være, og heller prøve å lære fra den enn å styre den? At mennesket bør være ydmykt ovenfor naturens autonomi, heller enn å prøve å kontrollere den? I tillegg kan vi se på dette som livsvisdom inn i livet som helhet. Det ligger i menneskets natur at vi ønsker å kategorisere verden rundt oss, men kanskje går vi da glipp av viktige aspekter ved ting? Det kan være at vi får det bedre om vi noen ganger gir slipp på kontrollbehovet, og heller omfavnet livets naturlige flyt.

Diktet «Prolog» kan leses som en forklaring på hvorfor diktsamlingen *Herbarium* er laget. Rimbereid peker på hvilke vakre sanseinntrykk ulike blomster kan skape og hvordan blomster kan være en trøst for mennesker i alle ulike faser av livet. Rimbereid selv peker i et intervju på at han ønsket å kombinere blomsterverden med kulturell og symbolsk mening, nettopp fordi han en dag fikk en åpenbaring om hvor lite han egentlig visste om blomster (Poetry International, 2011). «Prolog» er rik på utfordringer for leseren. Rimbereid gjør språklige krumspring, peker på fenomener, stiller spørsmål, formulerer åpne slutninger og lar oss sitte igjen med flere spørsmål enn svar. Lenge trodde jeg at det måtte finnes et aspekt med diktet som jeg ikke fant. At hver enkelt strofe kunne knyttes til ett av diktene senere i samlingen, eller at hver strofe pekte på en historisk eller politisk begivenhet som skulle bli tatt frem igjen senere i samlingen. Men når alt kommer til alt finner jeg ikke et system. Konklusjonen blir at hvert vers må snakke for seg, selv om diktet til sammen prøver å si oss noe som oppleves som viktig, om forholdet mellom menneske og natur, liv og død og mange andre av livets mysterier.

### **3.2 Epilog. *Den siste blomsten***

«Epilog» er diktsamlingens siste dikt. En epilog er per definisjon en avsluttende del av et litterært verk, og den kan ha ulike funksjoner og tjene flere formål. Epilogen kan være en oppsummering, en konklusjon, eller den kan by på refleksjoner over de tema og spørsmål som er tatt opp underveis. Videre kan epilogen sees i sammenheng med en prolog, og runde av et litterært verk på en meningsfull måte (Skei, 2022).

Undertittelen på diktet er «Den siste blomsten». Her brukes altså substantivet «blomst» i bestemt form entall. Undertittelen passer godt inn, med tanke på at diktet er det siste i hele

samlingen. Den skaper også inntrykk av at det er en bestemt blomst det skal handle om her, en som forfatteren har spart helt til slutt.

Vi omtalte «Prolog» som en tekst som er rik på utfordringer for leseren. «Epilog» tar dette enda et skritt i retning det ubegripelige, og teksten navigerer gjennom en verden av tilsynelatende motsetninger, og antyder en utforskning av livets og naturens iboende dualitet og mangfold. Disse kontrastene brukes gjennom en slags oppramsing, og det leder diktet mot en avslutning som verdsetter en harmoni utover disse motsetningene. Når man til slutt i diktet hører om «den som blomstrer blank i kaos av oljesvart drøm», kan det tolkes som en streben etter lys og håp midt i mørke eller kaotiske tider. Jeg vil også peke på at referansen til «oljesvart drøm» kan peke mot miljømessige bekymringer og menneskets påvirkning på naturen, som gir diktet en økokritisk dimensjon. Diktet kan tolkes som en oppfordring til å se utover konfliktene som ofte dominerer vår forståelse av verden. Ved å avvise «verken – eller» tilnærmingen, og heller omfavne formuleringen som representerer fornyelse og håp i siste strofe, oppmuntrer diktet oss til å finne skjønnhet og mening i livet, selv om det er kaos og utfordringer rundt oss.

Normalt vil jeg oppgi sidetallet diktene i samlingen står på, men siden hvor «Epilog» står oppført, har ikke sidetall. Det siste trykte sidetallet er på siden til venstre for «Epilog», der diktet «*Rafflesia*» står oppført på side 80. Det kan være flere grunner til at Rimbereid har fjernet sidetallet på siste dikt. En forklaring kan være at det er for å markere at dette er det siste diktet i samlingen, og dermed skille det fra resten av samlingen. Alternativt kan det fremheve diktets stilling eller betydning i samlingen, og det kan invitere leseren til refleksjon over diktet og forholdet det har til resten av samlingen. Det mest nærliggende tror jeg er at fraværet av sidetall skaper en følelse av at diktet, og *Herbarium* som helhet, ikke virkelig er ferdig på siste siden. Dette kan antyde at temaene og spørsmålene som reises strekker seg utover sidene i boken, og inviterer leseren til å fortsette å tenke og reflektere selv etter at diktene er ferdiglest. Akkurat hva Rimbereid har tenkt selv er umulig for oss å vite, for jeg har ikke funnet noen uttalelser fra han som belyser det. Det vi kan være helt sikre på, er at det ikke er tilfeldig at det siste diktet mangler sidetall. I *Herbarium* er ingenting overlatt til tilfeldighetene.

«Epilog» består av to strofer. Det er først en lang strofe, heretter omtalt som hovedstrofen. Denne består av 12 vers. Deretter er det en avsluttende strofe med to vers. Hovedstrofen har enderim og rimmønsteret AABBCCDDEEFF. Vi finner tilsvarende mønster i den korte, avsluttende strofen, som da får mønsteret AA.

«Epilog» og «Prolog» har både likheter og ulikheter. En ulikhet er at «Prolog» består av setninger som mangler subjekt, mens «Epilog» inneholder subjekter. Anaforene som brukes i «Epilog» er bygd opp av «verken den som ...», «eller den som». I alle disse versene fungerer ordet «den» som subjekt i setningen. Ordet «den» blir her en del av substantivfraser, som i norsk referansegrammatikk kalles demonstrativ. Altså et «determinativ som viser til eller peker på en bestemt person eller ting som kan iakttas eller som er omtalt i teksten» (Faarlund et. al., 1997, s. 208). Det store spørsmålet er hele veien akkurat *hva* det er som blir iakttatt eller omtalt. Det får ikke leseren vite før i siste strofe, og selv om det der kommer en form for oppklaring, er den ikke fullstendig.

En likhet mellom «Prolog» og «Epilog» er at begge har et veldig fast metrisk mønster, og er oppbygd av anaforer. I «Epilog» går Rimbereid over til å bruke et åttefota trokeisk versemål, som også kan kalles fire+fire med naturlig cecur. Han snur altså om på rytmen dersom man sammenligner med «Prolog». Det er kvinnelig utgang i alle vers her også, bortsett fra siste to som har den mannlige utgangen «drøm» og «søm». Vi ser eksempel på versemålet og rimmønster i første strofe, vers en og to:

Verken den som er så kjærlig eller den som er så giftig.

Verken den som alt er vissen eller den som støtt er driftig.

Den enkelte verselinje setter det som ofte er ytterpunkter opp mot hverandre, gjennom nesten hele diktet. Rimbereid bruker altså kontraster konsekvent, gjennom hele hovedstrofen. Disse kontrastene består av flest positive karakteristikk først, for så å følge opp med tilsvarende negative på slutten av verselinjen. I første vers ser vi at det settes opp en kontrast mellom kjærlighet og giftighet, som begge er sterke egenskaper, men som står i en motsetning til hverandre. Versene avviser begge disse ytterlighetene, og slik fortsettes det gjennom diktet. I andre vers er det å være vissen satt opp mot det å være driftig. Kanskje kan vi si at ved å avvise begge de to elementene i kontrasten, favoriserer Rimbereid ingen av ytterpunktene? Kan det være at han her vil fortelle oss at idealet ligger midt imellom? Altså at vi skal anerkjenne verdien av både å være i ro og å være i aktivitet, men at det er kombinasjonen av disse som fungerer best? Tredje og fjerde vers:

Verken den som gror i olja eller den som mistet livet.

Verken den som hjelper legen eller den vi skal fordrive.

At noe «gror i olja» kan vitne om sterk livslyst, og at noe begynner å eksistere under ekstreme forhold. Her er det altså på den ene siden noe som kommer til liv, satt opp mot noe som mister

livet. Den som hjelper legen besitter gjerne helbredende egenskaper, eller gjør i alle fall sitt beste for at legen skal klare jobben sin. «Den vi skal fordrive» er noe mer vanskelig å forstå, men det kan være snakk om noe som er skadelig eller giftig. Ved å bruke både de som trives i olja, som er et ugjestmildt miljø å vokse i, og de som må fordrives fra sitt miljø, får vi nok en bekreftelse på hvor kompleks naturen er. Femte og sjette vers:

Verken den som er elektrisk eller den som står i håret.

Verken den som bor bak spannet eller den som blir beskåret.

Her kan det se ut som om Rimbereid knytter en kontrast opp mot det som er energisk og dynamisk på den ene siden (altså det «elektriske»), og det som er statisk og uforanderlig på den andre siden («den som står i håret»). Videre ser vi en kontrast mot det som oppholder seg i bakgrunnen, eller i det skjulte, og det som er synlig. Det synlige blir beskåret og vedlikeholdt, mens det som «bor bak spannet» muligens er oversett. Dette kan være bilder på historiske hendelser eller politiske konflikter gjennom tidene. Enkelte får veldig mye oppmerksomhet, og menneskeheten blir opptatt av å beskytte og å fikse. Andre igjen skjer i det skjulte, eller i alle fall på en slik måte at det ikke får mye oppmerksomhet fra andre mennesker rundt. Disse konfliktene kan være like krevende for menneskene som gjennomgår dem, som de som får mediene og folkets lys på seg, og dermed ofte opplever at mennesker griper inn. Syvende til tiende vers:

Verken den som er blitt hellig eller den som er en snylter.

Verken den som går i krigen eller den som trenger stylter.

Verken den som løfter kronen eller den som ofrer halsen.

Verken den som stinker åtsel eller den som pryder valsen.

Her fortsetter kontrastene og ytterpunkter å bli satt opp mot hverandre. Kanskje blir det her gjort et poeng av at denne siste blomsten som er fremstilt i dette diktet, ikke tilhører ytterpunktene? Det er en helt ordinær blomst, som befinner seg et sted mellom disse kontrastene. Kanskje gjør ikke denne blomsten så mye ut av seg? Hvis vi overfører dette til oss mennesker, er det slik at de fleste mennesker verken er helgener eller snyltere. De vanlige menneskene i verden er ikke *kjent* for å være noe som helst, de bare *er*. Og kanskje peker Rimbereid her på at det helt ordinære livet kan være godt nok? De fleste mennesker lever liv uten mye blest rundt seg og sin person, og er helt fornøyde med det. Leseren blir videre utfordret på å tenke over sine grunntanker rundt verdi og moral. Hvilke eksistensformer



tenker vi på som «verdige»? Gjennom å avvise den enkle tanken om at det ene er så mye bedre enn det andre, oppfordres vi kanskje til å anerkjenne og verdsette kompleksiteten i livet og naturen. Siste verselinjer i hovedstrofen:

Verken den som stadig blomstrer eller den som stort sett sover.

Verken den som alltid tier eller den som alltid lover.

Her opplever jeg at Rimbereid tar videre dette med at livet handler om en balanse. Nå er det balansen mellom vekst og hvile og mellom tale og stillhet som kommer frem gjennom kontrastene som blir satt opp. Igjen er det slik at når han avviser begge ytterpunkter, så får det oss til å reflektere over hva som er «en gylden middelvei» og dermed godt nok. Livet er ikke enten eller, men mer fylt av ulike tilstander. Det ligger en verdi i det å kunne moderere seg selv, i å avvise det ekstreme. Livet trenger ikke bestå av bare to muligheter: på eller av. Å finne en egen vei mellom ytterpunktene er kanskje en del av det å søke et sant og meningsfylt liv.

Undertittelen på diktet er «Den siste blomsten». Her kan det se ut som om Rimbereid kanskje har spart sin favoritt blant plantene helt til siste side. Det er verken den ene eller den andre får vi opplyst underveis. Men til slutt i siste strofe kommer det:

Men heller den som blomstrer blank i kaos av oljesvart drøm  
og lar deg våkne opp på ny med fingrer mot morgningens søm.

«Blank i kaos av oljesvart drøm» er ikke en positiv formulering, og igjen nærmer Rimbereid seg klimaspørsmålet. Da Øyvind Rimbereid ga ut *Herbarium* i 2008, hadde nok mange forventet at diktene i samlingen skulle ha en tematikk som streifet mye innom klima og miljø. Litt var nok dette forventet med bakgrunn i at navnet på samlingen indikerer at forfatteren vil si noe om natur, men mest var det nok med tanke på den lyriske litteraturen han publiserte forut for *Herbarium*. I 2004 ga Rimbereid ut *Solaris korrigert*, som er et episk dikt med handlingen lagt til fremtiden med motiv fra science fiction. *Solaris korrigert* har et tydelig økokritisk perspektiv, og deler av verden har blitt rammet av økologiske katastrofer når handlingen i *Solaris korrigert* finner sted. Klimaspørsmålet har vært behørig diskutert ellers i forfatterskapet til Rimbereid også, både før og etter *Herbarium*. I *Herbarium* er ikke økokritikken like uttalt, som den er i andre verk av samme forfatter, og ved første gjennomlesning kan man tenke at dette strengt tatt ikke er økolitteratur. Men når man studerer samlingen mer nøyaktig, oppdager man at selv om økokritikken er mer skjult denne gang, er

den absolutt til stede. I dette diktet, kan man lese det som at når blomster må vokse gjennom et slikt oljekaos, har det med vår behandling av jordkloden å gjøre.

Samtidig vitner denne siste strofen om håp og en ny begynnelse da blomsten lar deg våkne opp på ny. Hvilken blomst Rimbereid her har i tankene kommer ikke klart fram, men det er tydelig at det er en blomst uten de beste og enkleste vekstvilkår. Det er også en blomst som ikke skiller ut på noen som helst måte. En helt alminnelig blomst rett og slett. Kanskje kan det være løvetannen vi ser manet fram her mot slutten, som blomstrer gjennom oljesvart drøm og får oss til å tenke på løvetannbarn?

De metriske skjemaene i «Prolog» og «Epilog» er brukt helt gjennomført, mens det meste av samlingen ellers består av dikt med helt annen oppbygning. De fleste andre diktene er på frie vers, uten noen fast rytme. Det faste metriske mønsteret som vi ser i første og siste dikt, er særegent for disse to. Spørsmålet mener jeg i denne sammenheng blir hvorfor Rimbereid har brukt de mønstrene han har brukt. Hva vil han vise leseren, eller oppnå med å ha en slik stram komposisjon på samlingens første og siste dikt, mens resten er annerledes oppbygd? Her finnes det flere plausible forklaringer, men jeg velger å tro at dette blant annet handler om det å utfordre seg selv og å fornye språket. Jeg mener at de som har ambisjoner som moderne lyrikere hele tiden vil videreutvikle språket de bruker. De vil bruke nye formuleringer, og nye metaforer som gjerne er grensesprengende. Det samme gjelder nok for rytme og metriske mønster. Istedenfor å bruke det tradisjonelle heksameteret tar Rimbereid rytmen i diktene sine et skritt videre. Han tar gamle former med seg inn i en ny diktsamling, på samme måte som han tar det tradisjonelle blomstermotivet videre og med seg inn i samtidsdiskursen. En annen mulig forklaring på de ulike oppsettene av diktene hans, kan være at han her går inn i diskusjonen om hva som er god litteratur og poesi. «Make it new» var jo et kjent slagord for modernistene under første halvdel av 1900-tallet, og kanskje vil Rimbereid med dette vise at det er mulig å «make it new» både i modernistisk og tradisjonell oppsatt lyrikk? Han mestrer jo her på en utmerket måte å videreutvikle tradisjonelle former fra Antikkens epos, uten at det framstår som om han vil gi kaffekjelen vinger av den grunn.

### 3.3 Skogstjerne. *Blokk nummer 11*

Diktsamlingens tredje dikt har fått navnet «Skogstjerne» og står på side 10. Blomsten skogstjerne, eller *Trientalis europaea*, er en av de vanligste planteartene som forekommer i vår flora. Den vokser over hele landet, den stiller veldig små krav til voksestedet sitt, og nettopp dette som gjør at planten har en slik vid utbredelse. Opprinnelig er skogstjerne en plante fra barskogene i lavlandet og fra fjellbjørkeskogene, men den har funnet seg til rette på lyngmark og blant fjellvegetasjon der det er god lys-tilgang. (Mossberg og Stenberg, 1994, s.344). Skogstjernen ble flyttet fra Nøkleblomfamilien til Fredløsfamilien etter en ny analyse i år 2000, og i dag finner vi den nesten overalt i Norges langstrakte land.

Diktet har undertittelen «Blokk nummer 11». Dette viser til en bygning i Auschwitz 1 som ble kalt dødsblokken. Blokk nummer 11 ble brukt til tortur og eksperimentering med forsøk på mennesker under andre verdenskrig, og denne var adskilt fra resten av leiren. Mellom blokk nummer 10 og 11 sto dødsveggen, som var en vegg hvor det regelmessig ble oppstilt mennesker som ble henrettet ved skyting (Auschwitz–Birkenau, uten år). Diktet har altså to tydelige motiv. Den blomstrende skogstjernen og blokk nummer 11.

Gjennom nærlesingen av «Skogstjerne» skal vi se at Rimbereid bruker skogstjernen som et symbol på det jødiske folk, og at han lar skogstjernen være vitne til noen av nazistenes verste grusomheter under andre verdenskrig. Skogstjernen brukes som tilskuer og vitne til det som skjer under Holocaust. Nazismens grusomheter er stadig aktuelle, og flere partier på ytterst høyrefløy vinner flere stemmer nedover i Europa i dag. Jødene i Israel er i krig mot palestinerne, og opplever nok at de har fiender på alle hold i sitt nabolag. På den måten blir «Skogstjerne» et ytterst aktuelt dikt i dagens politiske landskap.

Diktet er oppdelt i fem strofer, hvor alle har fem vers hver. Strofene har frie vers, uten rimmønster. Strofe nummer en, tre og fem har nært slektskap, og det samme har strofe to og fire. «Skogstjerne» har en flott musikalitet med mange fine klanger. Så godt som hele diktet er bygd opp av daktyler og trokeer, altså med trykktung stavelse først etterfulgt av en eller to trykklette, for eksempel er tittel og undertittel bygd opp av totalt tre daktyler. Diktet kan innholdsmessig deles i to deler, og språket i diktet er også todelt. I strofe en, tre og fem brukes verb konsekvent i presens, mens verbene i andre og fjerde strofe er brukt i preteritum. Skogstjernen sprer seg altså i dag, på samme måte som den gjorde under krigen. Mens blokk nummer 11 ikke eksisterer som den gjorde lenger, og det er derfor brukt fortidsformer når det skrives om den. Den språklige grunntonen i strofe en, tre og fem kan sies å være beskrivende.

Forfatteren bruker et ganske ordrikt språk, med en rekke konnotasjonsrike ord og bildespråk. Denne kombinasjonen fører til at strofene ved første lesning kan framstå som litt vanskelig tilgjengelig på språknivå. I strofe to og fire er derimot substantiv den dominerende ordklassen, og den språklige grunntonen er mer alvorlig og nøktern. Nøktern i den grad at selv om de beskriver grusomheter, er det ikke brukt et sentimentalt språk som kanskje kunne vært forventet i beskrivelsen av et slikt sted. En del av ordene som er valgt er konnotasjonsrike og gir assosiasjoner til ting og hendelser fra vår verden. Dette gjelder for eksempel bruken av «Blokke nummer 11» som gir assosiasjoner til andre verdenskrig og masseutryddelsen av jøder. I strofe to og fire er alle verselinjer egne setninger, mens i strofe en, tre og fem finner vi setninger som løper over verset.

Det er et mønster i sanseintrykkene i diktet, som fungerer slik at strofe to og fire beskriver grusomhetene som skjer innenfor blokk nummer 11, mens de andre strofene holder seg utenfor blokken sammen med skogstjernen. I disse strofene er sanseintrykkene annerledes, da det er skogstjernen og dens naturlige omgivelser som er motivet i disse. Strofe en:

Hvor som helst i skogen, men gjerne fritt  
omkring kratt, langs rike myrkanter  
eller i løse mosen. Når skogstjernen står under  
lauvtrær, er det som om den òg rasler  
og kronen henter skinn fra ospebladets sølv.

Diktet starter med en beskrivelse av hvor man kan finne skogstjernen. Det skapes en forestilling av den voksende skogstjernen som står fritt omkring og en får følelsen av at skogstjernen rasler sammen med lauvtrærne som den står under. Verset fremstår nesten som den bruker onomatopoetikon, noe som skaper bilder og gjør musikaliteten i diktet enda tydeligere. Man kan si at bruken av verbet «rasler» i presens er et frampek på det som kommer. Det er fort gjort å tenke at noe «rasler i lenker» når dette verbet er i bruk. I tillegg er det ikke bare skogstjernen som rasler, det står at det er som om «den òg rasler». Altså rasler den i likhet med noe eller noen. Det er fort gjort å stille seg spørsmålet: hvem er disse eller dette andre som også rasler? Er det bare lauvtreet? Når det står videre at skogstjernens krone henter skinn fra ospebladets sølv, kan det få oss til å tenke på forbindelsen mellom de ulike elementene i naturen. Det er en sameksistens mellom skogstjerne og ospetreet, på samme måte som det er en sameksistens mellom alt liv i naturen.

Andre strofe bryter raskt idyllen som er bygget opp i første strofe:

Det var en blokk kalt nummer 11.

Det var et fengsel innerst i fengselet.

Det var et vindu der inne uten lyd.

Det var en ting som var å vente.

Det var en sultstraff som skulle få hoftebeinet til å skinn.

I denne strofen skifter diktet fokus, fra den naturlige verden og dens skjønnhet, og over i et mørkere og menneskeskapt miljø. Denne andre strofen er bygd opp av anaforer, som starter med «Det var ...» etterfulgt av et substantiv og en beskrivelse av dette substantivet. Det første vi møter på i strofen er blokk nummer 11, dødsblokken. Denne blir beskrevet som et «fengsel innerst i fengselet». Auschwitz var jo som et fengsel, men i opprettelsen av blokk nummer 11 tok man et skritt i retning av noe enda verre. At fengselet har vindu uten lyd, kan leses som at det er fullstendig isolert fra omverdenen. Vinduer får oss vanligvis til å tenke på frihet eller forbindelser med verden utenfor, og det at vinduet ikke slipper gjennom lyd, kan understreke den totale avskjæringen fra alt det som skjer utenfor. Kanskje gjør vinduet det mulig å se ut, men med at man ikke får lyd, kan man ikke helt oppfatte hva som foregår. Det er verdt å merke seg at vinduet er et motiv som Rimbereid bruker flere ganger, på ulike måter, i denne diktsamlingen. I tillegg til her i «Skogstjerne», brukes det både i «Rose 1», «Rose 11» og «Hvit kala».

