

Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **54 (2014)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon

Før tekstene i *fra rom til rom SAD & CRAZY* (1967) begynner, er det en side hvor det bare står:

5
4
3
2
1
2

Dette talldikt oppfatter jeg som en slags prøve man må avlegge før man kan tre inn i Volds poetiske byggverk. Det skal helt fra begynnelsen av gjøre det klart for leseren at her er det dikteren, og bare han, som stiller de betingelser som gjelder. Går man med på det, kan man lese videre, og vil forstå. Går man ikke med på det, behøver man ikke lese videre. I *Eventyret om alle kattene på rommet* har Vold gitt en tydelig pekepinn om hvordan litteratur virker: „Bare når gutten sover kan han se nissen med sekk på ryggen og rød topplue“. Og bare når leseren „sover“, dvs. når han, som i drømme, uten sensurinstansene, aksepterer den verden som her åpner seg for ham, bare da slipper Vold katta ut av sekken, på samme måte som nissen i eventyret.

Jeg skal i denne artikkelen ganske enkelt gi en beskrivelse av Jan Erik Volds bøker, slik de nå foreligger for oss. Tiden må sies å være moden for det. Vold har med sine seks bøker (derav en på eget forlag og en som privattrykk) lagt fram en produksjon som utmerker seg ved sin stringente indre konsekvens. Det er en sterk kunstnerisk vilje som her realiseres.

Jeg har flere ganger hørt folk si at de ikke har kunnet få så mye ut av Volds bøker, inntil de hørte ham lese, men da følte de også straks kontakt, og forstod. Nå er det faktisk noen av diktene, „blikket“ og det beryktede (og berømte) „kulturuke“ bl. a., som kanskje først kommer til sin fulle rett når forfatteren selv leser dem. Men ellers gjør Vold i bøkene like bevisst bruk av optiske, typografiske virkemidler for å få tydeligere fram hva han vil, som når han under opplesning bruker deklamatoriske og mimiske midler. Det er en vilje til totalvirkning, en stor formell bevissthet som dermed kommer til uttrykk. Vold trenger seg ikke inn på noen, men han trekker seg heller ikke på noen måte tilbake fra leseren.

Formen

Volds språk har helt fra første stund vært enkelt, muntlig, tilsynelatende fritt flytende. Atle Kittang peker i *Lyriske strukturer* (s. 109 f.) på hvordan innhold og satsbilde i Volds *mellom speil og speil* (1956) danner en enhet og harmoni. Det kompliserte speilbildeformene i denne samlingen vanskeliggjør ikke på noen måte lesningen og forståelsen. Det har lyktes for Vold å la diktens strukturer komme

tydelig fram også i det typografiske bilde, uten på noen som helst måte å gjøre vold mot språket.

Volds syntaks er enkel – den mest kompliserte konstruksjon som normalt forekommer er en rekke av underordnede relativsetninger, som han bruker for å beskrive bevegelsesforløp. Ordvalget er ukunstlet, og bildene som på denne måte konstituerer seg, ter seg overraskende, uvanlige, men er alltid av en sjelden plastisitet. Her, i det stilistiske, i billedteknikken og språkbehandlingen, kan alt kontrolleres, med åpne øyne. Her behøver ikke leseren „sove“. Volds bilder stemmer, hans språk er presist og – helt ut i de avanserte eksperimentene i *fra rom til rom* – strengt motivert. Rytme, linje- og strofeinndeling og diktets ytre skikkelse må nødvendigvis være slik, og ikke annerledes. Istedenfor det nå snart så altfor ofte siterte eksempel Kittang bruker, kan vi her som illustrasjon ta to dikt fra *HEKT* (1966):

historien om en
stein på en landevei
som har ligget der

aldri så lenge en
dag kommer en stor
lastebil kjørende og

steinen presses inn
i en av rillene på
bildekket der den blir

sittende og sirkle
rundt og rundt og
rundt er steinen

stor slynges den brått
med rasende fart ut
igjen er steinen
liten eter den seg
inn i det svarte til
dekket er kaputt

