

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

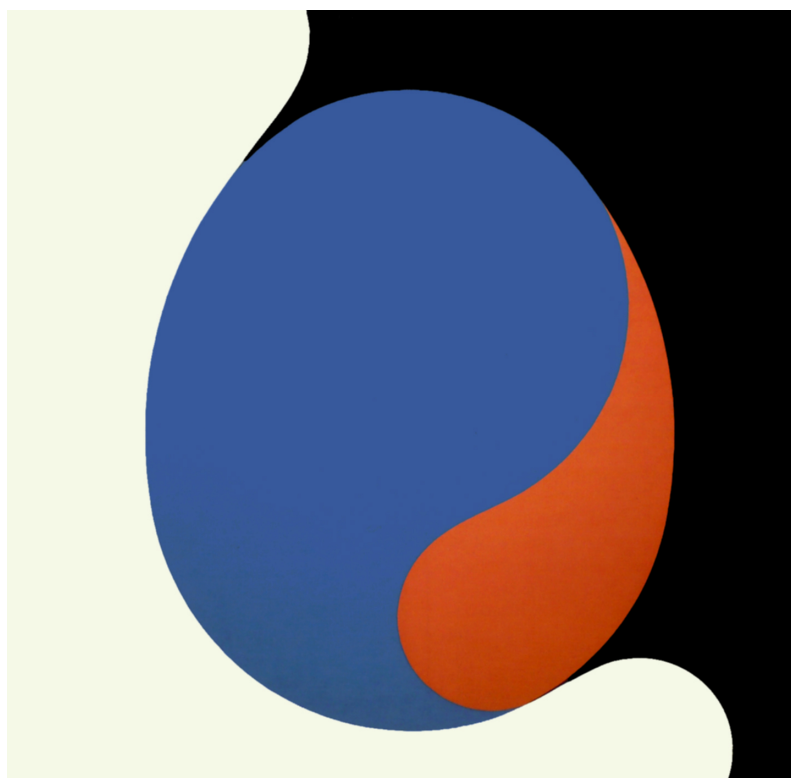
**2009**

**ONDŘEJ BUDDEUS**

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav germánských studií

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**



**VÝVOJ POETIKY JANA ERIKA VOLDA V LETECH 1965-1970**

*/The Development of Jan Erik Vold's Aesthetics from 1965 to 1970/*

Autor diplomové práce: Ondřej Buddeus

Vedoucí diplomové práce: Doc. Mgr. Martin Humpál, Ph.D.

Studijní obor: Norština

Praha 2009

Děkuji  
Martinu Humpálovi  
Haraldu Bache-Wiigovi  
Andreasovi G. Lombnæsovi  
Jahnu Thonovi  
Jarce Vrbové  
Thor-Henrikovi Svevadovi  
a všem, kteří se mnou v době  
vzniku práce měli trpělivost  
(obzvláště některým).

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných zdrojů.

V Praze dne

Ondřej Buddeus

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně dokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

## **Anotace:**

Diplomová práce analyzuje koncept rané poetiky Jana Erika Volda z let 1965-1970. Na kontrastu jednotlivých sbírek ukazuje, jak se lyrická báseň proměňuje v poetický text, sleduje vývoj (lyrického) subjektu a způsob zacházení s prostředky estetického účinku. Charakteristické rysy Voldovy poetiky zasazuje do širšího dobového kontextu (tradiční lyrická tvorba, absurdismus, zenový buddhismus aj.).

/The thesis analyses the concept of Jan Erik Vold's early aesthetics as performed during the five-year-period between 1965 and 1970. Through a multiple confrontation of Vold's books, it unveils the transformation of a lyrical poem into a poetic text and comments on the changes of both the lyrical subject and the employed aesthetic means. The features of Vold's early aesthetics are presented as a part of the overall cultural context of the 1960s (traditional lyrical production, inspiration by absurdism, Zen Buddhism etc./

## **Klíčová slova:**

Jan Erik Vold – postojový relativismus – lyrika – lyrická struktura – básnický text – lyrický subjekt – textový subjekt – básnický obraz – symbol – metafora – figura – experimentální poezie – absurdismus – nepřenesený význam – narace – ironie – epika – zen – nic

/Jan Erik Vold – attitude relativism – lyrics – lyrical structure – poetic text – lyrical subject – textual subject – image – symbol – metaphor – figure – concrete poetry – absurdity – non-figurative meaning – narration – irony – epic – Zen – nothing/

Ilustrace na titulní straně: Per Kleiva, *Egget* (1968)

## OBSAH

1	Úvod	7
2	<b>IDEOVÉ VÝCHODISKO: HANS-JØRGEN NIELSEN A „ATTITUDERELATIVISME”</b>	9
2.1	SUBJEKT	9
2.2	SUBJEKT A HRA	10
2.3	SUBJEKT A SVĚT	10
2.4	DŮSLEDKY PRO LITERATURU	12
3	<b>LYRIKA A LYRICKÁ STRUKTURA (1)</b>	16
3.1	ORGANIZACE JAZYKOVÉHO MATERIÁLU V LYRICKÉ STRUKTUŘE	20
4	<b>LYRICKÝ DEBUT <i>MELLOM SPEIL OG SPEIL</i> (1965) A ANTILYRICKÝ EXPERIMENT <i>BLIKKET</i> (1966)</b>	22
4.1	<i>MELLOM SPEIL OG SPEIL</i> (1965)	22
4.1.1	DOMINANTNÍ FIGURA SBÍRKY <i>MELLOM SPEIL OG SPEIL</i>	23
4.1.2	KOMPOZICE A TYPOGRAFICKÁ ÚPRAVA SBÍRKY <i>MELLOM SPEIL OG SPEIL</i>	27
4.1.3	<i>MELLOM SPEIL OG SPEIL</i> A SBÍRKA STEINA MEHRENA <i>HILDRING I SPEIL</i> (1961) – SROVNÁNÍ LYRICKÝCH STRUKTUR	29
4.1.3.1	MOTIVY	29
4.1.3.2	LYRICKÝ SUBJEKT A METAFORA	33
4.1.3.3	HODNOCENÍ (0)	34
4.2	EXPERIMENT <i>BLIKKET</i> (1966)	37
4.2.1	<i>BLIKKET</i> V KONTEXTU EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE	38
4.3	HODNOCENÍ (1)	40
5	<b>NOVÉ VÝCHODISKO: ABSURDITA A SBÍRKY <i>HEKT</i> (1966) A <i>FRA ROM TIL ROM SAD &amp; CRAZY</i> (1967)</b>	43
5.1	ABSURDITA	43
5.2	<i>HEKT</i> (1966)	45
5.2.1	JAZYK SBÍRKY <i>HEKT</i>	47
5.2.2	LYRIKA A LYRICKÁ STRUKTURA (2)	52
5.2.3	ZTVÁRNĚNÉ SITUACE VE SBÍRCE <i>HEKT</i>	54
5.3	<i>FRA ROM TIL ROM SAD &amp; CRAZY</i> (1967)	59

5.3.1	JAZYK SBÍRKY <i>FRA ROM TIL ROM SAD &amp; CRAZY</i>	60
5.3.2	SITUACE ZTVÁRNĚNÉ VE SBÍRCE <i>FRA ROM TIL ROM SAD &amp; CRAZY</i>	62
5.3.3	HODNOCENÍ (2)	67
<b>6</b>	<b>JINÉ DVĚ VERZE SKUTEČNOSTI – SBÍRKY</b>	
	<b><i>MOR GODHJERTAS GLADE VERSJON. JA (1968) A KYKELIPI (1969)</i></b>	74
6.1	<i>MOR GODHJERTAS GLADE VERSJON. JA (1968)</i>	74
6.1.1	JAZYK SBÍRKY <i>MOR GODHJERTAS GLADE VERSJON. JA</i>	76
6.1.2	NĚKOLIK POZNÁMEK K FORMULACI PROSTORU A ČASU V <i>MOR GODHJERTAS GLADE VERSJON. JA</i>	83
6.2	<i>KYKELIPI (1969)</i>	88
6.2.1	HRA S JAZYKEM A IRONIE	90
6.3	HODNOCENÍ (3)	98
<b>7</b>	<b>VYÚSTĚNÍ: <i>SPOR, SNØ (1970)</i></b>	100
7.1	<i>SPOR, SNØ (1970)</i>	100
7.2	JAZYK SBÍRKY <i>SPOR, SNØ</i>	101
<b>8</b>	<b>ZÁVĚR</b>	108
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	110
	SUMMARY	114