Videre står det at det var «en ting som var å vente». Her brukes det veldig uspesifiserte substantivet «ting», som gir oss en følelse av uvisshet. Det skapes en dyster stemning gjennom hele strofen, og her blir følelsen styrket av en overhengende følelse av at noe vondt er i vente, men vi vet ikke hva. Slik var nok også livet i blokk nummer 11. Menneskene som ble plassert der, hadde ikke kontroll på hvilke grusomheter de hadde i vente, og ventetiden i seg selv opplevdes nok som straff. En annen straff er den som blir presentert i siste vers, nemlig «sultestrafen som skulle få hoftebeinet til å skinne». Denne indikerer en fysisk lidelse som fører til et alvorlig fysisk forfall. Når kroppens bein blir synlige, er fettprosenten så lav at det er farlig for et menneske. Denne menneskeskapte lidelsen blir en alvorlig kontrast til skogstjerne som stod under lauvtrærne i første strofe. Strofe tre:

Skogstjernen sprer seg som stille skudd  
under torv, med knopper og sår der en ny  
stilk skal vokse. Hver stjerne åpnet for seg.  
Ingen nabo. Men om natta trer kronens  
tråder fram med blodårer i litt for hvit hud.

Her er vi tilbake hos skogstjerna, som nå «sprer seg som stille skudd». Dette får dobbel betydning, da det både kan være snakk om dødelige skudd, muligens i blokk nummer 11, men også nye skudd hos blomsten. Alliterasjonen i setningen gjør at vi opplever en forsterkning av stemningen. Skuddet hos planten symboliserer potensiale for nytt liv, og det at ny stilk kan vokse fra «sår» antyder at blomsten har evnen til å klare seg og vise styrke gjennom vanskeligheter. Senere ser vi en slags besjeling av skogstjernen, og det fremheves en følelse av ensomhet og isolasjon. «Hver stjerne åpnes for seg» kan tolkes som at hvert individ eller blomst må finne sin egen vei og jobbe for egen vekst, uavhengig av andre. At den heller ikke har noen nabo, forsterker følelsen av isolasjon, men også av selvstendighet. Bildet av blomsten om natta, bringer frem mer mystikk og intimitet. Både blodårene og den nesten litt for hvite huden får oss til å tenke på et skjørt menneske, et menneske som kanskje ikke lever så mye lenger. Det kan være skogstjerna som er beskrevet og besjelt her, men det kan også leses som en metafor for menneskene som om natten ble henrettet ved dødsveggen.

Fjerde strofe er bygd opp av samme anaforen som strofe to, som starter med «det var ...» etterfulgt av et substantiv og en beskrivelse av dette, og vi er her tilbake i blokk nummer 11 og dens elendigheter:

Det var en blokk kalt nummer 11.

Det var en straff innerst i straffen.

Det var sakte og som et kyss gitt av ingen.

Det var som en brudgom for Antigone stengt inne i hulen.

Det var bak et elektrisk gjerde som skulle forvandles til en vidåpen port.

Første vers er en gjentakelse av første vers fra strofe to, som også er undertittelen på diktet. Leserens møte med formuleringen for tredje gang, gjør at vi skjønner hvor vi nå er tilbake, og det skaper nesten en slags motvilje mot å lese videre. Hvilke grusomheter skal bli beskrevet denne gang? At mennesker ble plassert i blokk nummer 11, blir beskrevet som «en straff innerst i straffen.» Straffen går sakte og følelsen av ensomhet er stor. «Et kyss gitt av ingen» kan betegne en tomhet eller mangel på vennligfølt menneskelig kontakt, men også redselen for å bli glemt.

Videre blir vi presentert for en referanse til Antigone, som var en sentral figur i gresk mytologi. Antigone var datter av Kong Ødipus. Da hennes bror Polineykes blir drept, begraver hun han, til tross for at hun har fått forbud mot det. Hun dømmes til å bli levende begravd, og blir innestengt i en hule. Hennes forlovede kommer for å redde henne, men

kommer for sent, og hun har tatt sitt eget liv. I fortvilelse tar hennes forlovede Haimon også sitt eget liv (Sofokles, 2019). Antigone ble altså kjent for sin ulydighet mot autoritære krefter, og dette kan få oss til å tenke på temaer som troskap og konsekvenser av å stå opp imot urett. Enkelte av de som var plassert i blokk nummer 11, var også stengt inne fordi de hadde forsøkt å stå opp mot autoritære krefter. Å sammenligne situasjonen i blokk nummer 11 med situasjonen til Antigone, kan kanskje antyde at handlinger gjennomført ut fra prinsipper om hva som er rett eller kjærlighet, også kan føre til tragedie. Det er mulig at referansen til Antigone her i tillegg viser til krigens opphør og frigjøringen av Auschwitz. Selv om hjelpen kom, var det for sent for så mange av fangene fra blokk nummer 11. Uansett hvordan vi velger å lese det, så har i alle fall historien om Antigone og historien om de som ble plassert i blokk nummer 11 én ting til felles: Det er og var en tragedie.

I siste vers i strofe fire står det «Det var bak et elektrisk gjerde som skulle forvandles til en vidåpen port.» Referansen til himmelporten er åpenbar, men også her kan vi se at Rimbereid peker på nazistenes handlinger. I Auschwitz 1 ble parolen «*Arbeit macht frei*» plassert ved portinngangen som en slags mystisk deklarasjon av at selvoppofring i form av endeløst arbeide i seg selv innebærer en slags indre åndelig frigjøring. Gjennom arbeidet skulle altså jødene og deres medinnsatte få åpnet porten mot indre frihet eller mot himmelen (Wikipedia, 2023a). Strofe fem:

Skogstjernens navn redder ingen,  
og kronen har vel så ofte syv fliker som seks.  
Så kall den like gjerne «historiens sprukne bandasje»,  
småvokst og smakfull som et hvitt hår i munnen.  
Skogstjernen gnistrer i skogen mot rustrød bunn.

I den siste strofen avslutter diktet med å fortelle leseren at skogstjernen nok ikke kunne redde noen i blokk nummer 11, men likevel får man en følelse av at det at blomsten var der, muligens var en trøst for de det gjaldt. Videre sies det at kronen til skogstjerne vel så ofte har syv fliker som seks. Her kan skogstjerna peke mot Davidstjerna. Davidstjerna har siden 1800-tallet blitt oppfatta som et spesifikt jødisk symbol. Under 2. verdenskrig tvang naziregimet jødene mange steder i Europa til å bære en gul davidstjerne sammen med ordet JUDE. I ettertid har Davidstjernen også blitt tatt opp i Israels flagg. Så selv om jødene skulle være Guds utvalgte folk, kunne ikke Davidstjernen eller skogstjernen redde menneskene i blokk nummer 11. At kronen vel så ofte hadde syv fliker som seks, kan peke på at Davidstjernen har seks tagger, mens mange av de drepte i konsentrasjonsleirer under andre verdenskrig ikke var

jøder i det hele tatt. I løpet av 1942 utgjorde jøder kun halvparten av fangene i Auschwitz 1. Andre var polakker, sigøynere og politiske fanger. (Storeide, 2017).

«Skogstjerne» kan leses som et anti-nazistisk dikt. Rimbereid stiller seg på de utsatte jødene sin side og snakker deres sak gjennom diktet. Andre verdenskrig er uten tvil en av verdenshistoriens verste skamletter, og krigen fikk fram de verste sidene i utallige mennesker over hele verden. Rimbereid skriver i femte strofe at vi kan kalle skogstjernen «historiens sprukne bandasje, småvokst og smakfull som et hvitt hår i munnen.» Denne sprukne bandasjen kan være alle skogstjernene som er spredt utover landskapet, som en hvit bandasje. Men skogstjernen vokser ikke tett nok, bandasjen sprekker og den rustrøde, blodige bakken kommer til syne. Skogstjernen er her fremstilt i en simile: som et hvitt hår i munnen. Kanskje viser Rimbereid her at jødernes skjebne var grusom, og de døde er og blir døde. Et hår i munnen er et hår i munnen uansett farge, og et menneske er et menneske uansett hvilken merkelapp vi prøver å sette på det. Avslutningen er på mange måter ikke konkluderende, men åpen. Skogstjerna står der fortsatt i skogen, mot den rustrøde bunnen. Og så lenge menneskene ikke klare å leve sammen på jordkloden i fred, vil blod fortsette å farge bakken rustrød rundt blomsten som vokser overalt.

Det er ingen tilfeldighet at Rimbereid har brukt skogstjerna som motiv i dette diktet. Når vi leser om utbredelsen av skogstjernen, får vi assosiasjoner til jødernes omflakkende liv før 2. verdenskrig. Skogstjernen har vid utbredelse, og stiller små krav til voksestedet sitt. Det samme gjorde jødene. De var spredt overalt, og hadde ikke et landområde de kunne kalle sitt. Små krav til stedet de levde på stilte de også, noe annet valg hadde de ikke. At jødene var et utsatt folkeslag var ikke noe som dukket opp med nazistene og 2. verdenskrig, det hadde vært slik lenge. Norge hadde bare 2000 jøder i landet når krigen brøt ut, færreste i Skandinavia. Slik var det selv om mange jøder prøvde å rømme fra Sentral-Europa på 1930-tallet. Til tross for at Henrik Wergeland etter sin død fikk gjennomslag, og jødeparagrafen ble slettet fra grunnloven i 1851, hadde vi streng innvandringskontroll, og ønsket egentlig ikke ta imot jøder i Norge. Jødene hadde altså vanskelige vekstforhold nesten uansett hvor de dro, på samme måte som skogstjernen. At skogstjernen i tillegg tilhører Fredløsfamilien i artsbestemmelse, gjør det enda tydeligere at skogstjernen er brukt bevisst til å belyse denne tematikken.



### 3.4 *Zilla spinosa. Sinai*

«Zilla spinosa» er diktsamlingens fjerde dikt, plassert rett etter «Skogstjerne». Diktets hovedtittel peker på planten Zilla spinosa, som er en buskvekst med torner og lilla blomster. Planten vokser i ørkenområder i Midtøsten, er oppført som en urt og tilhører Korsblomstfamilien (Mossberg og Stenberg, 1994, s. 152).

Diktet har fått undertittelen «Sinai». Sinai er kjent som navnet på en halvøy med geografisk plassering i Egypt. Halvøyen knytter sammen Afrika og Asia, og grenser til Israel og Gazastripa i øst. Sinai-halvøyen er kjent for sin betydning i historiske og religiøse sammenhenger. Den har en veldig rik historie, og er blant annet nevnt i Bibelen, som stedet hvor Moses mottok De ti bud fra Gud. Vi ser i diktet at Rimbereid bruker referansen til Sinai som en del av den symbolske rammen for å utforske ulike tema som historie og tid. Videre knytter Rimbereid Sinai-halvøyen sammen med planten Zilla spinosa, som blir stående som et mulig vitne til ulike hendelser som har funnet sted gjennom tiden. I Unni Langås' artikkel «Du torkar pannen med en ros och rekommanderar dess törnen», som omhandler nordisk blomsterdiktning på 2000-tallet, gjør Langås blant annet en grundig analyse av diktet «Zilla Spinosa». Langås viser til den langvarige konflikten mellom israelere og palestinere, og formulerer at undertittelen «Zinai» peker på landskap og hendelser som kan forankres i både bibelske fortellinger og i nyere historie, og at undertittelen er med på å tematisere konflikten (Langås, 2012, s.179).

Gjennom nærlesing av diktet skal vi se hvordan ulike tematikk blir dratt frem. Rimbereid skriver om forholdet mellom mennesker og natur, om politikk og konflikter, om tidløshet og forandring, men også om håp og optimisme. Gjennom hele diktet blir det tydelig hvordan forfatteren bruker Zilla spinosa som en metafor på et helt folk. Et folk som klamrer seg fast til sitt område, og som finnes der uavhengig av hva menneskene rundt dem bestemmer. Et folk som blir bestemt over, men også et folk som forsøker å holde på optimismen og håp for fremtiden. Det blir gjennom diktet skapt en forståelse av at situasjonen i området kan forbedres, så lenge den politiske viljen er til stede. Unni Langås poengterer også dette idet hun avslutter sin analyse: «... er Rimbereids dikt mer optimistisk fordi det framholder at situasjonen er et resultat av politikk. Dermed kan valg og beslutninger endre på forholdene hvis bare viljen, og etikken, er til stede» (Langås, 2012, s.184).

«Zilla Spinosa» har en delvis stram oppbygning. Diktet består av ti strofer, som hver består av seks verselinjer. Verselinjene har ikke et konsekvent eller gjentakende rimmønster, og det er

generelt få klassiske rim å finne i diktet. Vi kan heller si at forfatteren bruker en mer fri og fleksibel tilnærming til rim og rytme for å understreke de komplekse temaene som blir utforsket her. Versene springer over linjene og diktet har høy grad av metrisk fleksibilitet. Grammatisk har diktet en litt spesiell oppbygning fra start. De tre første strofene består i stor grad av substantiv, tilhørende adjektiv og preposisjoner. Disse strofene har tilsvarende få verb. Verb angir tradisjonelt handling og bevegelse, og uten verb fremstår strofene statiske. Ved å utelate verb, leder Rimbereid oppmerksomheten mot stemningen, beskrivelsene og kontrastene som er satt opp mot hverandre i de første strofene, samtidig som hvert ord får betydelig vekt og mening. Dette skaper en form for tetthet i teksten og forsterker det poetiske ved leseropplevelsen. Mangelen på verb, samt bruken av enjambement, gjør versene noe krevende å lese fra starten av. Fra og med strofe fire skjer det en endring, hvor vi ser en økning av antall verb i setningene. Oppsvinget i antall verb skjer naturlig, da diktet fra fjerde strofe skal bevege seg i tid og sted. Dette forenkler leseprosessen noe utover diktet, da tradisjonelle vers med ordinær bruk av verb er enklere for leseren å prosessere. Strofe en:

Fire takker og torner.

Blomst eller tistel? Kors

eller veikryss? Zilla spinosa

busket sammen i ørkenen

gjennom førti eller førti millioner år,

fjernt fra alle katedraler.

Diktet starter med å beskrive planten Zilla spinosa. Her bruker Rimbereid beskrivelsen «fire takker og torner». Dette gir oss en følelse av vi skal rette oppmerksomheten mot utfordrende aspekter ved en historie eller et liv. Torner representerer ofte smerte eller vanskeligheter, og mennesker forbinder det å stikke seg på torner med noe vondt. De «fire takker» kan antyde en form for ubalanse eller uforutsigbarhet. Rimbereid fortsetter med å stille spørsmålet «Blomst eller tistel»? Spørsmålet utforsker dobbeltheten som finnes i diktet. Er Zilla spinosa en blomst som symboliserer skjønnhet og liv, eller er den en tistel, som igjen assosieres med ugress og gjerne problematiske situasjoner? Spørsmålet kan også stilles med utgangspunkt i menneskene som bor i området. Skal de sees på som vakre blomster, eller er de tistler på områder de ikke hører til? Noen mener at disse menneskene er ugress, og at de derav bør rykkes opp med roten. Andre igjen mener de har rett til å fortsette sin eksistens, på samme plass som de gjennom historien har plantet har sine dype røtter.

I overgangen til tredje vers spør Rimbereid: «Kors eller veikryss»? Veikrysset kan indikere et symbolsk veivalg eller en korsvei i livet, mens selve korset ofte er assosiert med religiøsitet og kan representere en byrde eller et offer. Vi får altså to kraftfulle symboler satt opp mot hverandre med det faste, ofte byrdefulle korset og det dynamiske veikrysset hvor mange ulike retninger kan velges. Man kan se at spørsmålet «Kors eller veikryss» også har en filosofisk undertone. Den symbolske figuren som planten representerer, kan stå ovenfor viktige valg i livet. Her kan man si at valget mellom et kors og et veikryss også kan handle om det gamle spørsmålet om determinisme og fri vilje. Er det det individuelle valget om hvor man skal gå videre i et veikryss som skal stå i fokus, eller er ting forutbestemt, pålagt av omgivelsene og oppleves som en byrde, her i form av et kors? En annen tolkning kan være at spørsmålet «Kors eller korsvei» knyttes opp til kritiske øyeblikk i historien, og at spørsmålet må ilegges en historisk referanse. Sinai-halvøya har vært gjenstand for store konflikter, og viktige beslutninger har blitt tatt som har formet veien videre. Ved å sette disse to symbolene opp mot hverandre, ser vi at leseren blir henstilt til å tenke over det komplekse i menneskers erfaring. Det er sjelden et menneske har en vei som er uten vanskelige valg, og valgene kan være både tunge som kors og komplekse som et veikryss. Spørsmålet inviterer i så måte til refleksjon rundt valg, skjebne og det komplekse rundt livets natur hos menneskene.

Første strofe avsluttes med at forfatteren skaper en forestilling av planten som står busket sammen, over lang tid, fjernt fra alle kameralinser. Formuleringen «står busket sammen» gir en følelse av ensomhet, men samtidig viser den til det nære forholdet mellom plantene av samme slekt. Her kan vi få en følelse av at selv om folket i Sinai har hatt det vanskelig, og opplevd ensomhet og isolasjon, har forholdet dem imellom vært meget sterkt. Plasseringen i ørkenen viser at det er snakk om et område med få ressurser og lite tilgjengelig liv, og at planten og menneskene der har holdt seg i live til tross for dette. Tidsreferansen er noe vanskelig, da den sier at de har stått der «gjennom førti eller førti millioner år». Igjen ser vi at forfatteren presenterer en dualitet i det han skriver. På samme måte som spørsmålene han stilte i starten av strofen, kan denne tidsbestemmelsen leses på ulike måter. Det kan være snakk om en tidsavgrenset periode på 40 år, men det kan også være snakk om en tilnærmet uendelig tidsramme, som de 40 millioner år representerer. Man får også assosiasjoner til Bibelen og de 40 år Jesus gikk i ørkenen for å prøve seg selv. Likevel vil nok de fleste lesere få en følelse av tidløshet. Enkeltmenneskets opphold i Sinai er tidsavgrenset, da ingen lever evig. Det samme er oppholdet til den enkelte plante. Men menneskene har også sloss om hvilken folkegruppe som skal ha sin tilhørighet i Sinai, og gjentatte ganger har man fordrevet

hverandre. Til tross for menneskenes flyktige eksistens, har planten vært kontinuerlig til stede i uminnelige tider. Planten har eksistert gjennom ulike epoker og sykluser. Den har vært vitne til alle de menneskeskapte konfliktene på halvøyen, men den har stått der fjernt fra alle kameralinser. Det at planten står fjernt fra kameralinsene, kan også leses på ulike måter. Det kan være positivt i den forstand, at planten får ha sitt privatliv i fred. I dagens samfunn, hvor alt skal dokumenteres til enhver tid, kan tanken om noe ekte og autentisk være fristende for mange. Samtidig er det nok slik at menneskene som har det vanskelig i Sinai, skulle ønske at offentlighetens øyne ble rettet mer mot dem. «Det man ikke vet, har man ikke vondt av» er et gammelt ordtak i Norge, og i denne sammenheng var det i lang tid ganske treffende. Når verden rundt ikke vet helt hva som foregår, er det heller ingen utenfor som vil engasjere seg for å bedre situasjonen for de det gjelder. For øyeblikket er situasjonen noe annerledes. Etter Hamas sine angrep i Israel 7. oktober 2023, er offentlighetens lys mer rettet mot området enn på veldig lenge. Strofe to:

Utenfor ethvert veikart  
for krig og fred  
i den åpne labyrinten av sand.  
Fiolett, med sitt gule øye blendet  
av sporlysene fra nord.  
Eller kommer de fra vest, eller øst?

Strofen åpner med å lansere idéen om at planten *Zilla spinosa* finnes, uavhengig av ordinære kart. Dette kan leses som at blomsten er fri og at den ikke er bundet av samfunnets strukturer. Det samme kan sies om menneskene i området. De er der, til tross for at kart og terreng ikke stemmer. Kanskje kan vi her også se en slags subtil kritikk mot menneskene og det konvensjonelle samfunnet. Kart og terreng stemmer ikke overens, og menneskeheten gjør ikke nok for å fikse det. Videre står det «for krig og fred i den åpne labyrinten av sand.» Det viser til en slags kontrast mellom planten sin naturlige tilstedeværelse og de menneskeskapte konfliktene. Blomsten har fortsatt å vokse frem hele veien, til tross for store konflikter og skifte i omgivelsene som menneskene rundt har skapt. For planten har tiden på mange måter stått stille, midt i den labyrinten som naturen kan være.

I fjerde vers blir planten beskrevet i fargene fiolett og gul, der det gule sentrum blir til et øye. Langås har i sin analyse kommet frem til at når planten blir blendet av sporlys fra nord, kan det leses som «kuler som lyser i mørket» (Langås, 2012, s. 180). Planten står altså midt i

ørkenen, og den står midt i et kuleregn, med kuler som den ikke en gang vet sikkert hvor kommer fra. Strofe tre:

Heller ikke vinden

synes å merke den, kapitulert

innerst i Golda Meir-ordene:

“Dere finnes ikke!”

Zilla spinoa, spirende i 1948, 1956, 1967,

stadig her og nå og nå.

Her har vi igjen et avsnitt som peker på planten og folkets motstandsdyktighet. Vinden klarer ikke å påvirke planten nevneverdig, og den kapitulere i sitt forsøk. Videre får strofen en politisk og historisk dimensjon, da Golda Meir sin uttalelse «Dere finnes ikke!» blir brukt. Golda Meir er en tidligere Israelsk politiker og statsminister. Hun brukte denne uttalelsen da hun ville fornekte palestinernes eksistens. Men som vi ser, var planten standhaftig og den fortsatte å spire både når Israel ble etablert i 1948, under Suez-krisen i 1956 og under seksdagerskrigen i 1967 (Leraand, 2023a). Planten blir dermed et symbol på motstand og vedvarende livskraft i møte med store utfordringer. Strofe fire:

I svart londontaxi og amfetaminrus skreik

Anthony Eden ned til Nasser:

“Vi gir ikke ifra oss et eneste sandkorn!”

og ordene foldet seg omkring Suez, Judea, Palestina.

Og i Sinai sirklet Israel

zilla spinosa svært stille inn.

Her ser vi at fokus blir flyttet over til London og mot Suez-krisen i 1956. Anthony Eden var britisk statsminister på denne tiden, og han havnet i en svært opphetet diskusjon med den egyptiske presidenten Gamal Abder Nasser. Eden ville ikke gi slipp på noe territorium, og uttalte: «Vi gir ikke ifra oss et eneste sandkorn!» I ettertid er uttalelsen blitt stående som et symbol på standhaftighet og viljestyrke i politiske situasjoner, og hendelsen har vært med på å prege forholdet mellom Frankrike, Storbritannia og Israel på ene siden og Egypt på andre siden (Leraand, 2023b). At Rimbereid beskriver Eden som «i amfetaminrus» viser at konflikten var meget opphetet og at det var av avgjørende betydning for Storbritannia å få kontroll over sjøveien østover. Unni Langås beskriver det slik i sin artikkel: «Hans ord blir en levende mur rundt de egyptiske og palestinske landområdene, og i de to siste verselinjene kan

israelerne i ly av dem sirkle inn blomsten» (Langås, 2012, s. 180). Vi ser altså at israelerne sirkler inn både blomst og mennesker i området, og dermed utøver stort press på palestinerne.