I den strenge konsentrasjon som karakteriserer Volds første diktsamlinger, rulles det her ut et enkelt, konkret bilde, som føres fram til det overraskende dramatiske høydepunkt. De abrupte linjesprangene skaper for det første en viss formell Verfremdung – uten den ville man kanhende lett sprunget over dette „enkle“ dikt om en stein og en lastebil på en landevei. For det annet tvinges man av denne form til raskt akselererende lesning uten pauser, og dermed til gjentakelse av steinens bevegelse i bildekket, en bevegelse som raskt fører til den skremmende klimaks. Det hverdagslige ordvalget virker underkjølt, og bidrar dermed til å gi eksplosjonen på slutten en desto større virkning. (*HEKT* har i det hele tatt mye av den samme stemning og mye av den samme måte å virke på som *cool jazz*.) En mangel på alt som heter setningstegn, en diktbegynnelse midt inne i en syntaktisk ufullstendig setning, små bokstaver, adverbet „rundt“, som gjentas tre ganger i tilknytning til verbet „sirkle“ –

alt forsterker den tvingende bevegelse som utgjør strukturen i dette diktet. Diktet er denne bevegelse.

Tar vi så det sorartede sluttdiktet i *HEKT*:

dagen falt sammen som et korthus
 jeg våknet på havets bunn
 vokst fast som tang
 duvende i tåkelurens fjerne dønninger
 til jeg langsomt mistet festet og steg
 som en lat fisk
 snusende langs bergveggen
 oppover og oppover
 liksom trukket av solen
 ut av sjøen opp i dagen
 der alt var lys og uten en lyd
 og jeg sprellende på kroken
 fri

En halvdrømstemning. Hver linje stilles nølende foran oss og danner en syntaktisk og innholdsmessig enhet. Her er bildet mer komplisert, mer komplekst – noe linjesprang for å skape Verfremdung er ikke nødvendig, og ville stride mot den langsomme bevegelsen i diktet. Men også denne bevegelse er – selv om den er langsom – suggestiv, uimotståelig. Det kommer til uttrykk i at diktet består av én eneste setning. En rask bevegelse oppstår i det øyeblikk diktets jeg dukker opp av vannet og opp i lyset. Slutten blir da syntaktisk og typografisk hengende i luften – i nøye samsvar med hva som skjer i teksten.

Det man får fram gjennom en formal analyse, behøver ikke alltid være bevisst for dikteren. I Volds tilfelle har vi imidlertid å gjøre med en formelt uvanlig bevisst lyriker. Han har i nær forbindelse med en opplesers forutsetninger og det trykte ords muligheter utarbeidet og utbygd et personlig formspråk der skarpe bilder og tydelige, observerte bevegelser får komme til utfoldelse i en suggestiv, oversiktlig stil. I sine første samlinger dyrker Vold kort-diktet, og utformer hvert enkelt stykke til en juvel, samtidig som han meget omhyggelig komponerer enkeltstykkene inn i en større enhet. I *mellom speil og speil* bygger han ut speilteknikken. I *HEKT* utnytter han til det ytterste de muligheter ordgjentagelser og linjesprang frambyr, og lager sin egen, nye form – det sytten- til enogtyvelinjede, smale dikt –, som i hektisk, suggestiv bevegelse trenger seg fram til siste linje. Som prototyp kunne nevnes følgende dikt fra *HEKT 6*:

å skru i
 en skrue
 først bore
 med naver så
 la skrujernet

få godt feste
 i skruehodet
 og ta noen
 tak forsiktig
 så ikke
 skruen kommer
 skeivt siden
 ta kraftigere
 i og tilslutt
 bare skru
 og skru
 til skruen
 sitter der

fra rom til rom *SAD & CRAZY* går over i prosalyrikk. Allerede i *HEKT* kunne man se en tendens til å la spenningen bygge seg opp innenfor én eneste setning. De påfallende midler her – som også ansatsvis kunne iakttas allerede i *HEKT* – er tempusveksling og brudd med den syntaktiske konstruksjon, raffinert utnyttet:

Kniv og gaffel krysset på tallerkenen og han behagelig tilbakelent i stolen, da han merket han fikk litt av spaghattien opp i munnen (...) og enda en munnfull, mere mat, mere mat, han må spre maten utover pletten (...)