# 1. Úvod

*Statt der Vorstellung einer Nationalpoesie hat sich die Vorstellung einer progressiven Poesie entwickelt, an die Stelle des Mystikers und metaphysischen Schwadroniers ist der atheistische, also der rationale und methodische Autor getreten, dessen Augenmerk der Sprache, der Materialien gilt, derer er bei der Verfertigung seiner Reiben und Strukturen bedarf, die er methodisch handhabt.*

Max Bense/ Reinhard Döhl, 1964

Bávník Jan Erik Vold je bezpochyby jedním z nejvýraznějších zástupců literární generace, která v druhé polovině šedesátých let přinesla do norské literatury nové impulsy i výrazné oživení. Snaha vybočit z rámce čistě národní literatury a srovnat krok se světem je přímo úměrná energickému úsilí, s nímž autoři z okruhu kolem časopisu *Profil* (vedle Volda také Dag Solstad, Einar Økland, Espen Haavardsholm, Paal-Helge Haugen ad.) hledali nové způsoby literárního vyjádření. Voldův příspěvek je jedním z nejoriginálnějších a nejkonceptnějších a zaslouží ve zvoleném období (1965-1970) pozornost jako celek. K Voldovi existuje poměrně obsáhlá sekundární literatura, k dispozici je i několik bilančních studií, žádná práce se však nevěnuje zevrubně tomuto období, kdy se ustavují základní rysy autorovy poetiky. Ta se od začátku prezentuje jako svébytné mnohohlasí a tím se odlišuje od většiny norské lyriky své doby.

Na jakých zákonitostech staví Voldův literární jazyk? Odkud se bere jeho nesamozřejmě jednoduchost? Co stojí v základu autorovy literární estetiky? Jaké jsou prostředky účinku na Voldova čtenáře? Jak působí? V čem spočívá kouzlo odlišnosti voldovské poetiky? To jsou otázky, které jsem si kladl na začátku svého soustředění na ranou Voldovu tvorbu a na které se v diplomové práci pokouším najít odpověď.

Pevnou koncepcí svého raného díla se Jan Erik Vold blíží pojetí nového literárního autora, jak ho v roce 1964 popisují Bense & Döhl – jako ateistického, racionálního a metodického člověka, pro nějž je jazyk především materiálem k stavbě. Všechny sbírky Voldova raného období představují jeden sedmičlenný literární projekt. Autor sám to potvrdil v rozhovoru pro časopis *Poesi*: „Det var planlagt fra starten av, *skulle* bli sju diktsamlinger på kort tid“ (*Poesi* 2/1984: 134). Sbírký se ovšem výrazně liší – podoba každé z nich je velmi racionálně komponovaná a každá nese vlastní „poetický diskurz“, v němž se snoubí specifický přístup k jazykovému materiálu i různé textové (lyrické) subjekty. Odkazuje také k odlišným kontextům. Tato rozmanitost je jedním z průvodních znaků autorova díla a je potřeba na ni upozornit hned v úvodu. Pluralita přístupů k literárnímu jazyku klade přísné nároky na přesnou diferenciaci literárního projevu. Proto panuje obecná shoda, že Vold koncipuje každou sbírku jako „projekt“ (Lombnæs 2000b: 41) a spíše než příležitostně básně píše rovnou básnické sbírky (Wærp 2001).



Tato různorodost v sobě nese logický důsledek, který se nabízí jako metoda, jak k tomuto období přistoupit. Podstatnou roli hraje prostý fakt, že autor publikoval sbírky postupně. Jestliže platí, že každá z nich přináší vlastní poetický diskurz, kterým se odlišuje od sbírky předchozí, lze celek raného projektu pozorovat chronologicky a rozdělit jej do tří dvojic. Každou z dvojic je možné analyzovat díky protikladům mezi oběma sbírkami a na základě toho je i srovnávat. Proto se po úvodní teoretické části v rozboru zaměřím na lyrickou sbírku *mellom speil og speil* (1965) ve srovnání s antilyrickým experimentem *blikket* (1966), absurdistickou kontrastní dvojici *HEKT* (1966) a *fra rom til rom SAD & CRAZY* (1967) a na protikladnou verzi skutečnosti ve sbírkách *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968) a *kykelipi* (1969). Zbývající sedmá sbírka *spor, snø* (1970) pak představuje vyústění celého raného projektu a zároveň protiváhu ke všem předchozím sbírkám. K tomuto uspořádání mě přivádí jeden ze základních rysů celého autorova literárního přístupu ke skutečnosti. Protiklady u Volda totiž neznamenají nenapravitelnou rozpornost, nýbrž dvě strany jedné mince. Autor se pokouší skutečnost ukázat jako vyváženou – souhlasné protiklady jsou v různých podobách přítomny v každé ze sbírek. Když Vold v roce 2000 vydal jako určitou bilanci výbor ze svého dosavadního díla, nikoli náhodou nesla knížka název *I Vektens tegn*.

## 2. Ideové východisko: Hans-Jørgen Nielsen a „attituderelativisme“

Klíč k tomuto vícehlasému rozvržení a zároveň odpověď na otázku, proč je autorský přístup k literární produkci právě takový a nikoli soustředěný na jeden víceméně stabilní literární projev, se nalézají v esejistice básníka a kritika Hans-Jørgena Nielsena. Kniha jeho esejů z let 1963-1968 *'Nielsen' og den hvide verden* přináší velmi důležité vysvětlení, jak lze tehdejší současné a mladé umění vnímat. Nielsen svůj koncept zastřešuje pojmem „attituderelativisme“, česky tedy „postojový relativismus“ (Humpál 2006: 250). Ponecháme-li stranou pochybnost, do jaké míry byl postojový relativismus relevantní na všech úrovních umělecké praxe, či je-li platný pouze pro uměleckou atmosféru ve Skandinávii kolem poloviny šedesátých let, zdá se, že pro pochopení raného Voldova díla je to hledisko zásadní.<sup>1</sup> Vzhledem k důležitosti „attituderelativisme“ bude užitečné, když širěji vysvětlím některá tvrzení, která Nielsen předkládá. Pro přehlednost je rozdělím do čtyř různých skupin tak, aby tvořily ucelený obraz Nielsenova pojetí každého z tematických okruhů: subjekt, subjekt a hra, subjekt a vztah ke skutečnosti, důsledky pro literaturu. Bylo by samozřejmě možné seřadit jednotlivé argumenty i v jiné posloupnosti, všechny jsou ovšem ve vzájemně blízkém vztahu a provázanost jednoho s druhým svědčí nejen o dobré myšlenkové stavbě Nielsenových esejů, ale i o pevnosti Nielsenova modelu vztahu člověka k sobě samému a ke skutečnosti.

### 2.1. Subjekt

- 1) Subjektet begynner at opløse seg. Men samtidig fastholder man den individualistiske model af dette subjekt som en monade. [...] Og denne spænding resulterer i den særlige modernistiske modell, som er en modifikation af individualismens. Mennesket opfattes af modernismen som splittet, fremmed, disharmonisk, og kunsten bliver et erkendelsesmiddel til overvindelse af denne situation. (s. 9)
- 2) ‚Jeg‘ er det, ‚jeg‘ gør mig til i relation til andre. Og eftersom jeg har [...] mange forskellige relationer, er ‚jeg‘ mange forskellige ting. (s. 17)
- 3) [...] jeg accepterer mig selv [...] som et ‚aperspektivisk‘ personlighed, og indser at dét er min eneste virkelighed, ophører med at være outsider og oplever en ny og dyrebar frihed. (s. 16)

Subjekt chápe Nielsen na dvou rovinách současně. Mísí „já“ člověka tak, jak je pojmám filozofie či psychologie, a zároveň přístup metaliterární.<sup>2</sup> Jeho tvrzení platí ovšem pro obě roviny.