Videre i avsnittet ser vi at det står «og ordene foldet seg omkring ...» Dette viser nok til at ordene som ble sagt, sammen med de maktmidler som ble brukt, fikk store konsekvenser for både Suez og de nærliggende områdene. Strofen avsluttes med en formulering hvor kontrasten mellom naturen og de menneskeskapte hendelsene igjen kommer til syne. Rimbereid bruker alliterasjon, med trykk tungt stavelser som starter med bokstaven s. Dette er med på å skape en rytme i diktet, samtidig som det forsterker bildet av at både planten og menneskene i Sinai etter dette er «sirklet stille inn». Det at det skjer i stillhet, markerer nok at storsamfunnet ikke reagerer på vegne av de berørte. Israel fikk lov å gjennomføre sin «innsirkling», og resten av verden stod bare og så på. Etter den fjerde strofen av diktet, kommer fire påfølgende strofer med nært innholdsmessig slektskap. Strofe fem til åtte:

Drømmer den om sin navne  
bror, filosofen?  
I 1656 drevet ut  
av synagogene med sitt nye gudsbegrep,  
grenseløst i utstrekning,  
pulserende også i det minste materielle.  
En gud med ingenting utenfor.

Slipende på optisk glass  
vernet Spinoza friheten til å forstå  
hver utveksts fellesskap, å forstå  
hver årsaks årsak,  
utover og bakover, “å forstå”  
som det innerste i ordet kjærlighet.

År etter år bøyd over linsene,  
stirrende ut gjennom total-  
okularet, der verden ble samlet  
og forskjellene ble slipt og studert  
mens linsestøvet krøp inn i lungene  
som erkjennelsens uunngåelige, fysiske skygge.

Men om et total-okular igjen  
hadde blitt funnet, nær en høy mur  
eller aller helst i den greinete skyggen  
til zilla spinosa? Skulle ikke da alle territorier,  
ørken eller frodig åker,  
kunne ses fra denne blomstens lave, gule øye?

I disse strofene blir vi introdusert for en ny historisk skikkelse, og disse strofene kretser rundt denne. Baruch Spinoza (1632-1677) var en nederlandsk filosof, og en av vår tids største tenkere (Svensen, 2013). Strofe fem starter med å spekulere i om planten *Zilla spinosa* kanskje drømmer om sin navnebror, filosofen. Det blir indirekte lansert en idé om at det er sammenheng mellom naturen og filosofien, og at det er en forbindelse mellom planten og filosofen med samme navn. Videre er det en referanse til en historisk hendelse fra 1656, hvor Spinoza ble utestengt fra den jødiske synagogen med bakgrunn i sine frie tanker (ibid). Dette viser oss den historiske bakgrunnen, og poengterer noe som fremstår som et viktig poeng for Rimbereid: Spinoza ble bannlyst for sitt kontroversielle syn på begrepet Gud, hvor han mente at Gud var til stede i alt, overalt. Det at Spinoza mente at Gud kunne identifiseres med naturen selv, var på denne tiden en grenseoverskridende mening. Videre beveger diktet seg over til Baruch Spinozas virke som optiker. Filosofen jobbet i sin tid med å slipe glass, og det blir her formidlet en slags likhet mellom det å kunne se ting ordentlig, og det å forstå. Denne forståelsen blir dratt videre inn i strofe syv, hvor vi får konkretisert poenget. Linsestøvet krøp ned i lungene, som en erkjennelse, altså som en bevissthet. Det å se verden ordentlig kan forstås både på et teoretisk plan, men også på et filosofisk plan. I strofe åtte blir vi introdusert for en teoretisk mulighet: Dersom et «total-okular» hadde blitt funnet i nærheten av planten *Zilla spinosa*, altså dersom man kunne sett og forstått verden helhetlig, uten begrensninger eller fragmenteringer, så kunne disse tre tingene bli knyttet sammen. Natur, filosofi og optikk kunne alle blitt sett og forstått gjennom blomstens perspektiv. Langås argumenterer for at ideen som framsettes er at det å se alt, ikke er å ha hele overblikket som en gud, men heller «å ta hvert lille støvkorn eller sandkorn eller blomst som et punkt å rette blikket fra, som et materielt innenfor og sted for forståelse» (Langås, 2014, s.181).

Samlet sett utforsker disse strofene forholdet mellom filosofien til Spinoza, optikkens verden og naturen som er representert ved planten. Det blir lagt vekt på muligheten for å oppleve individuell frihet, forståelse av verden og håpet om å kunne se ting helhetlig. Strofe ni:

Skulle ikke da hver grenselinje gro over  
av blomster og torner,  
av kors og veikryss? Og statsminister  
Anthony Eden vakle ut i en rundkjøring  
for å rope gjennom eksos og støv:  
“Se, dette er menneskets første hage!”

Her forlater vi Baruch Spinoza, og blir tatt med inn i et tankeeksperiment. Strofen åpner med et hypotetisk spørsmål, som kan forstås som «Hva om det ikke var noen grenser?» I dette avsnittet kan vi se spor av at området, preget av konflikter og utfordringer, blir frigjort fra menneskeskapte grenser mellom landområdene. Vi øyner at en forsoning kan være mulig. Videre blir vi på nytt introdusert for Anthony Eden, som vakler rundt etter at en slik endring har funnet sted. Han fremstår som usikker, da en verden uten grenser er ny og ukjent. Videre roper Eden gjennom eksos og støv. Dette kan leses ironisk, i den forstand at det er typisk av en politiker å prøve å fremstille situasjoner de har skapt positivt. Langås beskriver det slik: «Det er som om diktet vil tvinge ham til å puste det materielle inn i lungene for dermed bedre å forstå hva han driver på med» (Langås, 2012, s. 181). Mest naturlig blir det nok likevel å lese avslutninger på strofen som en lengsel mot en slik harmoni som man aner i strofen. Rimbereid omtaler det han da ser som «menneskets første hage», som nok er en bibelsk referanse til Edens hage. Samtidig kan det være et bilde på en ny begynnelse eller oppstart, hvor det hersker fullkommen harmoni. Strofe ti:

Zilla spinosa,  
førti eller førti tusen mil fra siste FN-resolusjon.  
Det er for de brennende restene  
av en patriotmissil på avveier den taler,  
med et håp øverst i sin egen røyk  
og med sprakende stemme fra busken: “Jeg er.”

Denne siste strofen i diktet har kraftige symboler som igjen utforsker forholdet mellom natur, politikk og menneskers handling. Vi møter igjen på formuleringen «førti eller førti ...», denne gang brukt til å måle avstand. Gjentakelsen får oss til å tenke på diktets første strofe, og lager



en ramme rundt teksten. I første strofe bukter planten seg sammen gjennom førti eller førti millioner år, mens her lever planten førti eller førti tusen mil borte fra siste FN-resolusjon. I første strofe fikk vi en følelse av tidløshet, mens vi i denne siste strofen leser verset som at også geografien og stedene opphører. FN-resolusjoner kan være besluttet rett i nærheten, eller langt borte. Det betyr kanskje ingenting? Planten eksisterer uansett, uavhengig av politiske beslutninger og av internasjonale avtaler. Planten lever tidløs og stedløs, kanskje gjør også menneskene i Sinai det? Langås skriver treffende at planten blir et bilde på det palestinske folk, og at den står som garantist for utholdenhet og overlevelse, samtidig som den forsvarer håpet (Langås, 2012, s.182).

Videre i strofen ser vi at optimismen sakte kommer til overflaten. Det er håp og optimisme, tross røyk og kaos. Vi får også konnotasjoner tilbake til Det gamle testamentet, hvor Gud viste seg for Moses som en brennende busk. Diktets siste vers inneholder det kraftige uttrykket «Jeg er.» Blomsten poengterer altså både egen tilstedeværelse, eksistens og betydning.

### **3.5 Hvit kala. *Brudebukett***

«Hvit kala» er det fjortende diktet i diktsamlingen og begynner på side 68. Planten Kala, eller *Zantedeschia*, er en planteslekt tilhørende Myrkonglefamilien. Den omfatter åtte arter og er utbredt i det sørlige Afrika. Bladene på planten er formet som en pil, og blomstene er omringet av et stort, trompetformet hylsterblad. Dette bladet kan variere i farge, og finnes i hvitt, gult, kremfarget og rosa (Mossberg og Stenberg 1994 s. 594).

Undertittelen på diktet er «Brudebukett». Tradisjonen med at bruden bærer en bukett på bryllupsdagen, går helt tilbake til antikkens Hellas. Den gang bestod buketten av sterke urter, som timian og hvitløk, og bukettenes formål var å beskytte mot onde ånder. Det har også vært spekulert i om buketten den gang hadde til hensikt å dekke lukten fra mennesker som ikke var nybadet. Videre gjennom historien har blomster blitt brukt i større og mindre grad på bryllupsdagen. Fra Norge fikk eget gartneri på starten av 1900-tallet, har brudebuketten vært viktig i Norge, og denne har vært påvirket av motebildet. På 1920-tallet skulle buketten være enkle, senere ble buketten dråpeformet, før de på 1980-tallet ble runde og tette (Fleur, 2021). I dag er brudebuketten blitt en ordinær del av et bryllup, og i dagens buketter er alt tillatt. Selv om buketten etter tradisjonen skulle være en gave til bruden fra brudgommen, er det nok ofte brudens personlige smak som avgjør hvordan oppsettet av buketten blir. Det er stor variasjon i

hvordan dagens brudebukett er bygd opp, men vanlige blomster å bruke er blant annet roser, eføy, liljer og brudeslør.

I «Zilla spinosa» var det tydelig hva som var det historisk-politiske motivet i diktet, og det var heller ikke vanskelig å se hvordan Rimbereid brukte blomsten som en metafor, for å forsterke tematikken. I dette diktet er det like tydelig hva som er det historisk-politiske motivet, nemlig Praha-våren i Tsjekkoslovakia i 1968, og følgende av denne. Det er derimot vanskeligere å formulere akkurat hva som er tematikken i diktet, og hva den hvite kalaen kan være et symbol på. Rimbereid åpner diktet med å stille spørsmålet: «Hva kan Praha-våren kunne fortelle oss?» Noe entydig svar får vi ikke, men vi kan antyde noen tema som er mulige. En mulighet er at forfatteren ønsker å formidle at det alltid kommer nye muligheter, og at selv om noe ikke fungerer første gang vi prøver det, så skal vi ikke gi opp. Selv om ikke Praha-våren resulterte i det opphavspersonene ønsket å få til, så var den ikke bortkastet. Kanskje prøver Rimbereid å formidle at kommunisme med et menneskelig ansikt fortsatt er en mulighet? Jeg opplever at diktet oppfordrer leseren til å se på Praha-våren med et nytt og friskt perspektiv, gjerne med utgangspunkt i formalistenes underliggjøring. Den russiske litteraturteoretikeren Victor B. Sjklovskij er den som først og fremst er knyttet til begrepet underliggjøring, og som leser får man gjerne assosiasjoner til Skjlovskij da Rimbereid på mange måter bruker diktet sitt til å få oss til å se på begivenheten som beskrives fra en ny vinkel.

«Hvit kala» består av åtte strofer, som varierer mellom å ha seks og syv verselinjer. Diktet har ikke et fast rimmønster eller fast rytme. Når vi skanderer teksten, finner vi en overvekt av trokeiske vers i diktet, og en hel del av disse har mannlig utgang, men det er likevel ikke slik at dette er et gjennomgående fast mønster. Diktet er for det meste presentert i presensform, bortsett fra i første strofe hvor det brukes presens futurum fra start av (vil kunne) og så preteritum (våknet) i et tilbakeblikk.

Diktet fremstår ordrikt, og består av en del bildespråk og mange konnotasjonsrike formuleringer. Bildespråkene som er brukt, krever at leseren har en del forhåndskunnskaper for at de skal fremstå forståelige. En leser som aldri har hørt om Praha-våren, alkymister, fremmedpoliti eller Kafka, vil ha utfordringer med å forstå det konkrete diktet forteller. Diktet er også krevende å tolke, selv om man besitter de nødvendige forkunnskapene. Det finnes ikke en enkel forklaring på hva denne hvite kalaen skal symbolisere. Tvert imot oppstår det gjennom diktet flere mulige tolkninger, som alle på sin måte kan passe til diktet. Det som er tydelig, er at diktet fremstår som enten filosofisk eller politisk, eventuelt som en kombinasjon av begge deler. Det politiske kommer klart til syne, og jeg sitter igjen med en følelse av at

Rimbereid håper siste ord ikke er sagt i forsøket på å skape «kommunisme med et menneskelig ansikt». På det filosofiske plan kan man lese diktet som en oppfordring til ikke å gi opp, selv om noe ikke fungerer ved første forsøk. Nye gripbare muligheter vil komme.

Strofe en:

Hva vil Praha-våren  
kunne fortelle oss? Den som på ny  
lyser okergul et halvt liv  
etter den første våren  
vi hver for oss våknet til  
uten å vite det.

Diktet starter med å stille spørsmål med hva Praha-våren vil kunne fortelle oss. Praha-våren er en del av historien til det tidligere landet Tsjekkoslovakia. Det østeuropeiske landet klarte i en periode å balansere det å være Sovjet-vennlig, med å ha et mer demokratisk system enn de andre landene i Sentral- og Øst-Europa. Selv om enkelte hendelser, som München-avtalen av 1938, skapte bitterhet mot demokratiene i Vest-Europa, åpnet Tsjekkoslovakia etter hvert mer og mer opp for demokratiske prosesser. Liberaliseringen ble kalt for «sosialisme med menneskelig ansikt». Så selv om landet var sosialistisk og bare hadde ett politisk parti, ble mediene mer åpne og pressesensuren opphørte. Denne prosessen satt fart våren 1968, og perioden blir omtalt som «Praha-våren» (Seim og Golpen, 2022). Dette førte til at de sovjetiske styresmakter ble bekymret for utviklingen i landet, og de valgte til slutt å invadere Tsjekkoslovakia i august 1968. Da de mente at det sosialistiske styret i landet, klarte de å få med seg andre land i Warszawapakten (Tørre og Scott, 2022).

Invasjonen førte til at Praha-våren tok slutt. Den politiske ledelsen i landet ble ført til Sovjetunionen og tvunget til å godta en reversering av liberaliseringen de hadde innført. Selv om andre land reagerte på invasjonen, var det ingen som faktisk gjorde noe for å stoppe Sovjet. Praha-våren førte ikke til en faktisk endring, da alle liberaliseringsvedtak ble reversert, men den tente et håp i folket. Den kommunistiske ideologi hadde gradvis mistet sin tiltrekningskraft, og sammen med sosialrevolusjonen i Frankrike ga Praha-våren håp om at den kalde krigen kunne gå mot slutten og at todelingen av Europa skulle opphøre. Håpet ble tent i 1968, men det gikk fortsatt 20 år før Tsjekkoslovakia og de andre landene opplevde store endringer i hvordan de kunne styre landene sine (ibid).

For oss som er født og oppvokst i et veldrevet demokrati, er det enkelt å tenke at Rimbereid automatisk er på «kapitalismen og demokratiets side», og at diktet derfor må leses med slike briller. Men jo mer jeg jobber med «Hvit kala», jo mer får jeg en følelse av at Rimbereid slett ikke lager et slikt svart/hvitt skille. «Sosialisme med et menneskelig ansikt» fremstår etter hvert som noe positivt, noe man skulle ønske at man fikk til i verden. Og det er kanskje ikke så rart. Vi nordmenn er på mange måter innprentet med at det bare finnes ett riktig styresett, og at det er en sannhet for alle land i verden: den demokratiske, kapitalistiske måten er best. Men med alle fakta på bordet, er det slettes ikke rart at noen stiller spørsmålstegn med dette. Georg Johannessen uttalte til Kapital i 1993: «Jeg er kommunist ut fra et moralsk og filosofisk standpunkt» (Spartacus forlag, 2006). Mange kan nok si seg enige i den uttalelsen. I teorien er det å yte etter evne og få etter behov, kanskje ikke så dumt? Det er i *praksis* kommunismen har vist seg å fungere dårlig mange steder, men det er mulig at Rimbereid bruker dette diktet til å stille spørsmål med om vi skal gi opp ideen av den grunn. Kanskje mener han at vi skal «holde i et ja» likevel?

Spørsmålet som stilles i den første strofen, er altså hva Praha-våren kan fortelle oss nå, et halvt liv etter denne første våren. Videre sier forfatteren at vi alle våknet til den, uten at vi visste det. Et interessant aspekt ved første strofe, er at det fremstår som om en ny «Praha-vår» er på vei når diktet skrives. Denne lyser på ny, «et halvt liv etter den første våren». Den originale Praha-våren har vi redegjort for. Spørsmålet blir hva eller hvor denne nye våren som Rimbereid mener gjør seg gjeldene finner sted. Mest sannsynlig er det Fløyelsrevolusjonen i Georgia i 2003 og Orangerevolusjonen i Ukraina i 2004 som er bakgrunnen for denne «nye våren» som blir omtalt som okergul. En stund så det ut som om den demokratiske utviklinga som etter hvert skjedde i land fra Warszawapakten, kunne spre seg til de to tidligere Sovjetrepublikkene Ukraina og Georgia. I dag vet man bedre, men vi må huske at dette diktet er utgitt i 2008 og derfor skrevet ut ifra det man visste om forholdene frem til da. Strofe to:

I den blanke morgenbrisen  
krysser vi de gamle bruene  
som den gang ble krysset av ti tusener  
i begge retninger  
på leit etter en tredje farge  
uforlignelig og selvlaget.

Morgenbrisen kan symbolisere en ny start, eller et nytt forsøk. Mennesker krysser bruene i begge retninger, og leter etter en tredje farge. Kan det være at de leter etter et tredje styresett

rett og slett? Ikke et kommunistisk styre, men heller ikke fullt ut demokratisk? Når menneskene krysser broer i begge retninger, kan det være at de «bytter side», for og imot den kommunistisk tankegang? Rimbereid bruker adjektivet «uforlignelig», som er et lite brukt ord i norsk språk og betyr at noe er enestående eller makeløst. Denne tredje fargen det letes etter er altså konstruert og enestående, og derfor noe som ikke finnes allerede. Strofe tre:

Praha-våren strekker seg.  
Midtveis i Europa, fastspent  
på ideenes strekkbenk  
mellom sine mange regimer.  
Den strekker seg forbi  
seg selv, som for å kysse  
også ei sovjetisk hånd i august.

Her blir det skapt et bilde av en personifisert Praha-vår, som ligger fastspent på en strekkbenk og strekkes i flere retninger. Praha er plassert midt i Europa, og det påpekes her at denne våren er påvirket av historiske og politiske spenninger. Metaforene «ideenes strekkbenk» og «mellom sine mange regimer» kan vise til nettopp en tid med intellektuell og politisk uro. Den blir strukket så langt, at den til slutt kysser ei sovjetisk hånd. Dette viser nok til hendelsen i august 1968, hvor Tsjekkoslovakias ledere ble fløyet til Moskva for å bli fortalt hvordan de skulle styre landet sitt. Strofe fire:

Mulig umulig  
som oppfinnelsene i alkymiststredet  
og som håpet bak skrikene  
i dørene inn til fremmedpolitiet  
der vi òg står fastklemt. Flukten i en heis  
og et korrekt pass som stempler oss forbi.

Strofen åpner med verset «Mulig umulig», som er et oksymoron, altså en kontrast med selvmotsigelser. Det kan leses som at det umulige er mulig likevel, eller som at grensene mellom hva som er realistisk og hva som er innenfor rekkevidde er uklart. Videre blir vi tatt med til det fiktive «alkymiststredet». Dette viser nok til de tidlige alkymister og deres arbeid med å lage gull. I dag vet menneskeheten at å lage gull er umulig. Gullet kom til jorda gjennom meteorregn, for flere milliarder år siden, men frem til opplysningstiden var det

alkymi som gjaldt, for det som i ettertid har blitt erstattet av kjemi. Det kan være produksjonen av gull, som her omtales som både mulig og umulig.

«Håper bak skrikene» antyder at selv i øyeblikk av intens frykt og usikkerhet, finnes det en underliggende tro på muligheten for bedre liv, selv om det virker umulig. Bruken av det personlige pronomenet «vi» skaper en følelse av fellesskap, som inkluderer fortellerstemmen, og gjerne også leseren av teksten. Det korrekte passet fungerer som en bokstavelig, men også figurativ nøkkel, som kan muliggjør overgangen fra en følelse av å være undertrykket, til en følelse av frihet eller sikkerhet. Grunnstoffet gull kan man ikke produsere mer av, men de som klarer å flykte fra fremmedpolitiet eller som har riktig pass, føler nok at de har «vunnet gull» likevel. Strofe fem:

Utenfor og tilbake  
i demokratiet 2008  
er vi fortsatt i kaoskøens smitte.  
Som om de seks hundre håpene der inne  
Har hilst på vårt håp,  
og det ikke har visst hvordan svare.

Denne strofen markerer et skifte. Vi er nå plassert inn i diktsamlingens samtid, men samtidig er vi fortsatt i «kaoskøenes smitte». Dette skaper en følelse av vedvarende forvirring eller usikkerhet. En «kaoskø» skaper assosiasjoner til kommunismen, og butikkøene vi har hørt om fra kommunistisk styrte land. Kanskje mener Rimbereid å formidle at det i 2008 fortsatt finnes nasjoner som prøver ut denne styreformen, og at den fortsatt er, eller kan være, smittsom over på andre igjen? Videre blir vi presentert for «600 håp som har hilst på vårt håp». Her skjer det altså et møte mellom 600 kollektive håp, og individuelt eller felles håp blant leserne. Håpet vårt har ikke visst hvordan det skal svare, og dette avslører en følelse av maktesløshet eller usikkerhet. Selv i møte med kollektive håp og forventninger, finnes det en usikkerhet knyttet til hvordan det er riktig å svare eller handle. Kanskje kan dette vise leseren at det er stor usikkerhet knyttet til fremtiden? Strofe seks:

Er det derfor vi går oss vill  
På vei til Kafka-museet,  
og sovner på hotellrommet  
til ettermiddagsstøyen utenfor?  
Et teppe over hjernen: ansiktene

i butikkvinduene, trafikken, blå røyk  
og verdens forpliktelser oppløst.