Den for det meste tragiske poengtering i siste linje i mange av *HEKT*-diktene blir i *SAD & CRAZY*-boken til tryllekunstnerens nonchalante, ironiske gestus, som løser forbløffelsens trolldom: „(...) og da jeg kryper i seng, under dynen, ligger en pike der – nei, det gjør det forresten ikke. *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968) viser – ved siden av avdelingen „Byen H“, som inneholder tekster som snarere hører hjemme i *HEKT*-stilen, samt „Sommeren der ute“ og „Tredje bok“, som inneholder konsentrasjonslyrikk – en ny mulighet: ekspansjonslyrikk, digresjonslyrikk, med tilsynelatende uhemmede assosiasjoner, som ofte bare svært løst knyttes til noen rød tråd. Men også her kjenner vi Vold igjen som den bevisste artist. Ved siden av de allerede kjente stilmidler kan vi iakttå f. eks. typografiens muligheter, store og små bokstaver, kursivering, klammer og tegnsetning, utnyttet til det ytterste.

Utvikling

På slutten av *fra rom til rom* står „Eventyret om prinsen i den sorte esken“. Vold har gitt oss tilstrekkelige holdepunkter – ikke bare at han om vinteren tar på seg sin røde topplue – til at vi kan tyde dette individuasjonseventyr allegorisk og anvende det på forfatteren selv. I prinsen i den sorte esken kunne vi – uten å presse allegorien – se den „prelitterære“ Vold. Etter en krise konfronteres han med sitt eget speilbilde, og begynner å artikulere seg – Volds første diktsamling het *mellom speil og speil*. Etter en fortvilet periode, kjennetegnet ved ville skrik av ord – her kunne *blikket* og *HEKT* brukes i vår analogi – ser prinsen seg stående ute i det åpne, ubegrensede rom, i det fri, på grønt gress og under blå himmel. Det tilsvarer den plass *fra rom til rom* har

innenfor Volds hele produksjon. Her kommer nå også „de andre“ inn i bildet. Veien er funnet fram til i *Mor Godhjerta*.

Utviklingen fra jeg-opptatt, narsistisk speilproblematikk, over truet, utsatt eksistens i *HEKT*, indre psykologisk forløsning og til dels psykedelisk bevissthetsutvidelse i *fra rom til rom*, til varm, til synelatende uproblematisk medmenneskelig kontakt i *Mor Godhjerta* tegner nesten et romanforløp med en retning fra innestengthet mot åpenhet. Tittelen på hans siste bok tyder imidlertid på at de enkelte bøker er versjoner, altså ikke de til enhver tid eneste riktige „sannheter“, som forfatteren så med sin neste bok distanserer seg fra, eller til og med tilbakeviser. I Volds intervjuer og essays går det klart fram at for ham står disse versjoner av livets mangfoldige muligheter absolutt ved siden av hverandre. I *fra rom til rom* får man i det minste to versjoner ved siden av hverandre – en trist og en for-rykt. Men også i denne boken er versjonene, som i hele Volds produksjon, framstilt som en suksesjon.