---

<sup>1</sup> Ve Voldově knize esejů z let 1960-1975 *Entusiastiske essays* (Oslo 2006, 46-50) najdeme článek z 19. 1. 1965 „Verden i en vanddam“, který se věnuje Nielsenově překladu japonských haiku. Z toho lze usuzovat, že Vold Nielsenovo dílo znal už v roce 1964.

<sup>2</sup> Z toho důvodu také volím v komentáři k Nielsenovým tvrzením neutrální označení subjekt, které v sobě zahrnuje jak lidský subjekt (a tedy „člověka“), tak lyrický subjekt či subjekt textu.

Z uvedené trojice argumentů je patrný vývoj, který subjekt podle Nielsena prodělává v průběhu novověku. Výchozím bodem je definice subjektu jako jednotného, monadického individua a dopad tohoto individualistického modelu na modernistické pojetí lidského já, které charakterizuje roztržštěnost a odcizení. Naproti tomu podle Nielsena platí v současnosti i jiné pojetí „já“ – člověk si přiznává nekomplexnost sebe sama, neboť ve vztahu k různým kategoriím světa jsou i „já“ různá. Subjekt se tak stává „aperspektivním“ a přijetím této excentrované (nikoli kon-centrované) vlastní osobnosti se mu otevírá svobodný prostor.

## 2.2. Subjekt a hra

- 4) Ved siden av den i neutralbetydning naive og outsideren kan man indføre en tredje person *spilleren*. [...] Jeg spiller med: Jeg véd, at ideologierne bare er ideologier. At tilværelsen er en række konventionelle og relative spil. At ‚jeg‘ ikke har nogen fast identitet. (s. 16)
- 5) Jeg er [...] ikke mere jeg, men en hel række jeg'er. Jeget er et rollespektrum, og individualismen afløses af en *attituderelativisme*, [...]. (s. 10)
- 6) [...] jegets ‚splittelse‘ og ‚fremmedgørelse‘ pludselig løses op og mister sin negative betydning. (s. 11)

Subjekt tříštěný do různých vztahů s okolím na sebe podle Nielsena bere různé role a jimi se účastní světa coby hry. Přestože jsou některé role konvenční, je hra v podstatě pozitivní. Protože se na ní lidský subjekt podílí, stává se hráčem a jako takový je participující „insider“ a nikoli vyobcovaný outsider. Mnohočetnost „já“ neznamená tragické roztržštění člověka, protože i her je více. Hra představuje tedy modus vivendi, který je pro současného člověka přijatelný. Kontext, z něž Nielsen vychází, je vlivná práce historika Johana Huizingy *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture* z roku 1938 (dánsky 1963), která ukazuje, že hra je jedním z podstatných civilizačních elementů.<sup>3</sup> Na tomto základě pak může Nielsen hře přiznat mnohem větší důležitost, než pouhou zábavnost, a povýšit ji na jeden z podstatných principů vezdejší existence člověka. Za tohoto předpokladu se hra stává i východiskem umělecké, zejména literární tvorby.

## 2.3. Subjekt a svět

- 7) *Attituderelativisme* [er, OB] en accept [...] at der ikke findes nogen virkelighed, nogen verden hinsides spilstrukturene. Men som samtidig ikke ‚glemmer‘, at det *er* spil. (s. 16)
- 8) [...] en *attituderelativisme* af den beskrevne art den [er, OB] den eneste mulighed for at komme til at fungere fornuftigt i forhold til virkeligheden. (s. 11)
- 9) Det er simpelthen dén verden jeg skal leve mit liv i, verdenen. (s. 16)

---

<sup>3</sup> Srov.: „Now in myth and ritual the great instinctive forces of civilized life have their origin: law and order, commerce and profit, craft and art, poetry, wisdom and science. All are rooted in the primeval soil of play“ (Huizinga 1955: 5).

Svět každého subjektu je vymezen jeho hrami a subjekt takovou skutečností, která je mu svobodným prostorem, přijímá. Hry probíhají ve fyzickém světě a za ním se už žádný další rozměr nenachází, není žádná přidaná hodnota (ani Bůh, ani metafyzika jakéhokoli charakteru). Mystické prohlédnutí skutečnosti není možné a přijetí světa v jeho viditelné realitě představuje jedinou relevantní možnost.

Na tomto místě je třeba v krátkosti poukázat na spřízněnost s východisky existencialismu A. Camuse, jehož vliv je patrný na Nielsena<sup>4</sup> i Volda. Vold o Camusovi a jeho *Mýtu o Sisyfovi* píše už v roce 1963 článek, kde jako klíčový pojem užívá termín „absurditet“ a to v ryze pozitivním světle.<sup>5</sup> Ukazuje zde paralely mezi Camusovým absurdním a absurdním člověkem v hrách S. Becketta, konkrétně na příkladu hry *Poslední páska* (Krapp's Last Tape, 1958). Styčné body mezi Camusem, Nielsenem a Voldem lze najít právě ve sdílení pocitu absurdity, který pramení z vnímání světa jako jediné možné reality bez jakéhokoliv přesahu. Nielsen to pojmenovává jako „ikke [...] nogen verden hinsides spilstrukturerne“; Vold ve zmíněném článku říká: „I den vestlige verden [...] var det Gud som knyttet forbindelsen mellom mennesket og dets omverden. I det 20. århundre finnes ikke noe fasitsvar på metafysisk grubling: Gud ble gravlagt av Nietzsche for et sekel siden.“ Podle Camuse člověk přirozeně hledá smysl a řád světa a „ve svém konání cítí potřebu podpory univerza. Tu [...] uspokojovali buď náboženství vůdcové [...] anebo tvůrčové různých filozofických systémů, v nichž byl tento smysl světa nějak dokazován, demonstrován a zaručován. Avšak [...] žádný z těchto systémů neobstojí před důslednou kritikou. Pak se ukazuje, že svět, v němž žijeme, nemá sám o sobě vůbec žádný smysl, že svět není vůbec racionální. To je poznání, z něhož se rodí pocit absurdity [...]“ (Petříček 1991: 49). Reakce na takto pojmenovanou absurditu je ovšem kladná.

Absurdní situaci přitakává Nielsen, když říká (v bodě 3), že subjektu, který takovou skutečnost a její důsledky akceptuje, se otevírá nový a hodnotný prostor svobody (ny og dyrebar frihed). Přisvědčuje jí také Vold – v článku o Camusovi a Beckettovi hovoří o „voldsom vitalitet i det absurde menneske“ (*Entusiastiske essays*, dále *EE*, 31) a v závěru argumentuje proti nechápajícímu publiku Beckettovy hry krátce: „Pessimisme? Irrelevant“, s poukazem na poměrně spokojenou existenci protagonisty Beckettova dramatu (hovoří tu o „hverdagsglede“). V kratinkém textu *Hvorfor det absurde?* (*EE* 32) se vyjadřuje ještě pregnančněji: „[...] så lenge livet er mitt har jeg muligheten av å fylle det med innhold. Mit liv er hensiktsløst som en stjernes: Det har ingen mening, det bare er. Det kan ikke fattes eller forstås; bare godtas, forkastes eller bortforklares. Jeg godtar det.“ Kladnou odpověď nabízí v Petříčkově parafrázi i Camus: „[...] absurdita není výsledek dlouhého uvažování, nýbrž východisko, lidská situace. [...] Camusův existencialismus

<sup>4</sup> Srov.: „Herved bliver attituderelativismen i realiteten en ny eksistencialisme, om end af en noget mere kompliceret art end (...) traditionelle eksistensfilosofi“ (Nielsen 1968: 17).

<sup>5</sup> „Det absurde menneske hos Camus og Beckett“, (*Entusiastiske essays*, s. 29-32.). V tomtéž roce vychází 2. vydání norského překladu této knihy. Poprvé byla vydána norský v roce 1953.