Å «gå seg vill på vei til Kafka-museet» kan tolkes både bokstavelig og symbolsk. Kafka-museet representerer her ikke bare et fysisk sted, men viser også til å søke etter dypere mening eller forståelse. Dette kan ofte være vanskelig og krevende, på samme måte som det er krevende å forstå Kafka sine verk, og like krevende å forstå det som oppleves som en Kafka-prosess. Å sovne til støyen utenfor kan betegne en flukt fra virkeligheten, men kan også være en voldsom tretthet som kommer, som følge av at vi må navigere i alle forpliktelser i livet. Ettermiddagsstøyen kan leses som en metafor for alle distraksjoner og forventninger vi møter i livet, og det ser ut som vi tidvis velger å løse dette med å dra teppet over hodet. Teppet kan brukes for å filtrere inntrykk og informasjonsstrømmen som kommer fra omverdenen, men samtidig er det fort gjort å tenke på teppet som jernteppet, som delte Europa i to under den kalde krigen. Storbritannias statsminister Winston Churchill uttrykte bekymring for dette jernteppet, fordi han mente det hindret vesten i å få innsyn i hva som skjedde på andre siden (Petersen, 2023). Strofe syv:

Da vi våkner  
er det som om alt igjen  
skinner i det mulige: det siste bindet  
av historieverket, to fluer i vinduet  
og den lett rosa kjolen din.  
Verden, et regnestykke i lyset.

Denne nest siste strofen, tar oss gjennom en ny overgang. Denne gang fra følelsen av å være desorientert, til en ny følelse av håp og muligheter. «Da vi våkner» markerer en ny begynnelse, eller en oppvåkning. Ikke bare bokstavelig, men også på et dypere plan. Det kan handle om å våkne opp og oppdage at en har nye perspektiver på ting eller bedre innsikt. Og nå er ikke ting «mulig umulig», nå «skinner alt i det mulige». Altså er det fornyet håp og optimisme. Optimismen er her knyttet til det siste bindet i historieverket. Jeg synes det er vanskelig å se tydelig hva Rimbereid mener vi skal håpe på, men siden jeg har valgt den tolkningen jeg har, kan det tenkes at det representerer nytt håp om å få til et «sosialistisk styre med menneskelig ansikt» i verden. Kanskje kan vi nå få se det siste verket, altså det siste forsøket, og at det denne gang fungerer? Fluene i vinduskarmen kan være et bilde på å ikke se det som er rett foran oss. Fluer i vinduskarmer ønsker bare en ting: å komme ut. Men de blir stoppet av et usynlig hinder, nemlig det gjennomsiktige glasset. Siden fluene ikke kan se det

som hindrer dem, vil de fortsette å prøve. Og kanskje fortsetter menneskeheten å prøve, på nettopp den enkle ting at mennesker skal kunne yte etter evne og få etter behov. Akkurat som fluene i vinduet plutselig kan komme seg ut gjennom en åpen sprekk, kan det også være at menneskeheten lykkes med sitt forsøk til slutt. Strofe åtte:

På en grasgrønn løper  
balanserer vi mellom mørket bak oss  
og alt kommende mørke  
mens vi holder i et «ja»  
og dine fem, hvite kalaer smitter  
den svartkledde albuen min  
med sitt reiseklare pollenstøv.

Denne siste strofen er ikke så enkel å tolke, men jeg får en følelse av at vi nå endelig får bruk for brudebuketten. Vi møter et lyrisk-jeg, som sammen med en annen person går på en grønn løper. Vi får følelsen av at denne andre personen er en kvinne, for i forrige strofe hadde hun på seg en lett rosa kjole. Nå holder hun i fem hvite kalaer, mens begge «holder i et ja», og det lyriske-jeget er kledd i sort jakke. I utgangpunktet er dette ting som markerer en ny begynnelse og friskhet. Samtidig ser vi at de balanserer med mørket både foran seg og bak seg. Kanskje sier Rimbereid at det er slik livet er? Usikkerhet og uforutsigbarhet er en del av livet vi lever, likevel kan vi «holde i et ja» og omfavne livet og de muligheter som kommer vår vei. At hun smitter ham med reiseklart pollenstøv, kan bety at hun er klar for begynnelsen på et nytt liv, noe som brylluper ofte er opptakten til.

I denne tolkningen er det elementer jeg nesten ikke har nevnt, som muligens kan ha en betydelig symboleffekt. Rimbereid bruker for eksempel stadig ulike farger i beskrivelsene sine: Hvit kala, Den okergule Praha-våren, den tredje fargen som letes etter, blå røyk, rosa kjole og grasgrønn løper. Gjennom diktsamlingen har Rimbereid brukt blomstermotiv, med mange blomster som i virkeligheten finnes i ulike farger, uten at det har vært gjort noe poeng ut av fargene i de andre diktene. Det er derfor nærliggende å tenke at bruken av farger i dette diktet skal fortelle oss noe. Blomsten Kala kan vi finne i naturen i både gul, hvit og rosa, som er farger som er brukt her. Men blomsten finnes ikke i blå. Ulike former for revolusjon har gjennom tidene blitt gitt fargenavn, men jeg finner ikke noe system eller sammenheng mellom de kommunistiske revolusjoner som har vært, og de fargene som er brukt i diktet. Og når bruden her kommer til alters, er det dette hun står igjen med: fem hvite kalaer. Den hvite



kalaen representerer nok ulike ting i ulike kulturer, men renhet, skjønnhet, ny begynnelse og overgang er vi mest vant med å tenke i vår kultur.

Akkurat hva Rimbereid ønsker å formidle med å bruke den hvite kalaen, er vanskelig å svare på. Men en ting tror jeg bestemt: Rimbereid prøver her å si oss at siste bind i verdenshistorien ikke er skrevet enda. Det er fortsatt håp om en ny begynnelse, og akkurat som fluene i vinduskarmen, må menneskeheten ikke gi opp håpet. For pollenstøvet er reiseklart, og det kommer nye muligheter.

### **3.6 Dvergtistel. *Truede arter***

«Dvergtistel» er diktsamlingens åttende dikt og står på side 24 i samlingen. Tittelen viser til planten dvergtistel, eller *Cirsium acaulon*, som er en plante i Korgplantefamilien. Den vokser på åpne og tørre områder, langs kysten i Norge, på beitemarker og på enger. Planten blir mellom 5-25 centimeter høy og framstår med kun én blomst, som er stor og rødfiolette. Denne er omkranset av flikete blader med pigger. Dvergtistelen er flerårig og blomstrer om sommeren. Den har snever utbredelse og totalt i Norge antas det å finnes under 2000 eksemplarer (Mossberg og Stenberg 1994 s. 476).

Undertittelen på diktet er «Truede arter», som får leseren til å tenke i retning naturmangfold og miljø. I Norge finnes det ifølge WWF 2752 truede arter fordelt på dyr, insekter, sopp og planter. WWF angir at disse er truet på grunn av menneskenes måte å behandle jorden på (Verdens naturfond, uten år). Dvergtistelen var opprinnelig ansett som utryddet i Norge, men kategoriseres av artsdatabanken i dag heller som en sterkt truet og står oppført på Norsk rødliste for arter som er kritisk truet (Artsdatabanken, 2021). Da Dvergtistel faktisk er en av de truede arter i Norge, passer diktets tittel og undertittel godt sammen.

I både «Skogstjerne», «Zilla spinosa» og «Hvit kala», har det vært veldig tydelig hvilke historisk-politiske motiver som har vært i søkelyset. Dvergtistel skiller seg i så måte fra de foregående diktene, da det kan tolkes på to helt ulike måter. På den ene siden, er det tydelig at diktet skriver seg inn i den økokritiske tradisjon, og løfter tematikk knyttet til menneskenes ødeleggelse av jorden. Dvergtistelen er en synekdoke og representere alle truede arter i verden. Samtidig kan det leses som at blomsten dvergtistel er en metafor for minoriteter eller urbefolkningsgrupper, og assimileringspolitikken mange av disse befolkningsgruppene har vært utsatt for. Jeg leser det ikke som at den ene tolkningen er mer riktig enn den andre.

Diktet består av syv strofer, som hver har tre verselinjer. Diktet har rimmønster, med kryssrimet ABA. Videre flettes strofene sammen gjennom rimmønsteret, da vers B i første strofe, rimer på versene A i andre strofe. Dette mønsteret er gjennomgående i hele diktet. En slik bruk av rim påvirker leseropplevelsen på flere måter. Først og fremst forsterker det flyt og sammenheng gjennom teksten, da hvert vers virker innvevd i det neste. Videre forsterker disse verselinjene, som strekker seg over strofer, musikaliteten og den lyriske kvaliteten i teksten. Det tar gjerne litt tid før man som leser oppdager dette gjennomgående mønsteret i diktet, men når man gjør det engasjerer det både følelsesmessig og intellektuelt. Det fremhever også Rimbereids ferdigheter som en dyktig lyrisk poet.

I diktet observerer vi en antropomorfering av blomstene, hvor de er menneskeliggjort ved at de sender eller leverer en søknad. Dette er et tydelig eksempel på prosopopeia, ettersom både blomstene og det fiktive Rådet blir tillagt personifiserte egenskaper. Tematisk gir diktet også en stemme til den globale miljøødeleggelsen som foregår, en ødeleggelse som tilsynelatende er utenfor kontrollen til de politiske institusjonene i verden.

Det er gjennomgående trokeiske vers i diktet, hvor nesten alle har fem versføtter og mannlig utgang. Unntaket er helt siste verselinje i diktet. Denne har også trokeisk oppbygning og mannlig utgang, men består kun av fire versføtter. Med unntak av prologen og epilogen, er dette samlingens eneste dikt som er bygd opp med både fast rimmønster og fast metrisk mønster. Diktet består i stor grad av helsetninger, som består av først en slags erklæring, deretter et referat fra et brev Rådet har fått tilsendt og til slutt svaret dette Rådet har formulert på brevet.

Starten på diktet er formulert som en erklæring, som går ut til det vi må anta er enten dvergtistelen, eller truede arter som helhet. Avsender er «Råd for blomster uten bo», et fiktivt råd som Rimbereid har konstruert for anledningen. I dagligtale er et «råd» en valgt eller oppnevnt forsamling, bestående av et antall mennesker. Det kan brukes om forsamlinger med mye makt, som Kongen i statsråd. Men det kan brukes også om mindre, lokale sammensetninger, uten spesielt stor makt, som elevråd eller menighetsråd. Likevel er det vesentlig at vi i vår bruk av begrepet «råd», forventer at dette er en sammensetning med mennesker som har besluttende, eller i det minste innstillende, myndighet. Rådet vi møter i diktet, fremstår som et som besitter høy grad av besluttende makt.

Dette fiktive råd, fremstår på mange måter noe absurd. Det er ironisk, og på grensen til satirisk, at svaret som Rådet gir fra seg, er det motsatte av de verdiene som diktet i bunn og

grunn formidler. Rådet bruker hele veien et veldig byråkratisk språk, med høflige fraser og kvasi-filosofiske argumenter, som dekker over noe av maktkynismen. Som leser får man likevel assosiasjoner til en Kafka-prosess, for selv om Rådet latterliggjøres noe, er det når alt kommer til alt Rådet som sitter med makten. Vi opplever på mange måter en slags byråkratisering av naturbeherskelsen gjennom diktet, og måten det er gjort på vekker vår moralske indignasjon. Strofe en:

Vi i Råd for blomster uten bo,  
har igjen betraktet deres ord  
om behov for fortsatt å få gro.

Her blir vi presentert for det fiktive Rådet. Dette rådet har samlet seg og gjort det som fremstår som en ny vurdering knyttet til mottakers ønske om «fortsatt å få gro.» Ønsket kommer fra blomster eller natur som mangler et fast hjem, noe som kan være et bilde på mennesker i samme situasjon. Formuleringen «uten bo» understreker en tilstand av manglende forankring eller sårbarhet. At mottaker har et ønske om å fortsatt få gro, kan vise til en bekymring for bærekraft eller et ønske om at naturen skal trives. Strofe to:

Her står: «Lenge har vi levd i nord,  
bygget lavt, vi eier kun vår egen skygge,  
ønsker kun å leve slik vi bor.»

I denne strofen blir vi presentert for innholdet i søknaden som er sendt Rådet. At avsender lenge har bodd langt nord, kan vise til geografisk plassering, men det kan også være et bilde på kaldt klima eller vanskelige forhold. At de har «bygget lavt», kan vise til at de lever under beskjedne forhold og med en lite prangende livsstil. De eier kun sin egen skygge, og det kan vært med og tydeliggjøre dette med boforholdene. De har ikke store materielle krav, og de eier lite. Strofen viser at de har et beskjedent ønske om å få fortsette sitt eksisterende levesett. Det er ikke luksuriøst på noen måte, men det er tilfredsstillende. Kanskje kan det her se ut som avsender er fornøyd med det som er enkelt og naturlig? Strofe tre:

Vi som Råd er slettes ikke stygge!  
Også når umulig art må vekk,  
vil vi gjerne være litt til hygge.

Her kan det se ut som at Rådet forbereder seg på kritikk, og prøver å imøtegå denne før den blir presentert for dem. Rådet ser ikke på seg selv som stygt eller slemt, og det prøver å heve

sin egen verdi. De understreker at de vil være til glede, selv når en «umulig art» må vekk. Dette kan leses som et forsvar av de som blir tvunget til å ta vanskelige og utfordrende avgjørelser. Mer nærliggende er det nok likevel å lese det som Rådets forsøk på å forsvare egne meninger og handlinger, fordi det vet at reaksjonene vil bli sterke i etterkant. Angrep er det beste forsvar, og Rådet forsøker her å tydeliggjøre at avgjørelsen er gjort i beste hensikt. Strofe fire:

Derfor dette svar på deres skrekk:

«Alt som fins skal først og fremst dø hen.

Utstå skjebnen uten stilkens knekk.

Rådet kommer med grunnleggende sannheter om hvordan livssyklusen er for alle levende vesen. Alt som eksisterer, vil på et tidspunkt oppleve en form for avslutning eller død. Rådet ber videre blomsten eller naturen om å akseptere dette faktum. Selv om deres død ser ut til å komme tidligere enn ventet, blir det bedt om å akseptere sin skjebne «uten stilkens knekk». Her blir altså naturen bedt om å utstå sin skjebne, uten å henge med hodet av den grunn. De skal stå oppreist og tåle sin skjebne uten å bryte sammen, fordi slik er naturen laget. Det er vanskelig å lese dette uten å falle i tanker om at Rådet her tar på seg en oppgave som er meget stor. Å være dommer over hva som får leve og hva som må dø på et bestemt tidspunkt, handler ikke nødvendigvis om å la noen akseptere sin skjebne. Her er det jo Rådet som går inn og bestemmer hva skjebnen skal bli akkurat nå. Dersom man overfører dette til den menneskelige verden, er det ikke slik at det grunnleggende faktum at alle skal dø, gjør det enkelt for et menneske å få en dødsdom. De fleste mennesker ønsker å leve sitt liv til det tar slutt på grunn av alderdom, ikke frem til andre mennesker bestående av et Råd bestemmer at de må dø. Det samme gjelder dersom det er noens kultur og levesett som er bestemt avsluttet. Det er vanskelig for et helt samfunn å akseptere at deres måte å leve på, plutselig ikke lenger er gyldig, og derfor må avsluttes.

I strofe fem og seks fortsetter Rådet sin forklaring på hvorfor de har tatt den avgjørelsen de har tatt, og hvorfor det er best for de truede arter å akseptere dette:

Anse døden som vår beste venn.

Den er mye lengre enn en ferie.

Ingen sorg, og intet tap igjen.

Se, den er det enkleste mysteriet!

Det er godt om dere nå forgår.

Pluss blir lett til minus i Imperiet.

Igjen fortsetter Rådet med sin overtalelse, og ber mottaker om å omfavne døden som en naturlig del av livets syklus. Rådet oppfordrer dvergtistelen til å se på døden som en alliert eller en venn, heller enn som en fiende. Rådet i seg selv har en veldig positiv holdning til døden. Den er «mye lengre enn en ferie», og blir nesten fremstilt som en spennende og betydningsfull reise. Døden skal komme og frigjør naturen fra sorg og tap, og det kan nesten se ut som at Rådet mener at døden kan bli en befrielse, som vil gjøre dem fri fra jordens bekymring og smerte. Videre blir døden presentert som det enkleste av alle mysterier livet har å by på. Døden blir sett på som fundamental og uunngåelig, og man kan lese mellom linjene at Rådet mener det er det beste for alle om de truede arter nå forsvinner fra jordens overflate. Siste vers sier at «pluss lett blir til minus i Imperiet». Dette verset er vanskelig å tolke. Imperiet kan referere til en overordnet kosmisk orden eller en større virkelighet, som overskrider individuelle erfaringer. Rådet fremstiller jo Imperiet som noe positivt, og noe man må ta hensyn til. Det kan også leses som at det er noens levesett som er et «imperium», selv om jeg ser det som mindre adekvat. At pluss blir til minus er per definisjon sjeldent positivt, og man forstår at det blir sett på som negativt. Rimbereid inviterer her til refleksjon rundt livets dynamikk, og stadige endring. Samtidig er det en mørk undertone hele veien i diktet, og kanskje spesielt nå når Imperiet blir dratt frem. Som leser, liker jeg verken Rådet eller Imperiet særlig godt. Faktisk bygger jeg opp større og større motstand mot disse to, jo mer jeg jobber med teksten.

I diktets syvende og siste strofe prøver Rådet å komme med en slags trøst til de som synes avgjørelsen som er tatt er sørgelig:

Skulle noen kjenne savn hver vår,

fins det trøst i disse enkle ord:

Frykt ikke! Vi som Råd består».

Rådet forsøker her å skape en trygghet, ved å vise til kontinuitet. Noen kan kjenne på savn i fremtiden, men selv om disse truede artene må vike, vil Rådet bestå. På overflaten gir siste strofe en positiv og trøstende avslutning på diktet, gjennom at Rådet representerer håp og stabilitet. Mellom linjene blir derimot situasjonen som er presentert stadig mørkere. Ikke bare gir Rådet nå de truede arter en dødsdom, og forventer at de skal ta nederlaget med fatning. I

tillegg opphøyer de seg selv! Det at de kan garantere at Rådet skal bestå, mener de vil roe ned all motstand mot avgjørelsen. Rådet har altså så høye tanker om seg selv, at de mener at deres eksistens vil roe ned alle som kan kjenne på savn og tap etter at de truede arter blir revet bort.

Man kan forsøke å ilegge diktet som helhet en positiv grunnholdning, og tenke at Rådet representerer menneskeheten. I så måte vil dvergtistelen kunne representere livets ulike stadier, og skulle hjelpe leseren til å akseptere endring og det faktum at ingenting lever evig. Men alt i alt, er det nok ikke slike tanker den gjennomsnittlige leseren sitter igjen med. Det er mer naturlig å lese diktet allegorisk, med en mørk og dyster undertone, hvor Rådet representerer noe eller noen som er menneskeskapt. En regjering, et folk eller en menneskehet som opptrer som bøddel.

Dersom vi legger den litt dystre forståelsen av diktet til grunn, kan diktet leses på to ulike måter. Med utgangspunkt i den første, handler det om en gruppe mennesker som setter seg til doms over andre mennesker. Disse «truede artene» av mennesker ber ikke om mye, de ønsker bare å fortsette sin enkle eksistens. Det bestemmer Rådet av ukjente grunner at de ikke får lov til. Og kanskje er ikke grunnlaget for avgjørelsen viktig. Kanskje prøver forfatteren her å stille spørsmål med selve grunntanken: Hvorfor kan en gruppe mennesker bestemme over en annen gruppe mennesker? Er ikke alle mennesker i utgangspunktet like mye verdt? Tankene går fort til urfolk i verden, og spesielt de som har levd i nordlige strøk når man leser dette diktet. Det samiske urfolket har levd i nord, under enkle kår, i uminnelige tider. På et tidspunkt kom andre mennesker og sa at deres måte å leve på ikke var ønskelig. Samene skulle assimileres og bli like som resten av storsamfunnet. Hele den samiske levemåten, deres kultur og skikker ble på den måten en truet art. Når man leser om dvergtistelen og hvordan den lever, er det ikke utenkelig at den er brukt som et symbol på det norske urfolket. Dvergtistelen vokser på åpne og tørre områder langs kysten av Norge, samt på beitemarker og enger. Det samiske folk har også hatt sin tilværelse i nærheten av slike områder. Sjøsamere eller kystsamer har levd på kysten, mens andre samere tradisjonelt har flyttet reinflokken sin rundt på åpne beiteområder nord i landet. En slik tolkning av diktet, vil bety å lese diktet allegorisk. Det er altså ikke bare snakk om å bruke enkeltstående symboler, men heller litterære bilder som strekker seg gjennom store deler av diktet, og skaper et sammenhengende system av symbolikk som avslører en skjult melding.

En annen nærliggende tolkning av diktet er å lese det inn i den økokritiske tradisjon. De truede arter det skrives om kan være akkurat det; alle verdens 2752 truede arter, som menneskeheten ikke gjør nok for å bevare. Rådet vil i det bildet være alle oss, som til tross for

gjentatte varsler, ikke gjør nok for å redde disse truede artene. Rimbereid har gjennom deler av forfatterskapet posisjonert seg som en økokritiker, og flere av verkene hans kan leses gjennom en økokritisk linse. Dette gjelder spesielt langdiktet *Solaris korrigert* fra 2004. Hele langdiktet fra 2004 kan tolkes som en refleksjon over de potensielle konsekvensene av menneskelig overforbruk og miljøødeleggelse. «Dvergtistel» kan også leses inn i denne tradisjon, og dvergtistelen vil i et slikt tilfelle fremstå som et symbol på alle de truede arter i verden, som står i fare i dag, med bakgrunn i menneskenes manglende evne til å ta hensyn til naturen og jordklodens behov.

### **3.7 Tulipan. *Mani***

Langdiktet «Tulipan» finner vi midt i diktsamlingen. Tulipanen, med det latinske navnet *Tulipa*, tilhører Liljebloomstfamilien. Tulipaner er løkplanter som har smale blad og klokkeformede blomster. Det finnes nærmere 100 ulike tulipanarter, og blomsten vokser i mange ulike farger (Mossberg og Stenberg 1994 s. 515).

Undertittelen på diktet er «Mani». Å ha mani, eller å være manisk, refererer til en tilstand der en person opplever en veldig høy entusiasme eller besettelse for noe. Mani sees ofte i sammenheng med bipolar lidelse, hvor de maniske periodene er preget av at en person får overdreven energi, redusert behov for søvn og en oppførsel som kan oppleves som risikofylt. Dersom en person opplever en slik mani, uten at den tidligere har vært manisk, hatt depresjon eller hypomani, kalles det en manisk episode. Dersom tilstanden gjentar seg, skal diagnosen endres til bipolar lidelse. Man regner med at omtrent 1 av 100 mennesker i verden er bipolare (Guldvog, 2012). I denne sammenheng er nok undertittelen «Mani» brukt som et bilde på en økonomisk vekst som er ute av kontroll, hvor markedet opplever en voldsom stigning. Dette fører til overopphetning og skaper en slags boble som til slutt sprekker. Sprekken fører til økonomisk krise for enkeltmennesker, for en markedssektor, for et avgrenset samfunn og den kan i verste fall føre til en økonomisk krise som gir ringvirkninger over hele verden.