Ja, det forholder seg til og med slik at den bevegelse fra innestengthet til åpenhet som avtegner seg fra *mellom speil og speil* og til *Mor Godhjerta*, er foregrepet allerede i komposisjonen av den første boken. Jeg'et i det første diktet i debutsamlingen, med sin „sene kabal av ord som ikke går opp“ minner om prinsen med sitt „spill som ikke har noe navn“. Når han ser opp, er det begge steder sitt eget speilbilde han ser. Jeg'ets isolering, dets innskrenkning til selvspeiling, fører til en krise: „nesten kvalt av egne ekko/ kaver jeg meg fri/ og kaster/ stein/ mot/ speil (...)“. Men å slå i stykker speilbildet er bare en fjernelse av symptomet, og fører ikke til noen løsning. Som i *fra rom til rom* blir løsningen søkt i møtet med „de andre“, her med den elskede. Men modenheten mangler ennå. Også den elskede blir til et speil, til selvbekreftelse: „Nå er din hud mitt speil/ slik trær/ forteller vinden at den er.“

Mot slutten av kjærlighetsdiktene i denne samlingen står:

Jeg eier mitt lys
Du ditt De dør
Stearinen størkner
Her blir mørkt som før

I *fra rom til rom* mislykkes møtet med den andre i jeg'ets „fobi“. Et annet forsøk på å unnsnippe jeg'et, som da skulle bety å finne sitt egentlige jeg, synes å lykkes:

Ditt skrik
blir stumt
foran treet

Den siste avdeling i speilboken bringer virkelig frigjøring, det stjernebesådde kosmos åpner seg for blikket i et vakkert sentrallyrisk dikt:

I mai
er treet en sang
vinden synger

Om høsten
står treet med stjerner
i sine hender

Likevel – jeg'et er ennå isolert, „speilet å krumme seg over“ dukker opp igjen på den siste siden i boken.

Det som interesserer her: bevegelsen innenfor Volds første bok går innenfra og utover. Fra det innestengte jeg bak den nattlige vindusruten eller i speilsalen i begynnelsen av boken til jeg'et foran treet og under stjernehimlen har en utvikling funnet sted som kan sammenlignes med utviklingen i forfatterskapet som helhet.

HEKT beveger seg visselig mer monomant i en stemming av utveisløshet. Men mot slutten, i *HEKT* 13, melder det seg i den grå drømmen en gul flekk: „var det noen som ropte/ jan erik“. Man tenker på „Eventyret om gutten i det lodne rommet“ (*fra rom til rom*) eller på diktet „vi sitter i hvert vårt rom“ (*mellom speil*). Men gul er ikke noen god farve, det lykkes ikke roperen å befri „jan erik“ fra hans marerittaktige isolasjon. Først det tidligere siterte sluttdiktet bringer et „opp i dagen“, i et sterkt paradoks: „og jeg sprellende på kroken/ fri“. Også her altså en utvikling i retning av frigjøring. Sluttbildet med jeg'et „trukket av solen (...) opp i dagen“ svevende i en forløsende og samtidig farlig utsatt frihet, minner om aforismer i Kafkas dagbøker.

Tydligere er utviklingen igjen i *fra rom til rom*. Fra en „blå“, fordrømt betraktningens måte i den første avdelingen går utviklingen over det nevrotiske gule videre inn i krisen i den røde avdelingen: „Det er fobi, fobi, sukket han.“ På samme måte som foran treet i *mellom speil* og *speil* åpner jeg'et seg også her foran en grønn virkelighet. Og om vi i den første avdelingen har „knyttede hender“ („Du er uten sentrum“), så går til slutt prinsen „istedenfor sverd i hånden (...) med åpne hender, sommer og vinter“.

Man kunne se et etisk, moralsk program her, og det er nok delvis riktig. Og dette program faller sammen med Volds estetiske vilje. Den utvikling som her er beskrevet tilsvarer som komposisjonsprinsipp en musikals oppbygning med spenning og avspenning, som f. eks. i de langsomme satsene hos Beethoven: nølende begynnelse med et enkelt motiv, som først må forme seg – voksende bevegelse inntil opprør – og så utklingende, forsonende slutt. Denne oppbygning har ofte også jazzen, som Vold er svært fortrolig med. Det synes å dreie seg om en elementær estetisk grunnform.