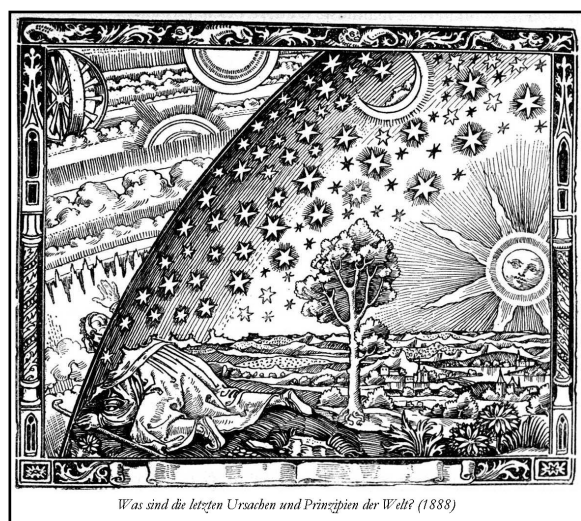
chce, jak vidno, cosi neslýchaného, chce, abychom si představili šťastného Sisyfa. Neboť velikost člověka tkví v tom, že chce být silnější než jeho situace, *že vzdor všemu jedná a tvoří* [OB]“ (Petříček 1991: 50).

Absurdní situaci je přitakáno v její plné šíři a Nielsen, Vold i Camus spatřují východisko z možného pesimismu právě v tvůrčím elementu člověka. Vold hovoří o „vitalitet“, Nielsen to označuje „*dyrebar frihet*“, Petříčkova parafráze totéž jmenuje explicitně. Co je ovšem důležité – východisko z absurdní situace má pro Nielsena i pro Volda konkrétní dopad v pluralitě autorských přístupů.

## 2.4. Důsledky pro literaturu

- 10) Det er på hele denne baggrund, man må forstå den nyeste kunsts allergi over for udtryksattituder af den naivt subjektive, inderlige art. (s. 12)
- 11) Modernistens noget selvpineriske tro på, at det i sig selv er værdifuldt at være udenfor og fastholde sig fremmedgjorthed, fordi dét er den sande virkelighed [...].
- 12) For litteraturens vedkommende kan dette komme til at betyde, at kun selve sproget bliver tilbage. (s. 12)
- 13) Den [nový životní styl v šedesátých letech v souvislosti se soudobým uměním, OB] er principielt *inklusiv* og ikke eksklusiv, fordi den netop ikke hænger fast i nogen monadisk opfattelse af sig selv. (s. 12)

Tuto čtveřici argumentů je dobré připomenout v kontextu tvrzení 7 a 9 (odmítání jakékoliv přidané hodnoty „za“ vezdejšími fenomény). Právě zdůrazňování faktu, že existuje pouze jeden svět a nikoli svět jevů, kde vedle existence jich samých působí ještě neviditelná struktura



neznámých sil, je zcela zásadním filozofickým východiskem pro literární praxi. V předchozích kapitolách jsem pro pojmenování téhož použil dosud nedefinovaný výraz *metafyzika*. Věnovat se filozofickým problémům tohoto tématu je samozřejmě předmětu této práce vzdáno, považuji však za nutné termín alespoň zjednodušeně vymežit. V tomto případě vymežit termín slovníkovou definicí, neboť ta by měla zaručit správnost jazykového úzu: „**metafysikk**

1. læren om verden i vid forstand og de egentlige årsakene til alt som er 2. læren om det som er utenfor den fysiske verden og erfaringene 3. livsfjern spekulasjon“ (Wangsteen 2005: 655).

Definice 1. zhruba postihuje filozofické pojetí dané problematiky, zatímco zbývající definice se blíží tomu, v jakém smyslu se slovo užívá a jak je uplatňují Nielsen i Vold. Ilustrativní

znázornění tohoto problému můžeme nalézt na dřevorezu v knize C. Flammoriona *L'Atmosphere* z roku 1888 (viz obr. výše).<sup>6</sup> Postava muže tu odhlíží od běžného, fyzického světa a jeho pohledu se otevírají světy jiné, existující mimo ten původní. Právě podvojnost světa v jeho skutečné a „nadskutečné“ tvářnosti je tím, co Vold i Nielsen odmítají. Jedinou přijatelnou realitou je místo, kde se nachází trup postavy z dřevorezu, tedy v „tomto světě“ (srov. bod 9: „dén verden jeg skal leve mit liv i, verdeneren“).

S ohledem na literaturu bude vhodné pozastavit se ještě nad druhou slovníkovou definicí, která hovoří o „det som er utenfor den *fysiske* verden“. Jak se projevuje v jazyce literárního textu – a konkrétně básnického textu – respektování metafyzického rozměru skutečnosti? A s ohledem na Nielsenova tvrzení – jak se v básnickém textu projevuje nedůvěra k takovému dualistickému chápání reality? Především, že odpověď na první otázku je v užívání tradičních básnických prostředků – metafory a symbolu, jejichž těžiště spočívá v abstrakci.<sup>7</sup> Na druhou otázku lze pak odpovědět, že je to nedůvěra k těmto základním prostředkům básnické řeči a tendence vyhýbat se jim.

Jazyk literatury se podle Welleka & Warrena liší od užívání jazyka v běžných komunikačních situacích a za literaturu lze považovat pouze ta díla, „v nichž estetická funkce převládá“ (Wellek & Warren 1996: 33). Vzhledem k případné „metafyzice“ básnického textu je třeba poznamenat, že jejím projevem může být pouze jazykový akt. To, že tvorba literárního – tedy i básnického – díla je podle Nielsena motivována především jazykem (srov. 12. bod) a méně se zdůrazňuje coby reprezentace aktuální skutečnosti, má zásadní důsledek pro tvůrčí proces obecně. Je jím přijetí jazyka jako materiálu literární komunikace a nikoli jako prostředku transcendence.

Pro tvorbu básnických textů hraje nejvýraznější roli (lyrický) subjekt textu, který se realizuje výlučně v jazyce. V perspektivě postojového relativismu se s tím pojí narůstání odstupů mezi tímto subjektem a autorem. Text, jehož autor si je zřetelně vědom oddělenosti vlastního já a subjektu básnického textu, už nemůže verbalizovat názory a vnímání autora přímo,<sup>8</sup> nýbrž je podřízen vlastnostem svého subjektu. Situaci, kdy se autor plně identifikuje s mluvčím svých textů, označuje Nielsen jako „den naivt subjektive, inderlige art“ (bod 11).

Podstatný dopad, který má odklon od metafyzického vnímání reality v kombinaci s Nielsenovým relativismem, je ústup od abstraktního pojmenování a důraz na konkrétní výrazy.

---

<sup>6</sup>Zdroj: [www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de).

<sup>7</sup> Abstrakce – od latinského *abstrahere*: odtažovat, odlučovat, oddalovat. Na etymologii obecně známého výrazu upozorňuji s úmyslem zdůraznit jeho dynamickou povahu – jak je patrné z českého překladu, naznačuje onu dynamiku předpona od-

<sup>8</sup> Jsem si vědom toho, že obrat „text (...) *nemůže* verbalizovat názory a vnímání autora *přímo*“, je sporný. Proč nemůže a proč ne přímo? Vycházím z předpokladu, že subjekt textu a autor se nikdy plně neshodují. I v případě, kdy se zdá, že text mluví bezprostředně hlasem autora, se jedná stále o hlas zachycený v textu. Zvláště je-li textem báseň, platí předpoklad jisté organizace (např. řazení do veršů), která je podstatnou okolností oddělující oba subjekty – autorský i textový.