Rimbereid gjør i diktet tilbakeblikk på fem ulike slike bobler fra verdenshistorien, som har skapt større og mindre utfordringer for menneskeheten. Kun den aller første bobla det skrives om, er direkte knyttet til tulipanblomsten, og man kan i så måte argumentere for at undertittelen «Mani» er mer dekkende for diktet, enn hovedtittelen «Tulipan». Den nylig avdøde litteraturviteren, Per Thomas Andersen, beskriver det slik: «Diktet handler altså mest om økonomi og samfunn, bare delvis om tulipaner» (Andersen 2018, s. 80).

Store deler av «Tulipan» er skrevet i presens, med tydelige henvisninger til hvor og når man befinner seg til enhver tid. Versene består i stor grad av enjambement, og det vanskelig å se at det er en fastsatt struktur i oppsettet. En slik utstrakt bruk av enjambement, skaper en følelse av hastighet eller fremdrift i diktet. Diktet beveger seg hele tiden fremover i tid, og dette forsterkes av oppsettet. Organiseringen av diktet har stor variasjon, både visuelt og strukturelt, og rent estetisk fører det med seg store kvaliteter til diktet. Denne måten å sette opp diktet på, skaper også overraskende vendinger i meningen eller stemningen i diktet, fordi den fullstendige konteksten av en tanke eller et bilde kun blir klart etter linjeskiftet. Et eksempel på dette ser vi nesten øverst på side 38:

De som helt hadde glemt  
at tulipanens blomst raskt  
visnet.

Forut for den strofen har alle som ønsket å kjøpe tulipaner for å være med på oppgangen blitt omtalt. Når ordet «visnet» kommer på siste verselinje i strofen, får hele strofen ny betydning.

Langdiktet «Tulipan» skiller seg fra de andre diktene i samlingen på flere måter. En spesifikk forskjell ser vi i bruken av tegnsetting. I diktet «Dvergtistel» som vi nettopp leste om, er det brukt to utropstegn og ingen spørsmålstegn. I «Hvit kala» før det igjen, er det ingen utropstegn, men to spørsmålstegn. I «Tulipan» er det hele 52 spørsmålstegn og 27 utropstegn. Utropstegn brukes vanligvis for å uttrykke sterke følelser, eller legge vekt på et bestemt ord eller en setning. Overdreven bruk av utropstegn kan skape følelse av intensitet, entusiasme eller aktualitet i teksten, og det ser vi at Rimbereid lykkes med i sin bruk. Dette kan engasjere leseren og forsterke de følelsesmessige aspektene i diktet. Spørsmålstegnene indikerer spørsmål og usikkerhet. En slik overflod av spørsmålstegn som vi ser her, kan tyde på utforskning av tvil, søken etter sannhet, eller en tilstand av forvirring og ambivalens. I diktet fungerer spørsmåltegnene som en invitasjon, hvor leseren inviteres til å reflektere over spørsmålene og temaene som dukker opp. På denne måten skaper Rimbereid rom for en slags dialog eller refleksjon. I denne sammenheng opplever jeg også at den varierte og utstrakte bruken av tegnsetting bidrar til å skape dynamikk og variert lesetempo når man leser diktet. Dette etterligner på mange måter den naturlige flyten av tanker og følelser, som kan svinge mellom spørrende undring og kraftfulle uttrykk. En siste forklaring på tegnbruken kan handle om å tydeliggjøre øyeblikk av innsikt og sterke følelser som oppstår i leseprosessen, samtidig som leseren blir oppfordret til å fundere selv. Åpningsstrofen «Hør, som Fama skriker!» setter



i gang flere prosesser hos leseren, og utropstegnet forsterker at det er et skrik, samtidig som vi får følelsen av at Fama er viktig her.

«Tulipan» er et meget langt dikt. Det går fra side 28 til side 64, og er desidert lengst i diktsamlingen. Med utgangspunkt i lengden, kan det være naturlig å si at denne teksten tilhører teksttypen «langdikt». Men det er ikke så enkelt. Diskusjonen om hvilken sjanger lange tekster av denne typen hører til, har gått lenge og er på ikke måte avsluttet. Per Thomas Andersen ga i 2018 ut boka «Rimbereids lyrikk. *Hendelser og poetiske øyeblikk*». Her drøfter han denne problemstillingen og viser til hvordan andre teoretikere har jobbet med samme spørsmål. Andersen slår fast følgende «Det råder åpenbart ingen enighet om verken beskrivelse eller plassering av moderne lange dikt som sjanger» (Andersen 2018, s. 30). Andersen viser til at enkelte har valgt å plassere slike tekster i den episke tradisjon, andre i den lyriske, mens en siste gruppe har valgt å kalle den en hybrid av disse to eller flere. Andersen har en interessant oppfatning av hvordan langdiktene til Rimbereid må oppfattes som nært i slekt med essayet: «Vi inviteres til å forholde oss til forfatteren av slike langdikt som en leser. Hans skrift er allerede en lesning.» (Andersen, 2018, s. 33) Litteratur kan leses med ulike lese måter, og her sier altså Andersen at det å lese tekster av Rimbereid, er en lese måte i seg selv. Tekstene bygger på så mye kunnskap han har tillært seg, at i det øyeblikket vi som lesere går i gang med å lese teksten, er «hans skrift allerede en lesning».

Andersen konkluderer med at vi på ingen måte skal være i tvil om hans ståsted; «I de følgende analysene vil det aldri bli reist tvil om at Rimbereids langdikt er dikt, poesi, lyrikk» (Andersen, 2018, s. 39). Selv er jeg også overbevist. Selv om jeg ser at «Tulipan. *Mani*» har mange trekk fra både essay og episke sjangere, er det først og fremst tekst skrevet på vers, som jo er det sterkeste kjennetegnet på en lyrisk tekst. I tillegg velger jeg å ta forfatterens egne ord for hvilken sjanger teksten tilhører. Langdiktet jeg her omtaler er en del av en større samling tekster, og på fremsiden av denne står nettopp dette: Øyvind Rimbereid. HERBARIUM. Dikt. Herifra vil jeg jobbe med teksten ut fra disse forutsetningene.

Diktet går som allerede nevnt over 36 sider i samlingen, og tar opp totalt fem økonomisk bobler. Boblene blir omtalt kronologisk fra år 1593 til 1997. Diktet har en oppdeling hvor ulike tekstdeler hører sammen, og er markert med romertall. Vi kan igjen dele disse inn i større deler, eller avdelinger, med utgangspunkt i innholdet de presenterer. Per Thomas Andersen bruker i sin bok om samlingen begrepet «avdelinger», mens Langås bruker «deler» i et arbeid hun gjør med diktet som jeg skal komme tilbake til. Jeg vil fremover bruke

begrepet «deler» når jeg skriver om disse fem ulike passasjene som innholdsmessig hører sammen, og begrepet avsnitt om det som er markert med ulike romertall.

Den første delen av diktet er på 17 sider, og består av avsnitt I–IV. Dette er den lengste delen av diktet, og tar for seg utviklingen av tulipanmarkedet i Holland fra 1593 til 1637. Del to består av avsnittene V–VII, hvor to britiske markedshendelser på henholdsvis tidlig 1700-tallet og midten av 1800-tallet blir beskrevet. I diktets tredje del, avsnittet VIII, flyttes fokus over til USA og den store depresjonen som ble innledet i 1929. Og i diktets siste historiske del, avsnittene IX–X, holder vi oss fortsatt i USA og setter søkelys på 1971 og president Nixon som frakoblet dollarens valutaverdi fra gullstandarden. Helt til slutt har diktet et avsnitt med navnet XI, som fremstår som en ganske kort poetisk epilog.

Da det overordnede spørsmål i min problemstilling er hvordan Rimbereid bruker planter som virkemidler i sin poesi, skal jeg i hovedsak sette søkelys på første del av diktet i denne analysen. Tulipanen skal vi etter hvert se at kan leses som et symbol på denne boblen som tulipanmanien i Holland skapte, og boblene er en gjenganger i alle de fem delene av diktet. Samtidig er det del én som best kan bidra til å finne svar på problemstillingen, da de resterende deler av diktet egentlig handler mest om mani, og ikke så mye om tulipaner.

Diktet åpner med følgende verselinje: «Hør, som Fama skriker!». Her møter vi altså en personifisering av Fama. Fra romersk mytologi kjenner vi igjen skikkelsen Fama som ryktets gudinne. I fremstillinger av Fama, ser vi henne med mange øyne, ører og tunger. Det sies også at hun er veldig rask (Lindhagen, 2023). Ved å bruke Fama, kan vi altså tenke oss at Rimbereid legger opp til utforskning rundt tema som kommunikasjon, makt og hva som egentlig er sannheten. Fama sine ord virker kun dersom noen tror på det hun sier, og markeder som ikke selger konkrete ting av verdi, men tro på fremtidige verdier, fungerer på samme måte.

«Tulipan. *Mani*» har ingen fastlagt struktur, i form av faste versemål eller rimmønster. Diktet ser heller ut til å ha et vilkårlig oppsett, selv om så ikke er tilfelle. Dette er kommentert på en god måte av Unni Langås i hennes artikkel «Den lille løken og verdensøkonomien» fra 2014. På femte side av sin artikkel skriver hun: «Vilkårlig er det imidlertid ikke, for diktets form manifesterer ryktets virkemåte». På samme måte som diktet opererer med vers som løper over linjene øyensynlig uten fastsatt struktur, sprer Famas rykter seg via utallige ører og øyne.

Et nærliggende spørsmål å stille til starten av diktet er: Hvem er det som roper at Fama skriker? Hvem er avsender av denne meddelelsen? Diktet inneholder ikke et lyrisk-jeg, og

videre i diktet får vi følelsen av at andre fiktive deltagere i det skapte universet, har større avstand til leseren når de snakker, enn den som avleverer diktets første utsagn. Langås beskriver det slik: «Denne tilsløringen eller blandingen av utsagnsposisjoner og synsvinkler er en viktig del av den narrative strategien i diktet. Teksten skal ikke bare fortelle, men være et performativt uttrykk for en ikke bare tenkt, men også mulig kommunikasjonssituasjon» (Langås, 2008 s. 225). Langås mener at diktets variasjon mellom å presentere hendelser fra ulike perspektiver og synsvinkler, skaper en autentisitet. Denne kommunikasjonssituasjonen kunne altså vært mulig å se for seg også utenfor diktet.

Videre får vi en beskrivelse av hvordan Fama fremstår, da hun raser gjennom Holland «Med tusener av tulipaner ved sin barm ...». Her får vi altså en geografisk lokasjon presentert allerede fra første stund. Fama er personifisert der hun iler av gårde nedover første side av diktet, og det samme gjelder ordene hennes som «hviner som høststorm om hjørnet ...»

Hele langdiktet består av 24 årstall, og 15 av disse er brukt i denne første delen som omhandler tulipanmanien. Det første årstallet kommer allerede midt på side 29, som er side to av diktet, i en beskrivelse av den hollandske byen Leiden:

Byen hvor Carolus Clausius,  
den første moderne botaniker,  
alt i 1593 hadde ankommet med sine kasser ...

Som vi ser, er årstallet her brukt i et slags tilbakeblikk på den gang botanikeren Carolus Clausius kom til Leiden, og dette forstår man ligger i fortiden, altså før tulipanmanien (Emilsen, 2019). Det gir dermed ikke leseren automatisk en pekepinn på hva som er diktets nåtid. Ikke før i avsnitt II, på side syv av diktet, møter man et nytt årstall, da i form av årstallet 1633. Betyr dette at Rimbereid lar leseren leve syv sider i uvisse når det gjelder tidspunktet for når handlingene han beskriver finner sted? Egentlig ikke. Øverst på side 29 går diktet slik:

Bare tause prinsen  
av Oranien har greid å slå tilbake  
i den nordlige enklaven, i byen Leiden,  
ved å rive dikene i filler,  
vann og slam flommende  
over katolisismen.  
Og Leiden blomstrende sakte

inn i freden  
og den reformerte troen.

Gjennom disse strofene skapes det en ganske tydelig forestilling av at vi befinner oss i nærheten av byen Leiden, og at tidsaspektet henger, i alle fall delvis, sammen med når katolisismen ble byttet ut med den reformerte kirke i det hollandske området (Rasmussen, 2023). På dette tidspunkt var det ikke noe som het «Nederland». Området hadde på den tiden navnet «Nederlandene», og bestod av det vi i dag kjenner som Benelux-landene, samt deler av Frankrike og Tyskland (Kittelsen, 2023). Dette er nok også bakgrunnen for at Rimbereid konsekvent bruker navnet «Holland».

Den omtalte botaniker Clusius, er kjent som den første moderne botaniker i verden, og har av ettertiden fått æren for at det ble dyrket tulipaner i Nederland i det hele tatt. Clusius forsøkte å innordne planter i et system, og hadde kontakter i store deler av verden. Det er for eksempel bevist at han på et tidspunkt sendte planteløk til en lege i Bergen (Emilsen, 2019). Så selv om vi i dag kjenner Carl von Linné som den som på 1700-tallet var den første til å lage et godt system for klassifisering og navnsetting av planter, ser vi altså at Clusius forsøkte å få til noe tilsvarende allerede 150 år tidligere.

Utover i del 1, får vi en forklaring på hva som skjedde med markedet, og hvorfor tulipanløken etter hvert ble så verdifull. I overgangen mellom side 30 og 31, skriver Rimbereid dette:

En variasjons magi  
umulig å gripe,  
så usynlig som mosaikkviruset var  
på sin rundreise fra blomst til blomst  
på ryggen av den bladlus  
eller klistret til en knivsegg.  
Og snart tok enkelte  
til å anse tulipanen som Guds utvalgte.

Her møter vi et mosaikkvirus, som på ulike måter reiser rundt fra blomst til blomst. Mosaikkviruset skaper magi, da løker som var infisert med det fikk «siselerte striper». Viruset som kunne infisere løkene, gjorde det mulig at de vokste frem som flerfargede. Dette var noe som ble veldig høyt verdsatt, men som var vanskelig å forutbestemme eller kontrollere i en avlsprosess. Magien i dette var ifølge Rimbereid «umulig å gripe», og magien i seg selv fremstår derfor like usynlig som viruset fremstår på sin ferd. Det var i dette mye av boble-

mekanismen lå. Når man kjøpte en tulipanløk, visste man ikke hvorvidt tulipanen ville vokse frem som flerfarget eller ikke. Det var et sjansespill, og ikke nødvendigvis en trygg investering. Verdien var ikke nødvendigvis ekte. På side 31 er det beskrevet slik:

Bare pengene  
var fullstendig virkelige,  
bølgende av gårde

på bunnen av De forente handelsskuter.

Her tegner forfatteren et bilde av pengene som er omfordelt etter handelsavtaler er inngått. Løk og penger skiftet eiere, og pengene var det som var av fastsatt verdi. Kontrasten til løken er tydelig, for verdien på løken var uviss frem til blomsten vokste frem.

På side 37 får vi en formening om hvor stor denne tulipanboblen har blitt, og hvor oppslukende den var for menneskene som levde i samtiden:

Også veverne,  
som i denne svale oppgangsvind  
var i stand til å jakte på en ganske enkel Switsers-løk  
med ti oppsparte gylden  
fra sin sekstentimersdag.

Så langt drømmen strakte seg, en lang, lang rekke.

Buntnakere, snekkere, steinleggere, skomakere, glassblåsere ...

Dette forteller oss at det ikke bare var de rike og privilegerte som handlet tulipanløk og forsøkte å gjøre gode investeringer. Til og med ordinære arbeidsfolk i samfunnet sparte opp midler for å gjøre et forsøk på en heldig investering. Andersen har i sin bok en lang passasje hvor han diskuterer hva som er fakta rent historisk. Han har funnet forskning fra den amerikanske historiker Anne Goldgar, som peker på at en del av det vi har trodd om tulipanmanien i Holland ikke stemmer med hva som virkelig skjedde den gang. Goldgar mener å ha funnet at det var relativt få familier som deltok i spekulasjonene, og at de det gjaldt var velstående (Andersen, 2018, s. 85). I dette spørsmålet velger jeg å støtte meg til Unni Langås og hennes artikkel, hvor hun skriver på side 223: «Her er poenget ikke å verifisere, analysere eller drøfte disse opplysningene, men undersøke hvordan de (eller altså tilsvarende opplysninger hentet fra andre kilder) blir omformet til et dikt (Langås, 2014, s. 223). Det betyr rett og slett ikke så mye for verken Langås sin artikkel eller for min oppgave

og problemstilling, hvilke borgere som var med på handelen med tulipaner den gang. Vi tar utgangspunktet i diktet og det som blir presentert der.

Optimismen fortsetter å bre om seg, gjennom de første tre avsnittene av del en. Tulipanen blir et symbol på vellykkethet, økonomisk spekulasjon og grådighet. Vi møter på tyver som stjeler tulipanløk om natten, det franske hoff som bruker tulipaner som diamanter, og botanikere som stadig prøver å drive fram den flotteste tulipanen av dem alle: Semper Augustus. Tulipanløk skifter stadig hender, boblen blir større og større, og «brutto nasjonale tulipanprodukter» bare fortsetter å stige. Mot slutten av tredje avsnitt, på side 41 finner vi denne passasjen i diktet:

Umulig

var blomsterframtiden å beregne.

Som å stikke hånden inn en luke

hvor svært varme smykker hang,

og røre dem med fingrer

av voks.

Her kommer usikkerheten og forutsigbarheten som tulipanene representerer frem. Det er umulig å forutse hvordan markedet vil utvikle seg, fordi naturen selv er en uforutsigbar kraft, men også fordi menneske ikke er i stand til å forstå fremtiden fullstendig. Metaforen knyttet til å stikke hånden av voks inn i varmen, illustrerer risikoen og faren som ligger i å strebe etter verdi uten helt å forstå de mulige konsekvensene. Det at hendene er av voks, peker på hvor sårbart dette tulipanmarkedet er. Voks smelter når det møter varme, og dette blir en påminnelse om at tulipanmanien umulig kan leve evig. Dersom du tar på svært varme smykker med vokshender, er du dømt til å mislykkes i det lange løp. Mennesket er altså begrenset og sårbart, og dette kan leses som en advarsel mot å strebe etter materiell rikdom, uten å være klar over mulige virkninger og kostnader.

Og så plutselig, i overgangen mellom avsnitt III og IV ser vi at vinden snur. Fra å være et symbol på stor verdi, optimisme, håp og fornyelse, skrifter tulipanløken til å bli et symbol på noe helt annet:

Plutselig stille den 3. februar 1637

på et bakrom i Haarlem

idet en selger skulle selge

en Witten Croonen for tolv hundre gylden.

Som om handelen også denne dag

var en fønvind på tvers  
av all forgangen vind.

Så stille  
idet ingen griffels knitter hørtes,  
ingen kjøpers klare tall lød. Men bare et skvulp i en ølseidel  
og blick flakkende,  
forvirring.

To andre varianter lagt ut til under dagens pris.

Ingen bud.

Boblen har nådd sitt bristepunkt. Rimbereid selv bruker ordene «Tulipanen sprengt!». Tulipanløken er hovedmetafor i diktet, og på samme måte som boblen sprekker, kan man si at løken sprekker i det øyeblikket blomsten bryter gjennom. Videre i avsnitt IV ser vi hvordan mangelen på bud bare fortsetter. Ytre omstendigheter og en endring i menneskers oppfatning, gjør at tulipanen på fire dager går fra å være verdt utrolige summer, til helt å ha mistet sin økonomiske verdi. Tulipanløken symboliserer ikke lenger store verdier, men tapte verdier. Samtidig symboliserer den menneskets grådighet og de kaotiske følgene av kollektivt irrasjonelle økonomiske beslutninger.

Og menneskene i deres krise, ser ut til å bestemme seg for å ta lærdom av situasjonen de har kommet i. Mot slutten av avsnitt IV, på side 45, står:

«Aldri mer!»

sa den mest edruelige tulipanmaristokraten  
av dem alle, kirurgen Nicolaes Tulp,  
og fjernet stille våpenskjoldet fra sin dør  
og trakk seg tilbake til navnet han hadde før,  
Claes Pieterszoon.

Her skildres kirurgen Nicolaes Tulp, som faktisk var en prominent lege som levde på denne tiden. Han er mest kjent for å være avbildet i Rembrandts berømte maleri «The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp» (Hove et al., 2008). At han roper «Aldri mer!», viser at i alle fall ett menneske tenker at dette ikke må skje igjen. Men hos menneske ligger det en iboende glemsomhet, en tendens til å slette sorgene fra minnet. Vi gjør feil, kommer med løfter om forandring, for så å vandre ned den samme mørke sti igjen. Diktet «Tulipan. *Mani*» viser akkurat dette. Dr. Tulp lover seg selv at det aldri mer skal skje, men for menneskeheten blir





I dette utdraget får vi et kort innblikk i Wergelands bruk av blomster som motiv og symbol, på samme måte som Rimbereid bruker tulipanen i sitt dikt. Wergelands tulipan personifiseres, ikke bare som blomst, men som et symbol på den dramatiske hendelsen at et hus står i brann. Rimbereid bruker også tulipanen flittig som symbol som vi har sett. Vi har det gjennomgående symbolet hvor blomsterløken symboliserer boblen som vokser og sprekker, men også tulipanen som symbol på håp og nye muligheter. Selv om boblen sprekker, og på den måten markerer at en periode er over, kan blomsterløken overvintre og blomstre på nytt. Da kan den symbolisere nye oppgangstider og håp om at en boble kan begynne å vokse. Tulipanen kan altså symbolisere ulike ting, men i bunn og grunn fremstår den brukt som et eksempel i diktet til Rimbereid.

Da *Herbarium* ble utgitt i 2008, var det anmeldere som mente at Rimbereid var profetisk. I 2008 opplevde verden en global finanskrisen, som var en av de verste økonomiske nedgangstidene siden den store depresjonen på 1930-tallet, som her er omtalt som den fjerde boblen. Krisen i 2008 hadde, som krisen på 1930-tallet, sin opprinnelse i USA, og spredte seg raskt til resten av verden. Den fikk dyptgående økonomisk konsekvenser for internasjonale finansmarkeder, banksektoren, nasjonale økonomier og for enkeltmennesker i verden (Notaker, 2018). Var Rimbereid synsk, som skrev dette diktet rett i forkant av denne store krisen i verden? Unni Langås svarer et klart nei på dette spørsmålet:

«Rimbereids dikt er ikke «profetisk», som noen anmeldere mener, med henblikk på at det publiseres i forkant av de verste utslagene av krisen og hevdes å forutse hva som vil komme til å skje her til lands. Som jeg har vist, er diktet i stedet «logisk» i tråd med en rekke historiske erfaringer om de samme fatale mekanismer (Langås, 2014, s. 231).