På spørsmål i et intervju om en dikters største oppgave i dag svarte Vold lakonisk: „å skrive en bra bok“. Da jeg en gang satte skille mellom ham som estet på den ene side og moralist på den annen side spurte han meg: „Hva er forskjellen?“ Såvidt jeg kan bedømme, spiller Vold imidlertid til tross for sin åpenbare mykhet indirekte en ikke ubetydelig rolle i det norske kulturliv. Hvis det er riktig, legitimerer det naturligvis hans holdning fullt ut.

Sirkelen

Bildene som dukker opp i *HEKT* og *fra rom til rom* ville ha vært rusgiftdrømmer eller schizofreni-symptomer, hadde det ikke vært for at de var så fastbundet i en form og kontrollert i en tydelig struktur. Volds prestasjon består i at han har omformet arke-

typiske forestillinger til enkle, nye bilder, han har skapt noe vi kunne kalle moderne myter. Gjennom den strenge abstraksjonsprosess forestillingene gjennomgår før de står foran oss som fullt ferdige dikt, strykes det private av, og de blir „anvendelige“ for lesere med de forskjelligste erfaringsbakgrunner. Derfor kan Vold si om seg selv at han har verken rett til eller interesse av å gi en bestemt interpretasjon av tekstene noen forrang. Faktisk er ofte rent motsatte interpretasjoner av en og samme tekst mulig. Som eksempel kunne man bruke følgende enestående dikt fra *HEKT*:

sitter et sted
 innenfor
 eller utenfor
 og føler
 at en passer
 er stukket
 i arket
 og en tung dråpe
 tusj
 glir ut
 gjennom pennens
 kjever
 og trekker
 etter seg
 en sirkel
 i ferd
 med å sluttes

Det altoverskyggende i dette diktet er sirkelens ubønhørlige bevegelse, en sirkel som langsomt lukker seg. Hvem det er som sitter der, bundet til det som her skjer, blir ikke sagt. Det er nærliggende å sette inn et „Jeg“. Det fascinerende spørsmål er nå: hvor vil dette jeg komme til å sitte når sirkelen har lukket seg? Innelukket, men trygg innenfor sirkelen – utelukket, men fri utenfor sirkelen? Denne opplevelsestructur (som altså består i 4 muligheter) er anvendelig på hundrevis av konkrete situasjoner i det daglige liv. På meg virker diktet i høy grad skremmende, og det er det „pennens kjever“, den eneste metaforen i dette konsentrerte bilde, som bidrar til.

Et eksempel fra *fra rom til rom* er „Midt i et veikors“:

Midt i et veikors. Det er grålysning, så mørkt at jeg må klatre opp for å se hva det står på veiviseren. Jeg tenner en fyrstikk og leser ROM på den ene pilen, tenner en ny og leser ROM på den andre pilen, tenner en tredje, leser ROM, tenner fyrstikk nr 4 og leser ROM.

Jeg ser noe befriende i at det for det første lykkes å tyde hva som står på veiviseren, og for det annet i at man altså kan gå i alle fire himmelretninger og likevel alltid komme til et Rom(a). Selve teksten utelukker imidlertid ikke at man leser ROM som rom og får en opplevelse av innestengthet. (På tysk heter boken *Von Zimmer zu Zimmer!*)

Til forskjell fra hva tilfellet er i matematikk skjer altså abstraksjonsprosessen i Volds lyrikk til fordel for større mangetydighet og konnotasjon, en omstendighet

som stiller „enkelheten“ i Volds bilder i et nytt lys. Det er ut fra dette forståelig hvorfor mange dikt i *HEKT* som er gåter for helt konkrete situasjoner, kan fungere for leseren uten at han løser gåten.

I *fra rom til rom* kan man legge merke til abstraksjonstendensen bl. a. i den betydning farvene tillegges. Enda tydeligere viser dette seg i *Mor Godhjerta*, fordi det der egentlig gjør seg bemerket som stilbrudd: I diktet „Halldis i døren“, f. eks., opptrer Halldis (Moren Vesaas?) som „en stor myk grønn/ oval form“ i „dørens brune rektangel“.