S tím přímo souvisí také nedůvěra k literárnímu symbolu, jehož jazyková podoba má sice konkrétní, denotativní význam, ale zastupuje především obecně známé abstraktní fenomény nebo takové, které zůstávají v subjektivní rovině.<sup>9</sup>

Prostředkem, který je pro básnické texty esenciální, je metafora. Její výsostnou důležitost v moderní lyrice (tedy v hlavním proudu básnické tvorby od poloviny 19. století a především v první polovině 20. století) vyzdvihuje Hugo Friedrich: „Metafora se stává nejužitečnějším stylovým prostředkem neomezené fantazie moderního básnictví. [...] Moderní lyrika vyvinula ze základní schopnosti metafory, tedy *spojovat něco blízkého s něčím vzdáleným* [OB], nejpřekvapivější kombinace *proměňující něco vzdáleného v něco ještě vzdálenějšího* [OB], aniž by se starala o požadavek nějakého věcně či vůbec logicky podloženého završení“ (2005: 208). Ono spojování blízkého a vzdáleného lze chápat jako syntézu vezdejších fenoménů, která v básnickém jazyce Friedrichovy „moderní lyriky“ ústí do abstrakce. K tomuto „koktejlu sfér“ (Wellek & Warren 1996: 276) se ovšem staví postojový relativismus odmítavě, vycházíme-li z tvrzení v bodě 9 (svět je jeden) a předpokládáme-li tedy pouze jedinou, smysly uchopitelnou skutečnost, jakkoli je relativní či absurdní.

Odklon od obou zásadních prostředků básnického projevu, které jsou charakteristické pro lyrický text, má významný dopad na podobu poezie. Obzvláště při užívání symbolů a metafor, které vykazují jistou hermetičnost a neprůhledné konotace, je nasnadě přisuzovat těmto prostředkům především subjektivní hodnoty. V norské literatuře se s těmito prostředky ve zvýšené míře setkáváme v básnické tvorbě padesátých let a první poloviny šedesátých let v podobě poválečného modernismu („[...]fra Hofmos totale ensomhet i ‚grenselandet‘ mellom en altfor smertelig virkelighetserkjennelse på den ene siden, de ‚dypere verdener enn denne‘ på den andre, og Brekkes erotisk-ekstatiske enhetsopplevelse [...]“; Beyer 1972: 140) a symbolického modernismu, jehož zástupcem jsou například Stein Mehren či Georg Johannesen. Nielsen autorům pozdního modernismu připisuje odtažitou pozici, jíž je vlastní sklon k *metafyzickému, exkluzivnímu a subjektivně orientovanému* chápání a ztvárňování světa. Na to podle něj nesouhlasně a odmítavě reaguje mladá generace umělců šedesátých let. Odpovídajícím protikladem má být tvorba *bez metafyzických vhladů*, která je *komunikativní*. Její jazyk má být jednoduchý a tudíž i snadno přístupný, *inkluzivní*. Tento postoj sdílí i Vold - ve svých eseích z raného období klade opakovaně zdůrazňuje: „presis, konkret språk – og enkelt språk: [...] ingen spekulasjoner, ingen metafysikk, [...] en poesi alle kan oppleve, demokratisk dikt – som det heter“ (EE 176).

---

<sup>9</sup> Srov.: „*Poetisk symbol* er en kompleks semantisk struktur, der et ord eller en ordgruppe med en *konkret referanse* [OB] henviser til en større betydningsfelt; f.eks. kan havet symbolisere en sinnstilstand, lengsel e.l.“; (Lothe 2007: 220). A dále: „Pro básníka není slovo primárně ‚znakem‘, průhledným okénkem, nýbrž ‚symbolem‘, který má hodnotu sám za sebe, ale i jako cosi zastupujícího [...]“ (Wellek & Warren 1996: 123).





### 3. Lyrika a lyrická struktura (1)

V době, kdy Vold debutuje, představuje základní strukturu básnického textu lyrika, proto dříve než přistoupím k analýze jednotlivých sbírek, bude na místě se jí věnovat podrobněji. Lyrika je samostatný literární druh a toto vymezení „není pouhým názvem, neboť estetická konvence, na níž dílo participuje, utváří jeho charakter. Literární druhy lze považovat za institucionální imperativy, které jak vykonávají nátlak na autora, tak jsou předmětem jeho tlaku“ (Wellek & Warren 1996: 322). V tomto světle se lyrika, která je obecně považována za nejvariabilnější literární druh, jeví jako systém norem a normovaných literárních prostředků. Tyto normy formují očekávání ideálního čtenáře a zároveň představují pro ideálního lyrického básníka hranice, v nichž se může pohybovat. Stanovit tyto hranice ovšem podle Mukařovského není možné, protože „podstatou estetické normy je, že je porušována“ (Wellek & Warren 1996: 347).

K lyrickým textům bude vhodné se přiblížit s přihlédnutím k čtenářské perspektivě, protože autor ji do jisté míry vždy zohledňuje.<sup>10</sup> Wellek v tomto ohledu tvrdí, že „potěšení [čtenáře, OB] z literárního díla je směsí dvou pocitů: *novosti a rozpoznání* [OB]“ (Wellek & Warren 1996: 336). Toto „potěšení“, jež můžeme vykládat jako účinek literárního díla, ovšem nepředstavuje pouze aktivitu čtenáře. Lze je vnímat jako určitý nárok, které samo dílo v rámci svých norem a klade také na autora. Platí totiž přirozený předpoklad, že by je autor měl svým textem vzbuzovat. Proto můžeme hovořit i o „pocitech novosti a rozpoznání“ jako o nárocích, jimž se autor snaží svým způsobem dostát.

Za nárokem „rozpoznání“ se skrývá to, že čtenář očekává v první řadě text literární a ten pak čte jako román, báseň atd. Týž nárok vymezuje ovšem i autorův způsob práce s dílem – užívá jazyka tím či oním způsobem a podle něj také formuje text. Tím ho přiřadí k nějakému literárnímu druhu a případně žánru.

Nárok „novosti“ se pak lze chápat na dvou odlišných úrovních. Jednak jako novost vůči běžnému jazyku, tedy kontrast jazyka básnického a jazyka běžné komunikace, a jednak novost vůči nedefinované normě uměleckého textu. Tím se to které dílo odlišuje od způsobu, jakým jsou napsána ostatní díla téhož literárního druhu a žánru a tak je dílo ve své době svébytné.

Obrátíme-li se s touto perspektivou zpátky k jazyku lyriky, ukazuje se, že novost vůči běžnému jazyku se shoduje s Friedrichovým chápáním básnického jazyka, který je podle něj „abnormální“ a „vyvolává zmatek“ (Friedrich 2005: 16). Abnormalita představuje určitou normu jazyka lyriky a ta je odlišná od normy běžné komunikace. Tato norma pro básnickou řeč lyriky se objevuje v polovině 19. století a její tradice se odvozuje v první řadě od Baudelaira a jeho

---

<sup>10</sup> Dokazuje to už prostý fakt, že autor své dílo publikuje.

„deformace jazyka“ (Friedrich 2005: 54). Efekt, který to vyvolává, dobře ilustruje Valéryho výrok: „Účinek krásných veršů vzniká z *nepořádku*, který vnáší do *očekávaného řádu významů slov*, a vzniká z řádu, který vnucují normálnímu, přirozenému nepořádku jazykových *termínů* řeči a jejich zvukových prvků“ (Helmstetter 1999: 38).

„Novost vůči normě uměleckého textu“ odkazuje na inovativní snahy v rámci příslušného literárního druhu. Tento způsob novosti se vztahuje k samotné normě literárního *jazyka*. Proto v sobě tato tendence zahrnuje změny strukturního charakteru. V básnickém textu půjde o proměny lyrického subjektu, inovaci formálních prvků, topoi, témat, tropiky, figur atd. V souvislosti s tím pak kolísá „způsob jazykového úzu“ (Torra 1999: 117), který představuje styl básně.<sup>11</sup> Co se stylovosti lyriky týče, konstatuje Friedrich v roce 1956: „Moderní lyrice je třeba přiznat, že ve svých disonancích *poslouchá zákon svého stylu* [OB]“ (2005: 213). I lyrické texty tedy podléhají nutné inovaci („pocit novosti“), která může v extrému vést k nesrozumitelnému experimentu, zároveň je tu přítomen neměnný prvek („pocit rozpoznání“) a ten může v určitých obdobích působit jako umělecká stagnace.