Langås peker altså på at det er tydelig logikk i at en ny boble kommer til overflaten, for slik er verdensøkonomien og markedene laget. Det var heller ingen grunn til å tro at krisen i 2008 ble den siste. Og her fikk Langås rett. Da verden plutselig stod ovenfor den store medisinske viruspandemien med Covid-19 viruset i mars 2020, fikk også dette store økonomiske konsekvenser for verdensøkonomien. Dette er utfordringer som store deler av verden sliter med den dag i dag.

Som oppsummering kan vi si at Rimbereid i «Tulipan. *Mani*» bruker tulipanen ikke bare som motiv, men som et komplekst virkemiddel for å utforske ulike aspekter. Tulipanen fungerer som ankerpunkt for refleksjoner over tid, økonomi og menneskelig adferd. Menneskenes grådighet kommer til syne og tulipanen fungerer som symbol på skjønnhet som er ønsket og irrasjonelle økonomiske spekulasjoner. Man kan si at tulipanen fungerer som bindeledd

mellom fortid og nåtid, mellom natur og kultur og mellom det vakre og det verdifulle. Diktets første del spesielt, viser Rimbereids evne til å trekke sammen ulike tråder av menneskelig erfaring og kulturell historie gjennom å skildre en blomst.

### **3.8 Rose III. *Egentlig rose***

«Rose III» er samlingens 19. dikt, står på side 78 og er det tredje diktet i samlingen som har rosen som motiv. Det finnes cirka 250 forskjellige rosearter, som alle tilhører Rosefamilien. En rosebusk er som regel tornete, har grønne, tannete blader og store blomster av ulik farge. Roser er flerårige og kan vokse som busker eller trær, de har torner på stammene og blomstene vokser ofte i tette samlinger. Rosefamilien består av fire ulike grupper og totalt 23 slekter (Mossberg og Stenberg, 1994, s. 198).

Undertittelen på diktet er *Egentlig rose*. Denne gir mest mening når man ser diktsamlingen som helhet. Rosen er nemlig den eneste planten som har fått plass i mer enn ett dikt i *Herbarium*: dikt nummer seks heter «Rose I. *Flygende*», dikt nummer ti heter «Rose II. *Isrose*», og det siste rosediktet er altså «Rose III. *Egentlig rose*». I det første rosediktet zoomer forfatteren inn fra et fly, til innerst i en rose. Her bruker forfatteren rosen til å hylle William Blake og hans gamle rosedikt «The sick rose». I «Rose II» gjøres det motsatt vei, hvor forfatteren zoomer utover fra isrosen og prøver å se større deler av verden. Rimbereid forsøker å berike verden gjennom rosen han zoomer ut fra, og sa selv i et intervju at «Hvis jeg gjør det ganske bra, har jeg beveget mine tanker på en måte, mot noe som jeg ikke har gjort om det ikke var for blomsten» (Poetry International, 2011). I «Rose III» er undertittelen *Egentlig rose*, og i dette diktet mener jeg Rimbereid sier noe om rosens plass i verden. Her beskriver han en rose som er brukt så mye som symbol at den nå oppleves som helt tom for mening. I siste strofe ser det ut til at han forsøker å gjenskape rosen, og gi den en ny start, uten alle de konvensjonelle oppfatningene som har blitt tillagt den gjennom tiden.

Rosen er nok den blomsten som er mest brukt som motiv i litteraturen, og det finnes en lang tradisjon av rosediktning i verden. Under middelalderen ble *Roman de la Rose* skrevet, *Roseromanen* på norsk. Dette er et omfattende allegorisk dikt fra 1200-tallet, som regnes som et av de mest kjente litterære verk fra fransk middelalder. Diktet er spesielt kjent for å være skrevet av to ulike forfattere, over mer enn 30 år. Det sentrerer primært rundt dikterjegets lengsel etter en rosenknopp han en gang drømte om i ungdommen, hvor rosen gjennom teksten fungerer som en allegori for en kvinne (Aukrust, 2019). En annen som brukte

rosemotivet, var skotske Robert Burns. Han skrev i 1794 den kjente teksten «A Red Red Rose», som er blitt mye brukt som sangtekst. Første strofe i Burns' tekst sammenligner kjærligheten med en rose, og går slik:

O my Luve, is like a red, red rose

That's newly sprung in June;

O my Luve is like a melody

That's sweetly played in tune. (Poetry Foundation, 2024b).

Av andre som har brukt rosen flittig har vi Henrik Wergeland. Han hadde som vi så rosen som favorittblomst, og skrev om den i flere dikt. «Den Smukke Familie» er et kjent eksempel, et annet er «Til min Gyldenlak», som vi skal komme tilbake til.

En av de første til å problematisere at rosen var et forslitt motiv, var amerikanske Gertrud Stein. Hun var forfatter, og skrev i 1913 diktet «Sacred Emily». I diktet brukes «Rose» først som navnet på en person, hvor hun senere skriver «Rose is a rose is a rose». Dette er blitt hennes mest kjente sitat, og har senere blitt både brukt og omarbeidet av forfattere, kunstnere, politikere og filmskapere. Sitatet tolkes ofte som at «ting er som de er», og er til og med brukt av statsoverhoder. I møte med IRA sine terrorhandlinger i 1981, uttalte den britiske statsminister Margaret Thatcher «A crime is a crime is a crime. Thatcher brukte altså en omskrivning av Stein, for å markere at selv om IRA opplevde at de drev en nødvendig frihetskamp, var handlingene deres ulovlige. Gertrud Stein prøvde å formidle at rosemotivet var forslitt, og hun hadde et ønske om å avkle rosen de symbolske betydningene den hadde blitt tillagt. Øyvind Rimbereid prøver i sitt dikt «Rose III» å finne tilbake til rosen på en annen måte.

Benjamin Yazdan kommer i sin nye doktorgradsavhandling innom rosen som kulturprodukt, i forbindelse med bruken av en rose i et dikt av Hødnebo. Også Yazdan problematiserer den forslitte rosen:

I et senere dikt av Hødnebo kunne en tenke seg å se – ja, nærmest forvente å finne – forbindelser mellom rosen som enkeltteksemplar og det større og belastede abstrakte «rose», rosen som subsumert av matematisert fornuft, en refleksjon over blomsten som oppbrukt kjærlighetsspråk og et lite drypp av den globale roseindustriens forsøplingsmekanismer, ikke minst i kollisjon med helt andre diskursive sfærer. (Yazdan, 2023, s. 140).

Her ser vi at Yazdan inntar et perspektiv, hvor han problematiserer rosen som oppbrukt kjærlighetsspråk i diktningen. Han forventer å finne en problematisering av både dette og forsøplingen som roseindustrien medfører i forfatterskapet til Hødnebø.

Rosen i «Rose III» brukes annerledes enn de fleste andre plantene i diktsamlingen. Her finnes det ikke først og fremst politiske eller historiske hendelser som Rimbereid ønsker å sette søkelys på. Han benytter likevel muligheten, og får sagt noe om arbeidsforhold i den moderne tekstilindustrien i Sørøst-Asia. Det han skriver mest om, er likevel forholdet og forventningene menneskene har fått til rosen, og hvordan den er brukt gjennom historien. På mange måter kan «Rose III» sies å være et metadikt. I litteraturvitenskapelig leksikon defineres metafiksjon som «litteratur som tematiserer seg selv som fiksjon ved å reflektere over sin egen tilblivelse og sin egen status som litteratur» (Lothe et.al, 2007, s. 135).

Rimbereid reflekterer kanskje ikke over selve diktets tilblivelse og plass i litteraturen i diktet sitt, men han reflekterer mye over rosen og dens bruk og plass i kunsten og kulturen. På den måten kan det sies å være en slags metatekst. Det er en tekst som delvis handler om å skrive tekster hvor rosen brukes som motiv og symbol. Rimbereid uttalte i en samtale med Ole Karlsen at «Man kan ikke skrive om blomster uten å vite at det er et motiv som nesten er helt utslitt» (Karlsen, 2020, s. 143), og dette tematiserer han i dette diktet. «Rose III» oppfordrer på samme måte som flere av de andre diktene til både refleksjon og underliggjøring. Leseren oppfordres til å se på rosen på en ny og annerledes måte, som skiller seg fra måten rosen oftest blir brukt.

«Rose III» består av fire strofer, som har fire verselinjer hver. Det har ikke enderim eller et fast metrisk mønster, men består av en god del alliterasjoner. Strofe en og fire inneholder en form for skildring, hvor vi blir presentert for hvordan rosen kan oppleves i dag, og mulige veier for rosen fremover. I strofe to er det en del tilbakeblikk og eksempler, som viser hvordan rosemotivet har vært brukt av menneskene tidligere i historien, og i strofe tre beskrives alle forventningene menneskene har fått til rosen, gjennom den kulturelle bruken av motivet. Strofene består av fullstendige setninger, og har ordinær tegnsetting og ortografi.

Strofe en:

Så kommer den brukte rosen, i sin altfor store kjole  
strikket av pensler, parfyme og melisglasur.

Den som forstår henne nå, er bare den nyeste slaven  
som i sørøst syr på vårt rosemønstrete sengetøy.

Den første strofen presenterer oss for en menneskeligjort versjon av rosen, introdusert i en brukt kjole. Strofen består i stor grad av beskrivelser. Først blir rosen beskrevet, deretter blir det formulert hva slaven som syr gjør. Strofen består av mye alliterasjon, hvor trykksterke stavelser begynner med s, og delvis også med p. Disse bokstavrimene skaper en form for rim, og gjør noe med rytmen i diktet. Spesielt i siste verselinje blir det brukt alliterasjon som styrker det visuelle bildet av den syende slaven, som skapes i strofen.

Rosen som tradisjonelt er et symbol på skjønnhet, kjærlighet og forgjengelighet, blir i første strofe beskrevet som «brukt». Ordvalget og beskrivelsen kan nok antyde at rosen er blitt så mye brukt i kunsten, at den har tapt sin essens. Den altfor store kjolen som rosen blir presentert i, er laget av et uvanlig materiale. «Pensler, parfyme og melisglasur» kan tyde på at det har vært tendenser til en overdrivelse av rosens naturlige skjønnhet. De ulike elementene, pensler som representerer malerkunsten, parfymen som dufter godt og melisglasueren som er søt, er alle assosiert med forsøk på å forbedre eller endre det naturlige på en måte som gjør motivet kunstig. Det kan leses som en kritikk av menneskenes forsøk på å endre naturlig skjønnhet, men mest er det naturlig å lese det som at når rosen blir så mye brukt og endret på, blir den opprinnelige verdien utvisket eller tapt. Spørsmålet blir hva som er igjen, når rosen som symbol er telt tømt? Hva er *egentlig* en rose? Strofen kan tolkes som en kommentar til måten menneskene har kommersialisert den naturlige rosen for estetiske og kulturelle formål, til punktet hvor det naturlige nesten blir ugjenkjennelig. Det er vanskelig å beskrive hva som egentlig er essensen av rosen, etter at den er blitt brukt så mye.

«Den nyeste slaven» kan peke på en kritikk av globalisering og utnyttelse. Det antydes at vår verdsettelse av skjønnhet, representert ved rosen, er dypt forankret i et system av produksjon og konsumering som involverer utnyttelse av arbeidskraft. Dette er spesielt tilfelle i «sørøst», hvor mange av verdens produksjonslokaler for tekstilindustrien befinner seg. Strofen antyder at det alltid har funnets slaver, og at den nyeste slaven er kapitalismens lønns-slaver.

Rimbereid stiller her spørsmålsteget ved den totale kostanden varene vi verdsetter påfører oss, når man inkluderer det menneskelige og etiske aspektet. Det rosemønstrete sengetøyet omtales som «vårt», altså innføres et interessant perspektiv som peker på menneskers medansvar og medvirkning. Gjennom å bruke eiendomspronomenet «vårt», prøver Rimbereid å dra med seg leseren og samfunnet som helhet inn i refleksjoner rundt konsekvensene av vår forbrukerkultur. Når sengetøyet er «vårt», antyder diktet at vi alle på en eller annen måte er delaktige i systemene som utnytter både arbeidskraft, miljø og rosen. Det er vår etterspørsel etter billige, vakre produkter som bidrar til å opprettholde arbeidsforhold som kan

sammenlignes med moderne slaveri. Strofe to av diktet kommer med eksempler på hvordan rosen er brukt gjennom historien:

Det var på en pute av roser Kleopatra svevde skyfritt over syv års uår.

Med en rose i hånden blir det engelske krigsblodet fortsatt hvitt.

*Sub rosa*: en hemmelighet bare rosen kunne høre, men alltid *bare* høre.

Men sånn som pave Clemens hatet deg: du frilynte søte.

I første vers får vi høre om Kleopatra, som er en av de mest kjente skikkelsene fra antikkens historie. Kleopatra levde i år 69-30 før Kristus, og regjerte i datidens Egypt. Kleopatras liv er ofte romantisert og myteomspunnet, ikke minst fordi hun fikk barn med to av Romerrikets mest innflytelsesrike menn, Julius Cæsar og Marcus Antonius (Skumsnes og Bettum, 2023). Hun har på samme måte som rosen, vært motiv i en rekke litterære og kunstneriske verk gjennom århundrer, og i de fleste beskrivelser blir hun fremstilt som en stor skjønnhet. Hun illustrerer i dag et symbol på stor estetisk og seksuell tiltrekning. I verselinjen brukes alliterasjonen at hun «svevde skyfritt over syv års uår» på en pute av roser. Dette fremkaller et bilde av overflod, skjønnhet og en viss avstand til de vanskelige uårene. Formuleringen «syv års uår» gir assosiasjoner til Bibelen, hvor det står i 1. Mosebok: «Men etter dem kommer det sju år med hungersnød, så all denne overfloden skal bli glemt i landet Egypt. Og sulten skal arme ut landet» (Bibelen, 1. mosebok, kapittel 41:30). Kleopatra fremstilles nesten overnaturlig, da hun svever over de utfordringene som preget hennes regjeringstid og liv. Regjeringstiden hennes var preget av konstante trusler og konflikter, og hun endte mest sannsynlig opp med å ta sitt eget liv. Bildet som blir fremstilt i verselinjen, står i kontrast til de harde realiteter hun levde under. På samme måte kan vi kanskje si at den faktiske rosen også kan være en kontrast til hvordan den er fremstilt. Det er vondt å stikke seg på en rosebusk, men i kunsten er det som regel rosens skjønnheten som er fremstilt.

Den andre verselinjen kan leses som en allusjon til rosekrigene i England på 1400-tallet, og som en refleksjon over kontrasten mellom skjønnhet og brutalitet, eller renhet og vold, som finnes i menneskenes historie og kultur. Rosekrigene i England var en rekke borgerkriger som ble utkjempet sporadisk mellom 1455-1487, hovedsakelig av de rivaliserende husene Lancaster og York. Krigene ble kjempet for å kontrollere den engelske tronen, og fikk navnet «Rosekrigene», fordi de to husene brukte røde og hvite roser som symboler. Etter at Rosekrigene tok slutt, har den hvite rosen fortsatt å være et ikonisk symbol i England, spesielt i Yorkshire. Den dag i dag symboliserer rosen lokal stolthet og historisk identitet, og den

brukes fortsatt i forskjellige flagg, emblem og feiringer relatert til Yorkshireområdet (Lunga, 2021).

Bildet av en rose i hånden under pågående krig, kan spille på de dype kontrastene som finnes i menneskelig natur og historie. Samtidig kan det peke på det paradoksale i å gjennomføre en blodig krig, med den skjønne rosen i hånden. Formuleringen gir oss også assosiasjoner til Baudelaire og hans spørsmål knyttet til om blomstene kan være onde. Ønsket om skjønnhet og harmoni står her i skarp kontrast til handlinger som blir utført, da krigshandlinger er preget av aggresjon og konflikt. At «det engelske krigsblodet fortsatt blir hvitt» kan tolkes på ulike måter. Det kan være en metafor for forsøk på renselse eller forsoning etter konflikten, og et ønske om å viske bort skyld og vold. Alternativt kan det vise til ideen om et forgjeves forsøk på å rettferdiggjøre voldelige handlinger, og på den måten leses som en kommentar til hvordan historien ofte blir omskrevet for å fremstille krig og konflikt i et mer flatterende lys i ettertid.

I den tredje verselinjen møter vi uttrykket «sub rosa». Dette er latin og betyr «under rosen». Uttrykket har en lang historie som symbol på at ting skal holdes hemmelig og være konfidensielle. I antikken var rosen knyttet til taushetsløftet, og det ble sagt at en rose hengt over et møtebord eller malt i taket, indikerte at alt som ble diskutert rundt bordet var ment å forbli hemmelig. Skikken stammer delvis fra en myte i romersk mytologi, om at Cupido ga Harpokrates, som var kjent som stillhetens gud, en rose for å sikre hans taushet om gudenes hemmeligheter. På den måten ble rosen et symbol på hemmeligheter og taushet (Institutt for biovitenskap, UiO, 2020). Verset antyder også at visse ting er så personlige eller delikate, at de kun kan deles med rosen. Rimbereid understreker her rosens historiske rolle som vokter av hemmeligheter, og samtidig menneskenes ønske om å beskytte våre mest personlige sannheter.

I strofens siste verselinje møter vi pave Clemens. Å vite akkurat hvilken pave det er snakk om her byr på noen utfordringer, da den katolske kirke har hatt totalt 14 ulike paver som har tatt dette navnet mellom år 88-1774. Det er derfor mulig at Rimbereid bruker pave Clemens metaforisk, uten at han skal knyttes til en spesifikk historisk pave. Den katolske kirke har en lang og rik tradisjon med å benytte roser som symboler i sin liturgi, kunst og andakter, og rosen har flere symbolske betydninger innenfor katolisismen. Jomfru Maria har vært omtalt som «Rosa Mystica» og er ofte portrettert med roser og rosenkranser. Rosenkransen er et bønneinstrument som brukes til å telle bønner, og har gjennom historien vært en viktig gjenstand for den romersk-katolske kirken. Videre har rosen plass i katolsk liturgi og

feiringer. Et eksempel er Laetare-søndagen, som er den fjerde søndagen i fastetiden. Da kan paven velsigne en gylden rose, som så blir gitt som en æresbevisning til en person eller et hellig sted. Dette ritualet har navnet «Velsignelsen av den gyldne rose» og symboliserer Jesu Kristi gjenoppstandelse og glede midt i fastetiden og dens bostøvelser (Bratberg, 2021). Rosen symboliserer også martyrenes blod, og minner de troende på hva prisen for troen kan være. Spesielt er røde roser brukt, fordi disse kan minne om blod, og de er brukt til å æres og minnes martyrer. Det er nok disse tradisjonene og denne utbredte bruken av roser hos den katolske kirke, Rimbereid ønsker å få frem i sin bruk av pave Clemens. Rimbereid får gjennom denne strofen vist hvordan rosen er mye brukt ikke bare i kunst og litteratur, men også som krigssymbolikk og i det kirkelige og mytologiske både i dag, og langt tilbake i tid. Strofe tre:

Rosen, som må stå rett i syv netters næring.

Rosen, som må være så øm når den skal sove hos den døde.

Rosen, som aldri kan le, fordi Jesu blodstråpe akkurat da treffer bakken.

Rosen, som mister alt ved sitt navn når hånden slår den av, tilbake

verken kronblad eller torn.

Oppbygningen av denne strofen skiller seg fra resten av diktet. Alle verselinjene er bygd opp av anaforen «Rosen, som ...», etterfulgt av beskrivelser av forventninger til rosen, og forklaringer til disse. Anaforene består av substantivfraser, hvor subjunksjonen «som» i hvert vers innleder en adjektivisk leddsetning som beskriver rosen nærmere. Dette etablerer en tydelig rytme, som trekker leseren inn i strofen. Videre hjelper den rytmiske strukturen til med å binde sammen de forskjellige bildene i strofen, og skaper sammenheng mellom versene. Strukturen understreker også viktigheten av rosen som et sentralt symbol i diktet. Gjentakelsen fører til at oppmerksomheten rettes tilbake til rosen, dens egenskaper, og de ulike situasjonene eller tilstandene den blir plassert i.

At rosen må stå rett i syv netters næring, kan handle om at avkuttete roser i dag selges med syv dagers garanti. Dersom avkuttete blomster blomstrer av innen syv dager, kan kjøper hos de fleste blomsterbutikker kreve å få nye roser. «Å stå rett», skaper militære assosiasjoner, og får leseren til å stille spørsmål ved hvem som bestemmer dette. Hvem er offiseren? At rosen skal stå rett er jo ikke en oppfordring, det er et krav. På et dypere plan kan verset også tolkes metaforisk for livsprosesser og vekst, som krever tid og tålmodighet. Rosen må få næring gjennom natten for å blomstre, altså må den næres gjennom mørke perioder. Dette kan reflektere at for at et menneske skal oppnå vekst eller fornyelse, er det ofte nødvendig å



komme seg gjennom mørke eller vanskelige perioder. Det at rosen «står rett» kan bety at den skal stå støtt i møte med utfordringer, og at rosen kan sees på som et bilde på den indre kraft som kan vokse frem eller bevares gjennom vanskeligheter.

Rosen er ofte assosiert med både kjærlighet og sorg, og at den skal «sove hos den døde», kan peke på rollen rosen har som bærer av skjønnhet og kjærlighet, selv i dødens nærvær. Rosens tilstedeværelse kan ha flere formål. Den kan fungere som en siste gest av kjærlighet til den døde, som et symbol på respekt og minne og som en kilde til trøst hos de sørgende.

Verselinjen gir assosiasjoner til Wergeland, og hans dikt «Til min Gyldenlak» fra 1845.

Strofe tre i Wergelands dikt går slik:

Udsprungen faaer jeg den ei at see;  
thi bring mig Hilsen, naar det vil skee;  
og siig, jeg ønsker, at paa min Grav

den blomstrer af. (Wergeland, 1852, s. 357)

Diktet ble skrevet mens Wergeland lå på sitt dødsleie, og vi ser her at også Wergeland har et ønske om at rosen skal «sove hos den døde». Rimbereids bruk av ordet «øm» i andre verselinje understreker følsomheten som er nødvendig i møte med død og sorg. Man skal anerkjenne dødens realitet, men man kan også ha et ønske om å omgi den med skjønnhet og mykhet, som rosen kan tilby. Rosen kan også bygge en form for bro mellom liv og død, det forgjengelige og det evige. Selv om rosen ikke lever evig, bærer den med seg et håp om gjenfødelse i den sykliske blomstringen den gjennomfører. Dette kan tjene som en trøstende påminnelse om livets sykluser, i møte med død og tap.