Rammer

Bildets rammeskapende funksjon, dets evne til å skape en autonom og håndterlig virkelighet, blir framhevet hos Vold. Det er påfallende hvor ofte Vold ser ut av vinduet og fastholder bildet som innrammes av vindusposten. *fra rom til rom* åpner med et slikt bilde. „Nå bor jeg i utkanten“ i samme samling viser svært tydelig hvilke utviklingsmuligheter Volds spesifikke billedtenkning har. To ulike bilder kan legges over hverandre og danne en tredje virkelighet, en relativt enkel prosess i dikterens innbilningskraft, som kunne antyde genesen til mange av hans surrealistiske bilder! Svært instruktivt er også følgende eksempel: „Hvordan står det til? Fra vinduet ser jeg bort på landeveien i det fjerne. (...)“ Det tilfeldig (?) oppdukkende bilde i vindusrammen gir som en filmsekvens svaret på spørsmålet som ble stilt.

Et rammebilde har vi naturligvis allerede i speilene i debutsamlingen. Mens vinduet der i det første diktet er blindt og bare speiler jeg'et, uten å slippe noen ting fra utenverdenen inn, betinges den utsatte eksistens i *HEKT* derimot av at utenverdenen og underbevisstheten med sine bilder skånselløst trenger seg inn på det vergeløse jeg. I *fra rom til rom* begynner jeg'et å velge og manipulere sine bilder, og dermed er dets integritet garantert. Det siste av disse bilder, som Vold nå kaller „rom“, blir virkelig til et beboelig rom. Jeg'et „har valgt å gå inn i sine bilder og bli der“, sier Vold selv i en kommentar. Det er i denne billedverden Vold nå er i *Mor Godhjerta*, men her må man si: jeg'et gikk *ut* og inn i sine bilder. Som med et kamera for øynene velger Vold de utsnitt som skal konstituere den glade versjons verden. Han lar bildet bevege seg og stanse etter sitt eget for godtbeholdende. Han går inn i sine bilder, og forlater dem igjen: „stans bildet/ i Slottsparken attende mai og se hva du får (...)“. Eller: „I dette dikt skal jeg la bildet stanse på Barkåker (...)“.

Vold kan med en slik selektiv betraktningssmåte for et øyeblikk holde seg en mer skremmende, men ikke dermed mindre virkelig verden fra livet og oppleve og beskrive en glad versjon, uten å glemme eller fornekte de andre realitetene. De er nettopp gjennom den bevisste, tydelige rammen hele tiden underforstått: „bare i virkeligheten/ har de to på haugen kommet i krangel (...)“ („Diktet som henger i en rød tråd“).

I *fra rom til rom* kan man iaktta hvordan den ironiske distansering må til for å bevare trykkekunstneren mot å bli offer for sine egne kunster: „(...) og bena mine falt av kroppen (...) bare fordi jeg nøs!“

Det ironiske (eller i *mellom speil og speil* brutalt realistiske) brudd er også det middel Vold bruker for å beskytte seg mot å prisgi seg selv på en romantisk og sentimental måte. Særlig tydelig er dette i *mellom speil og speil*, hvor det ikke alltid er lykkes. Modenheten som preger *Mor Godhjerta* viser seg bl. a. nettopp i at denne distansering her ikke lenger synes nødvendig, samtidig som sentimentalitet er unnått. Også humoren, som i *fra rom til rom* snarere var svart humor, er her fin, forstående og varm – GRØNN! Selv om vi kan stille *Mor Godhjertas* versjon ved siden av versjonene i de andre samlingene som like sann, kan man like fullt fastholde at den representerer en modnet versjon, en versjon som for Vold i *mellom speil og speil* ennå ikke ville ha vært mulig.