Jestliže si můžeme lyriku představit jako literární druh, který má určité specifické i nedefinovatelné normy, a zároveň tvrdit, že „poslouchá zákon svého stylu“, lze o lyrických textech také tvrdit, že mají jistou strukturu. Jedná se o „lyrickou strukturu“ (termín odvozen např. od Aarsetha & Kittanga). Je to přirozeně termín relativní, protože ani lyrickou strukturu nelze jednoznačně vymezit. Jedná se spíše o tendenci, jak autor zachází s jazykovým materiálem. Lyrice přisuzuje strukturní kvality i Friedrich, když tvrdí: „Proto se dá moderní lyrika, dokonce i tam, kde hovoří v hádankách a chová se nejsvévolněji, *rozpoznat podle své struktury* [OB]. Vnitřní důslednost v usilování utéct od skutečnosti a normálnosti jakož i stanovovat vlastní zákony i v té nejmělejší jazykové flexi je ale také důkazem kvality každého jednotlivého lyrika a každé básně“ (2005: 214). Pokud se máme ptát, co přesně znamená „lyrická struktura“, bude na místě nejprve vymezit text, který lze označit za lyrický.

Definici nabízí práce Aarsetha a Kittanga *Lyriske strukturer*<sup>12</sup> (uvádím ji zde v podobě, jak ji shrnuje Aadland):

„Lyrikk defineres i tre ledd: [...] „Et lyrisk dikt er autonom og oftest relativ kort dikterisk tekst, som av og til kjennetegnes ved visse formelle trekk av typografisk og metrisk art“ (s. 30); teksten realiseres „ved en gjennomført stemning eller tone. Det viktigste er likevel den egne språklige kvalitet, som et lyrisk dikt eier, og som gjenspeiler en bestemt dikterisk holdning.“ (ibid.) Men så skal lyrikk avgrensnes av episk poesi, og det skjer gjennom rometaforene distanse og avstand – mellom det dikteriske jeg og verden.

<sup>11</sup> Srov.: „Většina analýz stylu určuje text ve vztahu k obecné jazykové normě a příslušný text je pak interpretován jako její specifický výraz, naplnění či jako odchylka od ní. Stylistika odchýlování, resp. deviací je sice často kritizována za to, že zavádí principiální rozdíl „básnického“ a „normálního“ jazyka jako kritérium popisu „poetičnosti“ (Trabant 1974, 49); avšak konkrétní praxe ukazuje, že stylistický svéráz určitého textu lze vskutku „zřetelněji konturovat“ kontrastem k „představě normality, ať už jakékoli“ (Anderegg 1977, 29)“ (Torra 1999: 117).

<sup>12</sup> Dále LS.

I lyrikken må vi „så å si overalt [...] forutsette et enkelt talende subjekt“ (s. 33). [...] I lyrikken „finnes det som regel ingen avstand“, men en særegen nærhet „mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt“ (s. 33). (1991: 267)

Tím, že můžeme lyrický text takto typizovat, je splněn Wellekův nárok rozpoznání. Vedle toho je také patrné, že taková struktura je do jisté míry statická. Je ale vůbec na místě používat výraz *struktura*? Důvodem této volby je především fakt, že výraz znamená „způsob uspořádání prvků, částí nebo složek nějakého *celku* [OB] a jejich vzájemných vztahů“ (*Slovník spisovné češtiny*: 418). Důraz je tedy kladen na celkovost a například výrazy „útvár“ či „text“ by takovému nároku nedostály plně. Vhodnost termínu „struktura“ při zkoumání lyrických textů potvrzují i Aarseth a Kittang: „Med dikterisk struktur skal vi forstå ikke bare en indre organisering av språket, et nettverk av relasjoner av forskjellige elementer i en tekstenhet, men også en *sluttet enhet*“ (LS 21). Proto je označení „struktura“ vhodné jako společný jmenovatel i pro tak rozmanitou množinu textů, do níž spadají i lyrické básně.

S ohledem na výše řečené vymezím proto lyrickou strukturu jako normalizovanou celostní strukturu, která je vlastní lyrickému textu, jehož jazykový materiál je organizovaný specifickým způsobem a ve shodě s touto strukturou (o této organizaci více v oddíle 3.1).<sup>13</sup>

Závěrem tohoto oddílu bude na místě učinit ještě jednu terminologickou poznámku: lyriku je třeba považovat pouze za jeden z modů, v němž existuje básnický text. „Historicky vznikl tento lyrický ‚výchozí typ‘ [...] v dějinné tradici prožitkové lyriky, typologicky se vyznačuje zaměřením na vysílače (básník) a dominantním postavením emočních a expresivních prvků“ (Helmstetter 1999: 36). Podle Helmstettera je třeba spatřovat v lyrice „preferované pole poezie“ (1999: 37). Tuto dominanci lyriky v oblasti básnických textů potvrzuje i Friedrich: „[...] za nejčistší a nejvyšší projev básnictví byla napříště určena lyrika“ (2005: 16). Pro účely této práce budu ovšem za lyriku považovat pouze ty texty či sbírky, na něž lze uplatnit termín „lyrická struktura“. O textech, které nelze považovat za lyrické, ale jsou psány ve verších, budu hovořit pouze jako o básnických či poetických textech s odvoláním na Jansse a Refsuma: „Det er derfor nødvendig å betone at lyrikk ikke alltid betyr det samme som ‚dikt‘ [...]. Lyrikken regnes som en særlig form for diktning, men det finnes også andre typer som ikke er lyrisk“ (2003: 26).

K označení „básnické texty“, které je velmi obecné, vedou dva důvody. První z nich nachází své opodstatnění ve specifickém historickém vývoji norské poválečné literatury, pro niž je na poli básnické tvorby typická právě dominance lyriky. Literární klima konce padesátých a první

---

<sup>13</sup> Tato a jakákoliv definice lyriky je vždy do nějaké míry nepřesná a je nutné ji vyvážit. Výsostným korektivem podobných snah je Wellekova bilance z roku 1972: „Měli bychom se vzdát všech pokusů, které by chtěly určit obecnou povahu lyriky a lyrična“ (Helmstetter 1999: 36). Navrženou definici přesto považuji vhodnou pro potřeby této práce.

poloviny šedesátých let (tedy období, na něž reaguje Vold a jeho současníci z okruhu časopisu *Profil*) vystihují dvě základní tendence. První z nich je romantizující lidové chápání básnické – především lyrické – produkce, kterou prezentoval rozhlasový pořad *Ønskediktet*. Druhou tendencí je pak dominance pozdně modernistické či pozdně symbolistické poetiky lyrických textů, kterou charakterizuje (ve spojitosti s P. Brekkem) výstižně P. T. Andersen:

„[...]et typisk modernistisk vokabular: den fremmede, skyggen, ekkoet, splintret glass, speilet, det tomme rom, ørkenen og fengselet. Det tapte sentralperspektivet fører til en grunnleggende problematisering av identiteten og en etterspørsel etter sammenheng [...]. Dels handler det om forholdet mellom identitet og roller generelt [...]. Dels har orienteringskrisen spesifikt sammenheng med krigs- og voldsmotivet, det vil si med en konflikt mellom rollen som bror og rollen som fiende“ (2001: 433).

V obou případech, jak při pohledu na kánon, který představuje *Ønskediktet* (např. O. Aukrust, B. Bjørnson, A. Øverland, T. Jonsson ad.), tak při pohledu na pozdně symbolistické autory (P. Brekke, G. Johannesen, S. Mehren), se jedná o básnictví lyrické. S mnoha básnickými texty Voldovy generace však totéž adjektivum často spojovat nelze, neboť jejich charakter je přinejmenším na pomezí takového zařazení.

Druhý důvod, proč hovořit pouze o „básnických textech“ a neřadit veršované útvary automaticky k lyrice, spatřuji i v tehdejší odborné reflexi básnických textů. Je nezbytně nutné si uvědomit, že Aarsethova a Kittangova i Friedrichova snaha o vymezení lyrické struktury je zasazena do dobového kontextu a postihuje především tu podobu lyrického básnictví, do níž se tento literární druh vyvinul v průběhu 19. století a v první polovině 20. století. Přestože řadu literárních principů lyriky lze v jejich pojetí považovat za dodnes platné, slouží především jako dobový dokument (*Struktura moderní lyriky* vychází v roce 1956, *Lyriske strukturer* v roce 1968). I proto je možné vnímat obě publikace jako zdroj chápání lyriky v době přelomu padesátých a šedesátých let, kdy dochází k výrazným proměnám literatury. Tyto změny reflektuje kniha *Lyriske strukturer* pouze okrajově, *Struktura moderní lyriky* se ohlíží výlučně na lyrickou produkci uplynulých sta let. V podobném duchu přistupují také k Wellekově a Warrenově *Teorii literatury* (1. vydání v roce 1948), kde se kupříkladu konstatuje „moderní záliba v čistotě umění a žánrů“ (1996: 231). Zhruba o deset let později má takové tvrzení již oslabenější platnost a s šedesátými lety nastupuje generace autorů i čtenářů, kteří takovou „zálibu“ sdílet nebudou.