I tredje vers ser vi en slags sammenfletting av det hellige og det naturlige. Rosen blir portrettert i et øyeblikk av umulig glede, da den ikke kan le. Denne umuligheten knyttes direkte til et bilde med kristen ikonografi, nemlig Jesus sin bloddråpe som treffer bakken. I den kristne tradisjon er Jesu blod et symbol på hans offer og de lidelser han gjennomgikk for menneskehetens frelse. Ved å besjele rosen, og gi den mulighet til å le, skaper Rimbereid en følelse av samhørighet mellom menneske og natur. Men denne muligheten blir fratatt rosen, uten at rosen kan gjøre noe med det selv. Det peker mot naturens uskyld og den ufrivillige rollen rosen har spilt som symbol i menneskenes mytologi og kunst.

Siste verselinje i strofen utforsker hva som skjer med en rose som blir avskåret. Når den «mister alt ved sitt navn», peker det på en radikal frakopling fra den opprinnelige livsform og identiteten den hadde. Den går fra å være en levende plante, til å bli et avskåret objekt som

ikke lenger har tilgang til sin livskilde. Å miste «kronblad eller torn», viser til tapet av noen av rosens mest særegne kjennetegn, nemlig skjønnheten i kronbladene og beskyttelsen som tornene tilbyr. Å miste disse, betyr at rosen står igjen sårbar og naken, og den har mistet det som en gang definerte dens eksistens og verdi. Dette setter Rimbereid opp mot rosens verdi i kunsten. Også her har rosen mistet det som en gang hadde stor verdi i kunstens verden. Den har blitt brukt så mye, at identiteten den en gang hadde ikke lenger er gjeldende. Strofe fire:

Men den rosen som da spirer, rosen med kronblader uten farge,  
foldet ut i verken dag eller natt, ingen himmel, ingen slave,  
bare rosen innerst i rosen, blomstrende lik skummet på en stein  
lagt igjen av en bølge, som heller ikke selv vet hvor den nå er.

Overgangen til siste strofe oppleves som et brudd med de to forrige, og har nærmere slektskap til diktets første strofe. Leseren blir her introdusert for en ny rose, som spirer annerledes. Indirekte kan vi føle at vi hører Rimbereid stille spørsmålet: «hvordan skal roses brukes av menneskene i fremtiden?» Den forrige strofen handlet om tap, forvandling og tomhet, mens denne åpner for nytt håp. Denne nye rosen representerer en kjerne, som er fri fra ytre påvirkninger. Dette er «rosen innerst i rosen», som et symbol på renhet og autenticitet som eksisterer uavhengig av de ytre lagene som kultur, mytologi og historie har lagt til. Når rosen nå blomstrer «lik skummet på en stein lagt igjen av en bølge», skaper det en følelse av skjønnhet og skjørhet som er både midlertidig og tidløs samtidig. Rosen eksisterer i øyeblikket, og er fri fra fortidens lenker, den bare er. Rimbereid har ingen mulighet til å svare på sitt eget spørsmål, da det er umulig for ham å vite hvordan rosen vil bli brukt i fremtiden. Men det virker som om han er interessert i å gi rosen en frisk start, uten alle assosiasjoner som automatisk følger med når man bruker en rose i dag.

Samtidig som man møter denne nye rosen, er det noe annet som har forandret seg. Både tidsrammene dag og natt og himmelen og slaven fra første strofe er borte. Kanskje skal denne nye versjonen av rosen blomstre i en ny og annerledes verden, hvor ting fungerer annerledes? Man kan ane en skjønnhet eller renhet som er fri fra de vanlige kategoriseringene og begrensninger som farge, tid og sosial status. Dette kan representere en ideell tilstand av eksistens eller bevissthet som er uberørt av de ytre faktorene som ofte deler eller definerer vår virkelighet. Rosen som spirer uten definerte kronblader, kan peke mot en indre kjerne eller indre skjønnhet. Dette kan resonnerer med oppfatningen om at det mest verdifulle og ekte ligger dypt inne i oss, uten at det er påvirket av overfladiske kvaliteter. På denne måten kan rosen i «Rose III» tolkes som et symbol på håp, potensiale eller uforløst skjønnhet. Denne kan

være i hvert enkelt individ, men kan også finnes i verden som helhet. Rosen oppleves som tom i dag, men kanskje kan den i fremtiden få eksistere i sin naturlige annerledeshet, uten disse naturbeherskende, instrumentelle forventningene knyttet til seg.

### **3.9 Peon. Kunnskap**

Diktet «Peon» er samlingens første dikt, dersom man ser bort i fra prologen. Peonslekten, eller *Paeonia*, tilhører Soleiefamilien og består av mellom 30 og 35 ulike arter. Disse er fordelt på buskpeoner, urteaktige peoner og hybrider. Mange peoner er kjent for å være vakre, og de har gjennom tidene fått ulike kallenavn. Det mest vanlige er nok «blomstenes konge». Peonene har et noe tandert utseende, men er overraskende hardføre. De blomstrer sparsommelig fra start, men etter hvert som de får etablert seg kan de få mange stengler med store blomster på. Peonene er velegnet til snittblomster. Man kan altså skjære av blomstene og bruke de i buketter, og så vil det komme nye blomster fram på den delen av planten som står igjen (Mossberg og Stenberg, 1994, s. 122). Den mest kjente planten i slekten *Paeonia* er Sarah Bernhardt. Denne er lysrosa og kom til Norge på 1700-tallet. Senere er navnet Sarah Bernhardt også forbundet med en meget kjent fransk skuespillerinne, samt en kake. Både kaken og skuespillerinnen har vært omtalt som guddommelige.

Undertittelen på diktet er «Kunnskap». Kunnskap er i Store norske leksikon definert som «viten, lærdom, erkjennelse eller innsikt.» (Holmen, 2022). Hvordan man går frem for å tilegne seg kunnskap, har gjennom hele den vestlige tenknings historie vært et viktig spørsmål. Dessuten har alltid svarene man har funnet, påvirket hvordan man har tenkt om verden. Det er derfor mulig å tenke seg at dette diktet om kunnskap har noe viktig å si oss om hvordan man kan forstå resten av diktsamlingen. Kanskje kan den til og med si oss noe om hvordan man kan forstå verden?

Gjennom diktsamlingen *Herbarium*, setter Rimbereid søkelyset på mange ulike historiske hendelser og politiske konflikter. Flere av disse er uløst den dag i dag. Det er mulig å lese diktet «Peon» som en påminnelse om at man først og fremst trenger kunnskap for å forstå diktsamlingen man er på vei inn i. Men aller mest fremstår «Peon» som en påminnelse til menneskene om å stadig være i utvikling, lære mer og bruke kunnskapen sin. Mennesket har mye å lære av naturen, som livets syklus, skjønnhet i mangfold og forbindelsen som eksisterer mellom alle levende ting. Naturen kan selv fungere som lærer, og diktene i samlingen kan formidle noe av denne lærdommen.

Diktet består av syv strofer, som alle har fem verselinjer. Strofene har frie vers, uten rimmønster, og de fleste strofene er bygd opp av anaforer. Første verselinje i hver strofe har tydelige likheter. I seks av strofene blir det presentert et adjektiv, som beskriver en slags ønsket egenskap ved peonen. De ulike strofene bruker ulike hjelpeverb, som støtter opp om infinitivsformen «være», som brukes sist i første verselinje i seks av de syv strofene. Peonen veksler altså mellom at den «må være», «skal være», «kan være» og «vil være» ulike positive adjektiv. Unntaket er i andre strofe, som starter med «Medisin skal peonen være». Ordet medisin er i utgangspunktet ikke et adjektiv, men her blir substantivet «medisin» brukt som et adjektiv.

De første seks strofene i diktet, peker på positive egenskaper som peonen bør ha, eller må tilegne seg. Den skal være klok, tålmodig, sterk, lykkelig og selvstendig, i tillegg til at den skal fungere som medisin. I siste strofe derimot, starter første verselinje med et «Men». Her ser forfatteren fremover, og sier noe om hvordan fremtiden vil bli for peonen. Det spås at den på et tidspunkt vil stå høyreist og skamfull igjen, mens alle andre arter ligger i filler.

Når man jobber med dikt på frie vers, hender det at man finner et metrisk mønster i diktet. Siden dette diktet har fått navnet «Peon», har jeg selvsagt lett litt ekstra etter versedeføttene stigende- og synkende peon, men det synes ikke å være et slikt mønster i noen av strofene. Det man derimot finner er overvekt av trokeisk versemål og innslag av en del daktyler. Strofe en:

Klok må peonen være,  
med sine utallige kronblad  
heller ikke den kan lese,  
tett tvunnet sammen om seg selv  
som bokrullen ingen fant.

I denne strofen brukes adjektivet klok, og hjelpeverbet må. Klokskap henger tett sammen med kunnskap, som er undertittelen på diktet. Og peonen kan nok her representere både klokskap, visdom og innsikt. Vi ser at substantivet kronblad får en slags dobbel betydning. Det peker på kronbladene hos selve blomsten, men i neste verselinje brukes en form av verbet «å lese», som får oss til å tenke på kronbladet som et blad man fysisk kan lese, eller som man i denne sammenheng ikke klarer å lese. De mange kronbladene kan forestille mangfoldet av kunnskap eller ulike perspektiver som kan eksistere. Selv om peonen er klok, påpekes det altså at denne ikke kan lese. Dette kan være knyttet til begrensninger mennesker har i visdom eller

kunnskap, og samtidig kan det reflektere at visdom i seg selv ikke nødvendigvis henger sammen med leseferdigheter. I slutten av strofen vises det til en bokrull som «ingen fant». Det er interessant. Hvilken bokrull det vises til her, er ikke oppe i dagen, og det finnes flere mulige forklaringer. Den mest opplagte forklaringen, er at man skal til Bibelen. Det er stor enighet om at de bibelske tekstene i sin tid ble skrevet på bokruller av papyrus eller skinn, selv om man ikke har noe originalmanuskript tilgjengelig i dag. Kanskje peker forfatteren her på at han mener det mangler en bokrull? Knyttet til kunnskap? Eller kanskje er referansen knyttet til andre bokruller. Senere i diktet blir det skrevet om en brann, og det kan også være bokruller fra biblioteket i Alexandria som brant opp det refereres til i første strofe. Bokrullene ingen fant kan videre være knyttet opp til kunnskap som ikke er fullt ut forstått av menneskene, eller det kan være kunnskap som ikke er verdsatt. Strofe to:

Medisin skal peonen være,  
for blomsten som har vokst feil  
og helst vil rive av seg sine kluter.  
Den eldste medisinen skal hun få,  
for også hun gror i graset her.

Her får peonen en ny funksjon, nå i form av å være medisin. Dette kan utvide peonens rolle fra å representere kunnskap først, men nå også til å ha helbredende funksjon. Peonen fungerer som medisin for en annen blomst som har vokst feil. Dette kan tolkes som at visdom og kunnskap kan være en form for helbredelse for de som har «vokst feil» eller av andre grunner føler seg utilpass. Blomsten som har vokst feil vil også «rive av seg sine kluter». Det er tydelig at den nevnte blomst føler på ubehag av noe slag, men peonens egenskaper kan altså stille denne indre uroen. Kanskje kan det forstås som at kunnskap kan lindre vår uro, i alle fall når vi uroer oss over ting vi ikke har nok kunnskap om. Blomsten skal også få den eldste medisin, står det. Det kan være snakk om vin, som er kjent som menneskehetens første medisin. Vin får mennesker til å føle seg bedre, og øker stemningsleiet hos de som inntar den. Men mer nærliggende er det nok å forstå det som at kunnskap i seg selv kan være medisin. Kunnskap har alltid eksistert og har hatt helbredende kraft gjennom tidene. Siste vers kan vise til at de som er kunnskapsløse og de som innehar kunnskap, fortsatt lever ved siden av hverandre i dag. De vokser i samme miljø eller kontekst. Bakgrunnen og utfordringene kan være felles, men måten man håndterer dem på kan være ulike. De som innehar kunnskapen de trenger, kan oppleve en balanse. De som ikke har den rette kunnskapen, kan bli helbredet om kunnskapsnivået deres går opp. Strofe tre:

Tålmodig må peonen være,  
lik solen som sløser med seg selv.  
Eller lik stokken som er malt hvit,  
hver dag med syn for beste retning  
for en eier som ikke kjenner noen veier.

I denne strofen står tålmodigheten i sentrum. Peonen må være tålmodig blir det slått fast, på samme måte som andre sies å være det. Kanskje er tålmodigheten knyttet opp til kunnskapen, fordi det kreves tålmodighet for å forstå og verdsette den kunnskapen man tilegner seg? Peonen må være tålmodig som «solen som sløser med seg selv». Denne alliterasjonen peker på solen som sjenerøst deler varme og lys, uten å kreve noe tilbake. Kanskje kan det symbolisere å ubetinget dele av kunnskap man besitter? Videre kommer en beskrivelse av en stokk som er malt hvit, og denne skal være for en eier som ikke kjenner veien. Beskrivelsen av stokken, får meg til å tenke på en blindestokk, et hjelpemiddel som blir brukt av de som har problemer med å se veien selv, for å orientere seg i omgivelsene. Dersom man tolker stokken som en blindestokk, legger det til et ekstra lag av symbolikk til strofen. Det kan antyde at peonen, på samme måte som blindestokken, fungerer som en guide eller støtte for de som mangler klarhet i hvilken retning de skal ta. Denne tolkningen kan forsterke idéen om at kunnskap og visdom har en viktig rolle i menneskers liv, spesielt når de står ovenfor usikkerhet eller mangel på retning. Strofe fire:

Sterk vil peonen være,  
som arbeidshansken hver morgen.  
Den tenker: Ei natt skal hvilen alltid vare,  
men den som andre trenger hjelp av,  
er den som sist får fri.

I denne strofen sies det at peonen vil være sterk, og vi blir introdusert for en besjelt versjon av en arbeidshanske. At peonen sammenlignes med en arbeidshanske, kan indikere at det å tilegne seg kunnskap er en evigvarende prosess. Et menneske blir aldri utlært, og det må gjennom hele livet utvide sine ferdigheter og kunnskaper. Dette gjelder i arbeidslivet, men også på det personlige plan. Vi må utvikle oss som mennesker gjennom livet, i en evigvarende prosess. Kunnskapen hjelper oss med denne utviklingen, og kunnskapen kan på samme måte som arbeidshansken være den som andre søker hjelp fra. Arbeidshansken tenker at hvilen alltid kommer, men at den som andre trenger hjelp fra, alltid er den som sist får fri. Dette kan utforske dynamikken mellom å gi hjelp og å finne tid til egen hvile. Samtidig kan siste strofe

kretse rundt utfordringer og gleder som følger med å besitte mye kunnskap, og på den måte være en ressurs for andre. Strofe fem:

Lykkelig kan peonen være,  
satt i vase med sin nære lukt,  
som for mange fins i regnet  
eller innerst mellom foldene  
der livet stille gror.

I strofen med arbeidshansken, kjenner vi på en litt god følelse. Det å være til nytte for andre, blir av de fleste sett på som positivt. Den positive stemningen tar vi med oss over i denne femte strofen. Her blir det sagt at peonen kan være lykkelig, under gitte forutsetninger. Det at peonen kan være lykkelig i vase, sier kanskje at den kan være lykkelig i beskyttede omgivelser. Vasen kan fungere som et slags skall, som beskytter blomsten mot ytre fiender. Videre vises det til at peonen kan være lykkelig i regnet, som kan betegne ulike aspekter av livet. Det kan handle om renselse, gjenfødelse eller enkelt nok om vekst. Peonen trenger vann for å vokse, og regn kan dermed gjøre den lykkelig. Kanskje sier verset noe om at vi blir lykkelige av de elementene i livet som lar oss vokse eller fornye oss, og bli til klokere mennesker? Denne veksten kan vi få inntrykk av bør skje gradvis og sakte, altså «der livet stille gror». Det kan også være en påminnelse om å verdsette de små øyeblikkene i livet, og den stadige forandringen mennesket umerkelig går gjennom i hverdagen. Strofe seks:

Selvstendig vil peonen være,  
når den står mot seinsommeren  
og blomstrer alene etter brann på tomte  
der den en gang ble satt ned.  
Peonen bryr seg ikke om et speil.

Her ser vi en endring i fremstillingen av peonen. Den vil nå være selvstendig, og stå alene. Om den er ensom er noe uklart, men den står i alle fall igjen alene etter en brann der den ble plantet. At den står mot seinsommeren kan være en henvisning til et liv som går mot slutten. Peonen søker mot røttene sine, og står selvstendig og sterk igjen der den ble satt ned. Den blomstrer til tross for brannen, noe som markerer overlevelse og styrke etter en vanskelig prøvelse. Siste vers i strofen sier «Peonen bryr seg ikke om et speil». Helt overflatisk kan man si at peonen altså ikke bryr seg om hvordan den ser ut. Den trenger ikke ytre bekreftelse eller et speilbilde for å forstå og verdsette sin egen skjønnhet og verdi. Peonen er nå i sin

«seinsommer» og er blitt selvstendig nok til å være fri fra bekymringer knyttet til egen fremtoning. Symbolene som blir brukt her, brannen og speilet, legger til en viss dybde. Et speil kan symbolisere selvrefleksjon og selvinnsettelse, men også det å akseptere seg selv som man er, med alle feil og mangler. Speilet symboliserer også ofte bibelske eller åndelige aspekter i litteraturen. Det kan signalisere åndelig uavhengighet, hvor peonen finner sin egen vei eller sin egen innsikt, uten å være påvirket av ytre eller verdslig påvirkning. Strofe syv:

Men skamfull vil peonen bli,  
når regnet faller, tungt og hardt  
slik jern kan falle,  
og alle arter i filler ligger.  
Skamfull fordi den fortsatt høyreist står.

Diktets siste strofe markerer en markant endring i stemning. Strofen starter med ordet «Men», som markerer et brudd med de tidligere strofene som har startet med adjektiver som har beskrevet peonen. «Men» er etterfulgt av adjektivet «skamfull» og verset sier at peonen kommer til å bli skamfull. Det spås altså en fremtidig reaksjon hos peonen, mest sannsynlig som er resultat av en kommende hendelse eller en ny forståelse av ting som har skjedd i fortiden. I den femte strofen ble regnet brukt som et tegn på vekst og følelsen av lykke. I denne strofen brukes regnet igjen, men denne gang har regnet mer negativ karakter. Det faller «tungt og hardt», noe som kan indikere en hard prøvelse eller en vanskelig tid. Regnet sammenlignes også med jern som kan falle, noe som antyder en voldsom kraft. Jernet blir noe destruktivt og uunngåelig, som etterlater alle arter i filler.

Når man leser verset om jernet, er det lett å få assosiasjoner til diktsamlingen *Jord og jern* som Rolf Jacobsen debuterte med i 1933. Jacobsen var modernist og er kjent for sin dype forbindelse med naturen. Han brukte naturmotiver til å utforske menneskelig eksistens og forholdet mellom individet og omgivelsene. Videre er han godt kjent for sin ambivalens knyttet til ny teknikk og natur. Hans holdning til den moderne sivilisasjon er i *Jord og jern* ambivalent, men med tiden ble Jacobsen stadig mer kritisk til den teknologiske fremgangen gjennom sitt forfatterskap. Ambivalensen og den økende kritikken, er synlig dersom man studerer utviklingen av forfatterskapet. I debutsamlingen fra 1933, finner vi diktet «Byens metafysikk», hvor de første tre strofene av diktet går slik:

Under rennestensristene  
under de skimlete murkjellere,



under lindealléenes fuktige røtter  
og parkplenen:

Telefonkablernes nervefibre.

Gassledningenes hule blodårer.

Kloakker.

Fra østens skyhøie menneskealper,

fra vestens villafasader bak spirea

- de samme usynlige lenker av jern og kobber

binder oss sammen. (Jacobsen, 1933, s. 75).

Her ser vi at Jacobsen er ambivalent til den nye teknologien. Beskrivelser som at gassledningene har «hule blodårer», skaper ikke et positivt bilde. Samtidig ser vi at han skriver at det er disse lenkene som binder oss sammen, og vi kan få inntrykk av at han ser viktigheten av disse. I 1954 kom Jacobsen ut med sin 4. diktsamling, som fikk navnet *Hemmelig liv*. I denne finner vi diktet «Landskap med gravemaskiner». De første tre strofene av dette går slik:

De spiser av skogene mine.

Seks gravemaskiner kom og spiste av skogene mine.

Gud hjelpe meg for en skapning på dem. Hoder  
uten øyne og øynene i baken.

De svinger med kjeftene på lange skaft  
og har løvetann i munnvikene.

De eter og spytter ut, spytter ut og eter,  
for de har ingen strupe mer, bare en diger  
kjeft og rumlende mave.

Er dette et slags helvete? (Jacobsen, 1954, s. 11)

Her ser vi en utvikling fra diktet som ble utgitt i 1933. Ambivalensen er ikke like tydelig, og forfatteren er nå sterkt kritisk til utviklingen og det mennesket gjør med naturen. Han går så langt som å stille spørsmål om dette er blitt et slags helvete.

Når jeg ser «Peon» opp mot Jacobsens diktning, kjenner jeg tydelige assosiasjonen. At alle arter «skulle ligge i filler» var nok en bekymring hos Jacobsen, og vi kan se noe av den samme bekymring hos Rimbereid, selv om den ikke er like uttalt. Peonen står igjen alene til

slutt, og er skamfull fordi den fortsatt står der. Kunnskapen blomstrer altså til slutt, tross alle ødeleggelser rundt den. Peonen som står igjen alene, kan på den måten leses som et symbol på at kunnskap ikke kan overvinnes. Det er kunnskap som driver verden videre, men samtidig har ikke kunnskap alene reddet alle de andre artene. At noen har kunnskap og kan redde seg selv, er ikke nok. Kunnskapen må deles og brukes. Kunnskap skal være medisin og gi menneske en retning i livet, men kunnskapen skal også være som arbeidshansken, og det å tilegne seg kunnskaper er en evigvarende prosess som man ikke må stanse. Vi må utvikle våre ferdigheter og kunnskaper hele veien.

## 4 KONKLUSJON

Tradisjonelt er blomstermotivet brukt mest som en del av den sentrallyriske tradisjon. Rimbereid har derimot tatt blomstene med seg rett inn i samtidsdebatten med denne diktsamlingen. Noen vil si at han utøver samfunnskritikk, mens andre kanskje nøyer seg med å si at han er samfunnsundersøkende. Uansett er tilfelle at denne samlingen går langt bredere enn bare å gjelde sentrallyriske tema som havet, døden og kjærligheten. Min problemstilling har rettet seg mot å finne svar på hvordan Rimbereid kobler botanikken og historisk-politiske motiver som finnes i samlingen sammen, og hvilken tematikk som utfolder seg gjennom *Herbarium*. Jeg har nærlest ni av diktene i diktsamlingen, for å finne svar på forskningsspørsmålene mine.