Sirkel og spiral

Den rettlinjede utvikling jeg har trukket fram, er en fiksjon, en etterrasjonalisering av forfatteren Vold og en forenkling av artikkelforfatteren Walter Baumgartner. Skal Volds verker uttrykke forfatterens virkelighetsoppfatning eller verdensbilde på en adekvat måte, må det ha et korrektiv. En verden som inneholder de forskjelligste „versjoner“ ved siden av hverandre samtidig, kan ikke bare framstilles som en suksesjon. Ved siden av, eller innevevet i den rettlinjede utviklingsstruktur, avtegner det seg i Volds diktning like sterkt en *sirkelstruktur*. Bevegelsen i farvespekteret i *fra rom til rom*, fra blått over gult og rødt til grønt, fører en tilbake igjen i nærheten av blått, der bevegelsen begynte – på slutten av det siste eventyret er det da også den blå himmelen som dominerer. Atter en gang det musikalske prinsipp, som jeg allerede har snakket om. En så utpreget rondellform finner man i denne boken bare i dens komposisjon. Desto tydeligere er den imidlertid i enkeltdikt i de øvrige samlingene. I debutsamlingen f. eks. går tanken i diktet „Du ser på meg“ i en sirkelbevegelse fra en vandrer i natten, over natten til sjøen, over det istykkerslåtte speilbilde i sjøen til vinden, og over vinden tilbake til Du'et i begynnelsen. I denne sammenheng blir det klart at sirkelen egentlig bare er en utvidet speilstruktur, beriket med en dimensjon.

I *HEKT* dominerer sirkelbevegelsen. Et lokomotiv går „rundt og/ rundt i ring“, en sirkel er i ferd med å sluttes, et sirkelformet dikt beskriver et elektrisk jernbaneaner, en eik blir til sentrum i en enorm klokkeskive, en stein sirkler i et bildekk. Sidsel Paasches illustrasjoner er alle innskrevet i en sirkel, og når man ser på dem som en serie, får man inntrykk av en kule som triller.

I *fra rom til rom* ruller jeg'et „innskrevet i en sirkel“ ut i verdensrommet. Endelig kan den kostelige historien om en spaghettispisers regresjon også sees som en sirkelbevegelse.

Påfallende stor rolle spiller sirkelen i *Mor Godhjerta*. Det er faktisk to dikt med overskriften „Liten krets“. Jeg siterer et av dem, fordi det er av sentral betydning for holdningen i denne samlingen, og fordi det samtidig skal stå som antydning om en sammenheng mellom sirkelsymbolet og den arketyriske helhetsforestilling og mellom denne igjen og opplevelsen av moderlighet:

Din mor
 må ha vist deg mye kjærlighet
 sa Siri
 neste morgen
 og jeg
 videre til mor.

En sirkel beskriver bl. a. også „Poetenes vandring“ og indirekte „Hei Sidsel!“ Den eksplisitte overskrift „Liten krets“ på to dikt bør avgjort oppfattes som et vink om å lete etter andre og større sirkler i denne boken.

Det er karakteristisk nok bare i *Mor Godhjerta* sirkelen kan oppfattes som helhetssymbol. Som bevegelse, som struktur, er det en tilbakevenden til utgangspunktet – negativt formulert: ingen viderekomst, ingen utvikling til tross for bevegelse; i det siterte sirkeldikt om passeren en prosess som ustanselig stenger inne eller stenger ute. Positivt formulert: en fullkommen bevegelse, hvilende i seg selv, i det siterte dikt „Liten krets“ en bevegelse som formidler trygghet.

Den rettlinjede utvikling, framskritt mot et mål, og sirkelbevegelsen, som utelukker utvikling, er kunstig revet fra hverandre i min framstilling. Egentlig griper de på mangfoldig vis inn i hverandre. Før man kan trekke endelige slutninger om arten av Volds diktning, må man imidlertid finne en fellesnever for de to bevegelser. Man kan å sammenligne en slik flerdimensjonal tenkning med det som går for seg i såkalt båndgeometri – Möbiusbåndet: Man tar en papirstrimmel og limer den sammen i endene, etter først å ha vridd den ene av dem rundt en gang. På et slikt bånd er bevegelse og dynamikk mulig. Man kommer i sirkelbevegelsen stadig tilbake til samme sted, men hver gang på en annen side.