Tento přechod od čistoty žánru k těžko vymežitelnému „textu“, který se zvoleným termínem snažím postihnout, výstižně zachycuje v dobovém článku *Anti-diktning eller ny modernisme?* Odd M. Mæland:

„Hos oss har det sentral interesse å sjå at den nyenkle litteraturen har fått form som »tekster«, at denne diktinga så å seia har skapt ein ny genre, der lyrikk og prosa går saman og nøytraliserer dei symbolske, abstrakte tendensane i den reindyrka moderne poesien og prosaen. [...] Men det beste og det mest fornuftige er heilt enkelt å akseptera at omgrepet »tekst« står for ei eksperimentell holdning som ikkje er interessert i gamle genregrenser“ (1968: 359).

### 3.1. Organizace jazykového materiálu v lyrické struktuře

V protikladu k běžnému používání jazyka odlišuje Genette jazyk literárního díla za pomoci pojmu z oblasti rétoriky – prostřednictvím figury:

„Vi ser at det her, mellom bokstaven og meininga, mellom det poeten har skrive og det han har tenkt, opnar seg ein avstand, eit rom; og som alle rom har også dette ei form. Denne forma blir kalla *ein figur*, og det fins like mange figurar som ein kan finne former for det rommet som kvar gong blir danna mellom signifikantens linje [...] og signifikatets linje [...]. Forfattarens kunst heng saman med den måten han omrissar dette rommet på, som er Litteraturens synlege kropp“ (Genette 2003: 176).

Tomuto vymezení předchází **základní** předpoklad, že řeč básnického díla je **nenáhodně** organizovaná. Genette si všimá organizace jazykového materiálu především na syntagmatické rovině. Nehovoří sice o tom, proč a jak je ta která figura zvolena, ale zdůrazňuje ji jako zásadní způsob modifikace jazykového materiálu v textu: „Berre det figurlege utrykket er utstyrt med ei form fordi berre *det* omsluttar eit rom“ (2003: 168). Důležitým rozdílem oproti tradičním poetikám je to, že se zde vedle standardních figur počítají do této kategorie i výrazy, které spadají zpravidla mezi tropy – především metafora, metonymie a symbol. Figurativní poetická řeč se tedy objevuje tehdy, kdy mezi výrazem a významem („mellom det poeten har skrive og det han har tenkt“) je prostor, který má další hodnotu. V běžné řeči tento prostor totiž žádný význam nemá – mezi slovem a významem je vztah pouhé reference. Vedle toho je důležitou vlastností figury to, že ji lze parafrázovat, přeložit: „Alle figurar kan omsetjast, og ber omsetjingane sine synleg gjennomskinande som eit vannmerke eller ein palimpsest under tekstens overflate. Retorikken er uløseleg knytt til denne tviskapen i språket“ (Genette 2003: 169).

Ke strukturaci jazykového materiálu, který má působit jako poetická řeč, přistupuje z jiné strany Roman Jakobson. Způsob formování jazyka nesleduje v jeho linearitě, tzn. na syntagmatické rovině či ose kombinace, nýbrž i na vertikále, kterou nazývá osa výběru či osa paradigmatická. Formuluje tak mechanický princip tzv. poetické funkce: „Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“ (Jakobson 1995: 82). Neříká nic o tom, proč je tento princip a z něj odvozená struktura uměleckého textu „poetická“, popř. „básnická“<sup>14</sup>, jestli působí poeticky, nebo především představuje princip výstavby uměleckých textů. Co ovšem pojmenovává přesně, je *způsob výběru* částí jazykového materiálu ke stavbě promluvy v jakékoliv řeči – běžné i poetické.<sup>15</sup> Helmstetter interpretuje Jakobsona a tvrdí, že „kouzlo“ básnické funkce spočívá v nedefinovatelné přitažlivosti výrazů volených podle jejich podobné úrovně.<sup>16</sup> Odchýlení poetické

<sup>14</sup> V článku „Lingvistika a poetika“ hovoří Jakobson o poetické funkci místy také jako funkci básnické. Např. Helmstetter o ní mluví výlučně jako o „básnické funkci“ (Helmstetter 1999: 38).

<sup>15</sup> Srov. v Jakobsonově článku následující příklad: „Jedna dívka obvykle říkala ‘darebák Darek’. ‘Proč darebák?’ ‘Protože ho nemám ráda.’ ‘A proč ne *protiva*, *rošlák*, *lump* nebo *pacholek*?’ ‘Nevím proč, ale *darebák* mu sedí nejlíp.’ Aniž si to uvědomovala, držela se básnického prostředku, paronomázie“ (Jakobson 1995: 81).

<sup>16</sup> Srov.: „To co je kombinováno, musí být nějakým způsobem stejnorodé či mít stejnou *hodnotu* [OB], [...]; volba toho, co bude kombinováno, *neprobíhá podle běžných syntaktických a sémantických pravidel* [OB] tvoření správných a akceptovatelných vět, nýbrž nadto se řídí i paradigmatickými hledisky“ (Helmstetter 1999: 41).

řeči od výstavby běžných promluv má podle něj svůj důvod v této „hodnotě“ kombinovaných výrazů. Co však představuje tuto hodnotu?

Když se Wellek zaměřuje na organizaci lexika v literárním díle, dává přednost termínu „estetická funkce“ (1996: 32) před termínem Jakobsonovým. Právě estetické působení totiž představuje onu hodnotu, která vzniká kombinací ekvivalentního jazykového materiálu. Wellek tak doplňuje Jakobsonovu definici principu výstavby o podstatné kritérium – o možnost estetického působení.

V následujících analýzách se proto budu zabývat výlučně prostředky estetického působení literárního díla. Jeho podstatu spatřuji v kombinaci tří kategorií. První je figurativnost, kterou postihuje Genette a která je obzvlášť patrná právě u lyriky. Druhou je princip Jakobsonovy básnické funkce, jenž sleduje způsob kombinace jazykového materiálu. Poslední pak představuje Wellekova estetická funkce, která svým způsobem shrnuje první dvě kategorie.

Estetické působení uměleckého díla představuje zároveň jistou „hranici interpretace“, protože rozpoznání prostředků estetického účinku uměleckého textu je to jediné, co lze pozorovat optikou vědy o literatuře. O „poetické funkci“ a tudíž ani o „poetickém účinku“ (které vnímám nikoli jako sumu prostředků estetického působení, nýbrž jako psychosomatický proces komunikace čtenáře a literárního textu, jenž se odehrává po způsobu hermeneutického „dialogu“) nelze hovořit.<sup>17</sup> Potvrzuje to už Mukařovský, když tvrdí: „Umělecké dílo má charakter znaku. [...] Existuje jako ‚estetický objekt‘, jehož místem je vědomí celé kolektivity. Dílo-věc smyslová je vzhledem k tomuto nehmotnému objektu pouze vnějším symbolem; individuální stavy vědomí, jež vyvolává dílo-věc, představují estetický objekt pouze tím, co je jim všem společné“ (2007: 213). Estetická funkce (tedy suma prostředků estetického působení) představuje pouze možnosti, jaké má literární text k dispozici, chce-li působit na čtenáře. S podobným viděním se setkáme také u německého básníka a důležitého teoretika konkretismu Maxe Benseho: „[...] celé dějiny umělecké produkce dokazují, do jak vysoké míry utváří každé umělecké dílo estetický stav ne jako definitivní danost, ale jako *pouhou pravděpodobnost* [OB], do jisté míry jako postřehnutelnou, vnímatelnou pravděpodobnost“ (1967: 46). Proto lze o „poetické“ funkci tvrdit, že představuje především to, co se do díla snaží vložit sám autor literárního díla.<sup>18</sup>

#### 4. Lyrický debut *mellom speil og speil* (1965) a antilyrický experiment *blikket* (1966)

<sup>17</sup> Srov.: „Umělecké dílo nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají [...]“ (Mukařovský 2007: 208).