**1) Hvordan er diktene bygd opp?** Jeg har studert oppbygning i de ulike diktene, og funnet store variasjoner. Tre av diktene er skrevet med faste rim og gjennomført metrisk mønster. I de andre diktene finner vi noen som har fast struktur, med omtrent samme antall verselinjer i hver enkelt strofe og stor grad av setninger som blir avsluttet ved slutten av verselinjene. Disse har ikke et fast rimmønster, men flere av dem har en del allitterasjon. Den siste gruppen dikt er oppbygd av frie vers med stor grad av enjambement.

Mitt andre forskningsspørsmål var **2) hvilke botaniske og historisk-politiske motiver finnes i diktene?** De botaniske motivene er i all hovedsak presentert i første avsnitt av hver analyse i kapittel fire. Når det gjelder de historisk-politiske motivene i samlingen, zoomer Rimbereid inn på både Holocaust, palestinerne situasjon, minoriteters rettigheter, tulipanmanien i Holland, tekstilindustrien i Sørøst-Asia og Praha-våren i dikt som jeg har nærlest. Enkelte av hendelsene han bruker er dagsaktuelle, mens andre ligger tilbake i tid. I tillegg inneholder

diktsamlingen tekster som omhandler flere slike hendelser, brukt i dikt som jeg ikke har nærlest i denne oppgaven. Et eksempel er hvordan Giordano Bruno ble henrettet for vranglære under renessansen, i diktet «All verdens blomster». Videre er dødsfallet til Franz Kafka skrevet om, i diktet «Syrin». Den nåværende politiske situasjonen i Tibet er tematisert i diktet «Blå valmuesøster» og man kan ane en kritikk av den skandinaviske innvandringspolitikken i «Krokus».

Mitt tredje forskningsspørsmål har vært **3) hvilken tematikk utfoldes og hvordan bruker Rimbereid plantene i diktene?** Her har jeg forsøkt å være mest mulig presis i det stilistisk-retoriske vokabularet jeg har brukt fra dikt til dikt. Rimbereid bruker blomstene på ulike måter som symboler gjennom samlingen sin. For eksempel bruker han skogstjernen som tilskuer, tulipanen som et eksempel, zilla spinosa som metafor og dvergtistelen som en synekdoke. Gjennom analysene har vi sett at Rimbereid bruker en botanisk linse til å reflektere over tematikk som tid, minne, kunnskap og menneskenes forhold til naturen. Dette blir spesielt tydelig i diktsamlingens prolog og epilog, samt i diktet «Peon». De utvalgte historisk-politiske hendelsene bygger opp om tematikken i flere av diktene, og Rimbereid tar for det meste de undertrykte parti. Han er tydelig samfunnsengasjert i det han skriver, og tidvis også politisk. I tillegg møter vi gjennom samlingen på tekster som slettes ikke tar for seg verken historie eller politikk, som når han skriver om mellommenneskelige relasjoner i «Stemorsblomst» og forelskelse i «Forglemmegei». Rimbereid viser stor variasjon i valg av motiver og tematikk i diktene sine, og for mange vil det nok være overraskende hvor vidt tematikken kan strekke seg, når det hele veien er brukt blomstermotiv.

Rimbereid vever sammen det personlige med det universelle, og utforsker spenninger som finnes mellom gammelt og nytt og vitenskapelig og hverdagslig. Selv om Rimbereid skriver på bokmål denne gang, leker han også her med språket. Dette gir tekstene dybde og det inviterer leseren til å engasjere seg med tekstene på flere nivåer.

*Herbarium* er ikke bare en samling av dikt. Det er også en invitasjon til å reflektere over hvordan verden henger sammen og menneskets behandling av hverandre, samt vår forbindelse med naturen som omgir oss. Gjennom sin poetiske utforskning av planter og natur, stiller Rimbereid spørsmål med hvordan vi forstår og interagerer med verden rundt oss, og utfordrer oss til å se skjønnheten og kompleksiteten i det som ofte blir tatt for gitt.

## 5 AVSLUTTENDE PUNKT

### 5.1 Litteraturliste

- Aarnes, H. (2007): *Botanikkens og biologiens historie*. Universitetet i Oslo.  
<https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/litt-av-hvert/historie.pdf>  
Hentet 06.03.2024
- Abrams, M.H. (1953): *The Mirror and the Lamp: Romantic theory and the critical tradition*.  
Oxford university press.
- Adorno, T.W. (1992): *Essays i utvalg*. Gyldendal.
- Adorno, T. W. (1997): *Cultural Criticism and Society*. I *Prisms*: The MIT Press.
- Amundsen, L (1976): *Johan Ernst Gunnerus og Carl von Linné Brevveksling 1761-1772*.  
Universitetsforlaget.
- Andersen, P.T. (2001): *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget.
- Andersen, P.T. (2018): *Rimbereids lyrikk. Hendelser og historiske øyeblikk*. Fagbokforlaget.
- Artsdatabanken (2021): *Dvergtistel Cirsium acaulon*.  
<https://www.artsdatabanken.no/taxon/Cirsium%20acaulon/141624> Hentet 13.04.2024.
- Aukrust, K (2019): *Roman de la rose*. Store norsk leksikon. [https://snl.no/Roman\\_de\\_la\\_rose](https://snl.no/Roman_de_la_rose)  
Hentet 14.04.2024
- Auschwitz-Birkenau (Uten år): *Block 11*. <https://www.auschwitz.org/en/history/punishments-and-executions/block-11/> Hentet 08.08.2023.
- Baudelaire, C. (2001): *Det vondes blommar*. Den norske lyrikklubben.
- Bratberg, Terje (2021): *Gylne rose*. Store norske leksikon. [https://snl.no/Gylne\\_rose](https://snl.no/Gylne_rose)  
Hentet 24.03.2024.
- Buvik, P. (1996): *Poesiens skandale. Om Baudelaire*. Pax Forlag.
- Buvik, P. (2023): *Atle Kittang*. Store norske leksikon. [https://snl.no/Atle\\_Kittang](https://snl.no/Atle_Kittang)  
Hentet 22.11.2023.
- Børli, H. (1960): *Jeg ville fange en fugl*. Aschehoug.
- Børli, H. (1972): *Kyndelmesse*. Aschehoug.

- Coleridge, Samuel T. (2005): *Litteraturteori og -kritikk*. Aschehoug.
- Eikvil, E. (Intervjuer) (1995): Ukens lyrikker. Georg Johannesen. I NRKs serie *Ukens lyriker*.  
<https://tv.nrk.no/serie/ukens-lyriker/1995/FALE27000595/avspiller>  
Hentet 14.02.2024.
- Emilsen, A.S.S (2019): *Carolus Clusius*. Store norske leksikon. [https://snl.no/Carolus\\_Clusius](https://snl.no/Carolus_Clusius)  
Hentet 12.03.2024.
- Faarlund, J.T., Lie, S. & Vannebo, K.I (1994) *Norsk referansegrammatikk*.  
Universitetsforlaget.
- Flannery, Maura (2018a): *At the beginning*. Luca Ghini.  
<https://herbariumworld.wordpress.com/2018/03/05/at-the-beginning-luca-ghini/>  
Hentet 23.03.2024.
- Flannery, Maura (2018b): *Herbarium world*. History.  
<https://herbariumworld.wordpress.com/history/> Hentet 23.03.2024.
- Guldvog, B. (2012): *Nasjonal fagleg retningslinje for utgreiing og behandling av bipolare lidingar*. [https://www.helsedirektoratet.no/retningslinjer/bipolare-lidingar/Bipolare%20lidingar%20%E2%80%93%20Nasjonal%20faglig%20retningslinje%20for%20utgreiing%20og%20behandling.pdf/\\_/attachment/inline/0a495dbf-91ed-4049-90c6-cb46f5babcdab01d1720e1996ad7b30e8a4f5d4fe522b35265e1/Bipolare%20lidingar%20%E2%80%93%20Nasjonal%20faglig%20retningslinje%20for%20utgreiing%20og%20behandling.pdf](https://www.helsedirektoratet.no/retningslinjer/bipolare-lidingar/Bipolare%20lidingar%20%E2%80%93%20Nasjonal%20faglig%20retningslinje%20for%20utgreiing%20og%20behandling.pdf/_/attachment/inline/0a495dbf-91ed-4049-90c6-cb46f5babcdab01d1720e1996ad7b30e8a4f5d4fe522b35265e1/Bipolare%20lidingar%20%E2%80%93%20Nasjonal%20faglig%20retningslinje%20for%20utgreiing%20og%20behandling.pdf) Hentet 12.02.2024.
- Hagen, E.B. (2023): *Romantikken (litteratur)*. Store norske leksikon.  
[https://snl.no/romantikken\\_-\\_litteratur](https://snl.no/romantikken_-_litteratur) Hentet 09.01.2024.
- Hansen, Hans (1917): *Tistel ved veien: digte*. Helge Erichsen & Co forlag.
- Helland, F. (2003): *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*. Universitetsforlaget.
- Holmen, H.A. (2022): *Kunnskap*. Store norske leksikon. <https://snl.no/kunnskap>  
Hentet 20.09.2023.

- Hove, L.M., Young, S. & Schrama, J.C. (2008): *Dr Nicolaes Tulp's anatomy lecture*.  
Tidsskrift for den norske legeforening. <https://tidsskriftet.no/en/2008/03/dr-nicolaes-tulps-anatomy-lecture> Hentet 21.03.2024.
- Jacobsen, R. (1933): *Jord og jern*. Gyldendal.
- Jacobsen, R. (1954): *Hemmelig liv*. Gyldendal.
- Janss, C. & Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Universitetsforlaget.
- Karlsen, O. (Red.) (2014): *Nordisk samtidspoesi: særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*.  
Oplandske bokforlag – Innlandsforlaget.
- Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. & Skei H.H. (1995): *Moderne litteraturteori. En innføring*. Universitetsforlaget.
- Kittang, A. & Aarseth, A. (2001): *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*.  
Universitetsforlaget.
- Kittang, A. (2009): *Diktekunstens relasjonar*. Gyldendal.
- Kittelsen, A. (2023): *Nederlandene*. Store norske leksikon. <https://snl.no/Nederlandene>  
Hentet 19.03.2024.
- Kolderup T. & Svendsen L.F.H. (2023): *Jean-Jacques Rousseau*. Store norske leksikon.  
[https://snl.no/Jean-Jacques\\_Rousseau](https://snl.no/Jean-Jacques_Rousseau) Hentet 24.11.2023.
- Krogh, T. (2022): *Edmund Bruke*. Store norske leksikon. [https://snl.no/Edmund\\_Burke](https://snl.no/Edmund_Burke)  
Hentet 10.12.2023
- Kulturdirektoratet (2024): *Den automatiske innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for voksne*. <https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/stotteordning/-/vis/automatisk-innkjopsordning-skjonnlitteratur-voksne/tildelinger/2023> Hentet 10.04.2024.
- Langås, U. (2012): «Du torkar pannan med en ros och rekommenderar dess törnen.» Nordisk blomsterdiktning på 2000-tallet. I Nielsen, I & Stegane I. (Red.): *Poesi postmillenium. Lyrikk i første tiåret av 2000-talet*. Alvheim & Eide Akademiske Forlag.
- Langås, U. (2014): Den lille løken og verdensøkonomien. Langdiktet «Tulipan» fra Øyvind Rimbereids Herbarium (2008). I Karlsen, O. *Nordisk samtidspoesi: særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Oplandske bokforlag – Innlandsforlaget.

- Leerand, D. (2023a): *Golda Meir*. Store norske leksikon. [https://snl.no/Golda\\_Meir](https://snl.no/Golda_Meir)  
Hentet 07.10.2023.
- Leerand, D. (2023b): *Suezkrisen*. Store norske leksikon. <https://snl.no/Suezkrisen>  
Hentet 05.10.2023.
- Lillebo, H. (2022): *Rolf Jacobsen*. Store norske leksikon. [https://nbl.snl.no/Rolf\\_Jacobsen](https://nbl.snl.no/Rolf_Jacobsen)  
Hentet 16.02.2024.
- Linné, C.V (1753): *Caroli Linnaei ... Species Plantarum, Exhibentes Plantas Rite Cognitas, Ad Genera Relatas, Cum Differentiis Specificis, Nominibus Trivialibus, Synonymis Selectis, Locis Natalibus, Secundum Systema Sexuale Digestas*. Sagwan Press.
- Lindhagen, A. (2023) *Fama*. Store norske leksikon. <https://snl.no/Fama> Hentet 09.03.2024
- Linneberg, A. (2020, 27. september): *Adorno Tale om lyrikk og samfunn* (video). Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=SaH7IWJcqT8&t=3750s> Hentet 23.01.2024.
- Lothe, J., Refsum, C & Solberg, U. (2007): *Litteraturvitenskapelig leksikon*.  
Kunnskapsforlaget.
- Lunga, P.S (2021): *Rosekrigene*. Store norsk leksikon. <https://snl.no/Rosekrigene>  
Hentet 14.04.2024.
- Løkken, S. & Eckblad F.E. (2023) *Carl von Linné*. Store norske leksikon.  
[https://snl.no/Carl\\_von\\_Linn%C3%A9](https://snl.no/Carl_von_Linn%C3%A9) Hentet 02.11.2023.
- Mossberg, B. & Stenberg, L. (1994): *Gyldendals store nordiske flora*. Gyldendal.
- Müller-Wille, S. (2023): *Species Plantarum. Work by Linnaeus*. The editors of Encyclopaedia  
Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Carolus-Linnaeus>  
Hentet 04.11.2023.
- Nilstun, C. (2022): *Prolog*. Store norske leksikon. <https://snl.no/prolog> Hentet 22.08.2023.
- Notaker, H. (2018): *Finanskrisen i USA 2008-2009*. Store norske leksikon.  
[https://snl.no/Finanskrisen\\_i\\_USA\\_2008-2009](https://snl.no/Finanskrisen_i_USA_2008-2009) Hentet 11.03.2024.
- Nyberg, F. (2011): *En annorlunda praktik. Blomsterur. Åren*. Norstedts.
- Pedersen, A. (2017): *Idégrunnlag og filosofar i opplysningstida*. NDLA,  
<https://ndla.no/nn/subject:af91136f-7da8-4cf1-b0ba-0ea6acdf1489/topic:0933e7b2->

[45fb-4e7f-bb13-64d7c2cd5da3/topic:26185e28-77f4-4daa-9638-5cc15912048a/topic:877a207a-851c-4659-9ac9-5b98e86a7c9f/resource:1:166963](https://snl.no/45fb-4e7f-bb13-64d7c2cd5da3/topic:26185e28-77f4-4daa-9638-5cc15912048a/topic:877a207a-851c-4659-9ac9-5b98e86a7c9f/resource:1:166963)  
Hentet 12.11.2023.

Petersen, T. (2023): *Jernteppet*. Store norske leksikon. <https://snl.no/jernteppet>  
Hentet 14.12.2023.

Poetry Foundation (2024a): *The sick rose by William Blake*.  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/43682/the-sick-rose> Hentet 02.02.2024.

Poetry Foundation (2024b): *A Red Red Rose by William Blake*.  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/43812/a-red-red-rose> Hentet 14.04.2024.

Poetry International (2011): *Interview with Øyvind Rimbereid*. Vimeo.  
<https://vimeo.com/25259689> Hentet 29.07.2023.

Rabben, A.L. (2023): *Jan van Huysum*. Store norsk leksikon. [https://snl.no/Jan\\_van\\_Huysum](https://snl.no/Jan_van_Huysum)  
Hentet 02.12.2023.

Rasmussen, T. (2023): *Den reformerte kirke*. Store norske leksikon.  
[https://snl.no/den\\_reformerte\\_kirke](https://snl.no/den_reformerte_kirke) Hentet 18.03.2024.

Rimbereid, Ø. & Åslund, A. (Red) (2006): *Georg Johannesen. Sitater fra femti års muntlig praksis*. Spartacus Forlag AS.

Rimbereid, Ø. (2006): *Hvorfor ensomt leve (Essays)*. Gyldendal.

Rimbereid, Ø. (2008): *Herbarium*. Gyldendal.

Rimbereid, Ø. (2017): *Lenis plassar*. Gyldendal.

Rosseau, J.-J. (2008): *Letters On The Elements of Botany. Addressed To a Lady*. Kessinger Publishing.

Rustad, H.K.S. & Karlsen, O. (2021, november) Nordisk poesi. En podcastserie av Nordisk poesifestival. (Audiopodcast) *Rolf Jacobsen-dagene*.  
<https://open.spotify.com/show/6QHwnFKMXOeizdsRqzqkX0> Hentet 09.03.2024.

Schultz, G. & Stang, E. (1946): *Utvalg av Voltaire og Rousseau*. Johan Grundt Tanum Forlag.

Seim, J. & Goplen, Å. (2022): *Tsjekkoslovakias historie*. Store norske leksikon.  
[https://snl.no/Tsjekkoslovakias\\_historie](https://snl.no/Tsjekkoslovakias_historie) Hentet 11.12.2023.



- Skei, H.H. (2022): *Epilog*. Store norske leksikon. <https://snl.no/epilog> Hentet 24.08.2023.
- Skumsnes, R & Bettum, A (2024): *Kleopatra*. Store norske leksikon. <https://snl.no/Kleopatra> Hentet 25.03.2024.
- Smidt, K. & Nedregotten, M. (2022): *Samuel Taylor Coleridge*. Store norske leksikon. [https://snl.no/Samuel\\_Taylor\\_Coleridge](https://snl.no/Samuel_Taylor_Coleridge) Hentet 10.01.2024.
- Sofokles (2019): *Antigone*. Gyldendal.
- Solstad, D. (1980): *Spiraler. Svingstol*. Aschehoug.
- Storeide, A.H. (2023): *Auschwitz*. Store norske leksikon. <https://snl.no/Auschwitz> Hentet 12.08.2023.
- Svendsen, L.F.T. (2023): *Baruch Spinoza*. Store norske leksikon. [https://snl.no/Baruch\\_Spinoza](https://snl.no/Baruch_Spinoza) Hentet 13.02.2024.
- The Linnean Society of London (Uten år): *The Society*. <https://www.linnean.org/the-society> Hentet 10.11.2023.
- Tjønneland, E. (2023): *Theodor. W. Adorno*. Store norske leksikon. [https://snl.no/Theodor\\_W\\_Adorno](https://snl.no/Theodor_W_Adorno) Hentet 14.01.2024.
- Tønseth, J.J. (2022, 28. januar): Baudelaire i norsk poesi. *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/ baudelaire-i-norsk-poesi/65782088> Hentet 21.01.2024.
- Tørre, D.A. & Scott, I. (2022): *Prahavåren*. Store norske leksikon. <https://snl.no/Prahav%C3%A5ren> Hentet 11.12.2023.
- Universitetet i Oslo (2020): *Roser*. Institutt for biovitenskap. <https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/leksikon/r/roser.html> Hentet 25.03.2024.
- Verdens Naturfond (Uten år): *Truede arter*. <https://www.wwf.no/dyr-og-natur/truede-arter> Hentet 20.10.2023.
- Vold, J.E. (1995, 31. desember): «Det er saksen, mor, den håndhilser ikke.» *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/det-er-saksen-mor-den-handhilser-ikke/66168793> Hentet 14.01.2024.

Wergeland, H. (1833): *Digte. Anden Ring*. Chr. Tønsbergs Forlag.

Wergeland, H. (1845): *Lyriske digte*. Dreyers forlag Oslo.

Wergeland, H. (1852): *Samlede skrifter*. Chr. Tønsbergs Forlag.

Wergeland, H. (1942): *Mindre dikt*. Gyldendal.

Wikipedia - Den frie encyklopedi (2023a): *Arbeid macht frei*.

[https://no.wikipedia.org/wiki/Arbeid\\_macht\\_frei](https://no.wikipedia.org/wiki/Arbeid_macht_frei) Hentet 12.08.2023.

Wikipedia - Den frie encyklopedi (2023b): *Carl von Linné*.

[https://nn.wikipedia.org/wiki/Carl\\_von\\_Linn%C3%A9](https://nn.wikipedia.org/wiki/Carl_von_Linn%C3%A9) Hentet 02.11.2023.

Winther, T.O. (2019): *Symbolisme*. Store norske leksikon. <https://snl.no/symbolisme>

Hentet 21.01.2024.

Winther, T.O. (2022): *Charles Baudelaire*. Store norske leksikon.

[https://snl.no/Charles\\_Baudelaire](https://snl.no/Charles_Baudelaire) Hentet 21.01.2024.

Yazdan, B. (2023): *Naturen sår, diktets sprekker. Naturbeherskelse i Tone Hødnebøs forfatterskap*. Doktorgradsavhandling. Universitetet i Oslo.

<https://www.hf.uio.no/iln/forskning/aktuelt/arrangementer/disputaser/2024/benjamin-yazdan-avhandling.pdf> Hentet 12.04.2024.

Øverland, A. (1953/1954): *I beundring og forargelse*. Aschehoug.

## 5.2 Sammendrag

Denne oppgaven undersøker de estetiske og tematiske aspektene ved diktsamlingen *Herbarium* av Øyvind Rimbereid fra 2008. Gjennom nærlesning av ni utvalgte dikt i samlingen, undersøkes diktenes struktur, hvilke botaniske og historisk-politiske hendelser som fremheves, hvilken tematikk som utfolder seg og Rimbereids bruk av de ulike plantene i samlingen.

Teoridelen av oppgaven inkluderer punktnedslag i litteraturhistorien og setter søkelys på botanikere, filosofer, litteraturteoretikere og forfattere. Disse bidrar til å plassere Rimbereid innenfor en tradisjon med blomsterdiktning, og flere er også nyttige for at diktsamlingen skal kunne leses historisk.

Til tross for at blomster har vært et vanlig motiv i norsk lyrikk gjennom århundrer, er det skrevet forunderlig lite om denne tradisjonen. Hoveddelen av min oppgave omhandler Rimbereid og hans diktsamling, men oppgaven beskriver også bruken av blomster i lyrikken generelt. Jeg håper derfor oppgaven kan være til interesse både for lesere som er interesserte i Rimbereid og hans poesi, og for lesere som søker økt kunnskap om tradisjonen han skriver seg inn i.

### 5.3 Abstract

This thesis examines the aesthetic and thematic aspects of Øyvind Rimbereid's poetry anthology *Herbarium* from 2008. Through close readings of nine selected poems, this study analyses the structure of the poems, the botanical and historical-political events highlighted, the themes that unfold, and Rimbereid's use of various plants within the book.

The theoretical part of the thesis incorporates key points from literary history and focuses on contributions from botanists, philosophers, literary theorists, and authors. These perspectives help situate Rimbereid within a tradition of floral poetry and are also instrumental for a historical reading of the anthology.

Despite the common use of flowers as a motif in Norwegian poetry over the centuries, surprisingly little has been written about this tradition. The main part of my thesis discusses Rimbereid and his anthology, but it also describes the general use of flowers in poetry. Thus, this work aims to interest readers who are fans of Rimbereid's poetry, as well as those seeking to deepen their understanding of the tradition into which he writes.