Denne struktur henger sammen med et verdensbilde der det ikke finnes noe absolutt Over og Under, ikke noe eneste riktige mål. Her fører ikke alle veier til Rom(a), men „fra rom til rom“. Et spiralformig strukturert verdensbilde eller verdensopplevelse åpner en ny dimensjon. Det er dette Volds tankemessige, fantasi-messige og formelle mangfold grunner seg på. Det gjør det mulig for ham å få „frihet til å fabulere, til ganske enkelt å skrive for moro skyld, til å gjengi innfall“, som han sa i et intervju.

Det gjør det mulig for ham også å sette humor og tragikk i samme nære forbindelse med hverandre som hans forbilder på dette område har gjort, de *tragikomiske* klovner Chaplin, Bob Dylan, Beckett. I samme intervju sier Vold:

Jeg tror på humor som livsholdning, en holdning som er det tragiske og det komiske som ett og det samme aspekt, som føler varme for menneskenes streben etter et bedre liv, samtidig som den vet at et annet liv enn dette ikke er mulig.

Denne holdning tillater ham å utforske surrealistiske virkeligheter, og i neste bok å prise furukongler og blåtrikken.

Den romlige forestilling av et slikt bånd er nå den grunnstruktur Jan Erik Volds forfatterskap kan innfanges i, både når det gjelder elementære stiltrekk, enkeltdikt, bokenes komposisjon og utviklingen i forfatterskapet som helhet. Den gjør det også mulig for oss å oppfatte Volds forfatterskap i alle dets aspekter som en helhet, et

mangefasettert, komplekst forfatterskap. Med et begrep fra den klassiske estetikk: den gjør det mulig for oss å se enheten i det mangfoldige. Der vi tidligere i min framstilling har sett bevegelsen i de enkelte bøker i forhold til helhetsutviklingen som en avspeiling av en makrostruktur i mikrostrukturen viser det seg nå en enhetlig gjennomgående bevegelse.

Volds forskjellige „versjoner“ lar seg plassere i „båndgeometrien“, og bevegelsen fra den ene side til den andre tilsvarer sannsynligvis i høy grad virkelighetens ambivalens. Ja, den innfanger et syn på virkeligheten i *fra rom til rom* som nonchalant ignorerer alle konvensjoner syn, hørsel og opplevelse normalt beveger seg i – uten å sprengne rammen for en rasjonelt og sensuelt begripelig lyrikk. Den tillater dynamikk, uten å stagnere i en forenklet deterministisk systemtenkning.

I denne forestillingsstruktur virkeliggjør Vold en dikterholdning som Dag Solstad i et foredrag har formulert på følgende måte: „en frigjøring til å spille ut alle de muligheter som åpner seg for et jeg som ikke er avgrenset, bestemt, lineært“ (*Moderne prosa*, s. 32). Volds kamera-syn er ikke det „inadekvate menneskes“ syn – Solstad kaller det „rollebevissthet, spilleglede, bevegelse, innsikt, bevissthet“ (s. s., s. 34) – nemlig et liv såvel mellom den nærmeste og den fjerneste omverdens muligheter som mellom det egne jeg's muligheter. Det er et engasjement i frihet som Gunnar Ekelöf har gitt følgende berømte formulering:

När man kommit så långt som jag i meningslöshet
är vart ord åter intressant

Med denne „spillerholdning“ er vi på vår Vold-ettergjorte spiral tilbake i nærheten av utgangspunktet, ved Volds estetisk-artistiske engasjement. Som det skulle ha gått tydelig fram, er dette i hans likeså mangesidige som konsekvent gjennomstrukturerede verk identisk med virkelighetsengasjementet. Den estetiske, moralske og metafysiske tenkning i Volds lyriske produksjon er en og samme sak.

(Norsk ved Helge Vold)