<sup>18</sup> Důkazy toho, že text „zafungoval“ poeticky, „okouzli“, „učaroval“, „rozrušil“ či „vytrhl“ čtenáře atp., nejsou v žádném případě vědecké popisy literárních uměleckých děl, nýbrž čtenářský zážitek. Namátkou třeba Borgesova dětská reakce na Keatsovu Ódu na slavika: „Ty verše mě zasáhly svou hudbou. Myslel jsem, že jazyk je způsob, jak něco říci, jak si postěžovat, jak říci, že jsem veselý, smutný a tak dále. Když jsem však uslyšel tyto verše (...), pochopil jsem, že jazyk může být také hudba a vášně. A tak se mi zjevila poezie“ (Borges 2005: 74).

#### 4.1. *mellom speil og speil* (1965)

Debutové sbírce, která vyšla v září 1965, předcházelo 11 publikovaných básní, první v roce 1961. První, odmítnutý rukopis odeslal Vold do nakladatelství Aschehoug v roce 1963 z USA, kde pobýval rok jako stipendista na univerzitě v Santa Barbaře. O rok později mu byl manuskript z téhož nakladatelství vrácen podruhé a třetí odmítnutí, zřejmě nejpozitivnější, přišlo na podzim 1964 z nakladatelství Gyldendal, kde kniha o rok později vyšla.<sup>19</sup> Autor za ni obdržel cenu *Tarjei Vesaas Debutantspris* a provázal ji také zájem recenzentů. Voldova debutu všimla i kritika švédská a dánská. Největší ohlas zaznamenaly básně s nezvyklou typografickou úpravou, v nichž se nachází ozvuky tehdy nové experimentální poezie. Pro svou neobvyklost vzbudily u kritiky právě tyto texty reakce pozitivní, rezervované i odmítavé.<sup>20</sup>

Andreas G. Lombnæs charakterizuje sbírku krátce: „Debutboken fra 1965, *mellom speil og speil*, identifiserer det lyriske jeg-ets rom med språkets hus“ (2000a: 42), jako příznačné se zmiňuje „typisk modernistisk dikterrolle – det isolerte, splittete subjekt“ (Havnevik 2002: 435) nebo „åpenbart påvirket av den symbolistiske tradisjonen i sin problematisering av identiteten“ (Andersen 2001: 524). Sbíрка se nevzpírá žádné z uvedených charakteristik, v rané Voldově tvorbě má však velmi speciální postavení i v jiném ohledu, než pouze jako sbírka první. Lze v ní totiž nalézt výrazné ovlivnění jazykem, který byl vlastní poetice autorů symbolického modernismu (hlavně S. Mehrena a G. Johannesena). Jeho nejdůležitějším rysem je, že se jedná o jazyk lyriky a je proto na místě hovořit o tom, že sbírka má „lyrickou strukturu“. Voldův debut tak představuje v celé koncepci raného literárního projektu první z návrhů, jak psát básnický text.

##### 4.1.1. Dominantní figura sbírky *mellom speil og speil*<sup>21</sup>

---

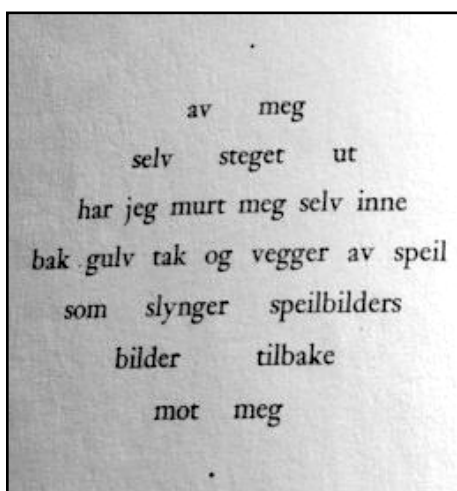
<sup>19</sup> Podle Lemhagena, 2000: 62.

<sup>20</sup> „Kritikerne finner dikt som ,ånder av god, gammeldags lyrisk følelse’, men det er påfallende, hvordan de hisser opp over figurdiktene: ,jungelen av latterlige påfunn’, ,hypermoderne’ eller avleggse ,snurrepiperier’, ,fiks fakserier’, ,krummelurer’, ,krumspring og uflukter’, ,rariteter’ og ,kuriositeter’, ,barne-’ og ,narrestreker’, ,spilloper’ - og dikt som ,likner et dramme glass (neppe tilsiktet)’ – som uttrykk for ,vår tids rotløse ungdoms selvdyrkende tankebaner’ (Lombnæs 2000a: 11).

<sup>21</sup> Protože jednotlivé stránky sbírky nejsou očíslovány, budu texty označovat prvním veršem nebo jeho částí + značkou oddílu: B = Blikket, R = Rom og speil, M = Min hud og din, V = Våre speil, D = Du ser på meg, F = Frosne ord, H = Her står jeg ved et tre.

Lyrickou strukturu jsem vymezil v předchozí kapitole jako kombinaci figurativnosti, principu básnické a estetické funkce. Zatímco poslední dvě kategorie můžeme považovat za vlastní jakémukoli literárnímu dílu, právě figurativnost představuje doménu lyrické básnické tvorby. V *mellom speil og speil* se zaměřím především tuto složku. Obě zbývající kategorie ale přirozeně nemohou zůstat bez reflexe už z toho důvodu, že se jedná o texty umělecké.

Dominantní figuru sbírky *mellom speil og speil* představuje odraz v zrcadle, zrcadlení.<sup>22</sup> Toto zrcadlení je podobné tomu, jak je známe z aktuálního světa. Stojí-li člověk mezi dvěma zrcadly, dostává se do zdánlivě symetrického prostoru (srov. obr. na str. 31), jehož tvar vypadá jako kruhový a fyzický člověk v něm pak představuje bod na obvodu. Zrcadlo odráží určitý výsek reality a svými hranicemi – rámem – vymezuje tento prostor. Koncepce lyrického prostoru je v případě lyrického subjektu Voldova debutu utvářena „pohledem“ podobně jako ve skutečnosti – dívá-li se člověk do zrcadla, představuje zrcadlo preferované zorné pole. To se přirozeně odráží v jazyce jako jedna z přirozených metafor řeči<sup>23</sup>, ovšem ve Voldových textech je tato metafora aktualizována a získává tak další figurativní kvality. Např. v 1. básni z oddílu R se to ukazuje na situaci lyrického já, které je uzavřeno v bezvýhodné čtvercové geometrii textu:



Pohled do zrcadla také představuje pohled subjektu na sebe sama jako na objekt. Tuto oscilaci mezi já a já' lze pojmenovat také *reflexe* (tzn. 1. odraz, zrcadlení; 2. rozmyšlení, 3. sebepoznání; *Slovíček spisovné češtiny*: 350). Ta se strukturně podobá principu tzv. hermeneutického kruhu. Například v úvodní básni oddílu B: „Beger i hånd/ blikket i beger/ Hvem er du“, je patrná oscilace mezi tím, kdo drží pohár a jeho odrazem v nádobě. Otázka v pointě<sup>24</sup> ukazuje, že

<sup>22</sup> U figury zrcadlení ve sbírce *mellom speil og speil* se ve většině případů metaforicky využívá běžného zrcadla, v některých případech zrcadla vypouklého.

<sup>23</sup> Srov.: „Zorné pole konceptualizujeme jako nádobu a to, co vidíme, konceptualizujeme jako něco, co je uvnitř ní“ (Lakoff & Johnson 2002: 44).

<sup>24</sup> Že se jedná o otázku, lze vyvodit pouze ze stavby věty, otazník chybí. Znejistění se tak vedle nejasné identity lyrického subjektu odráží i na syntaktické rovině.



reflektující lyrický subjekt si svou identitou není jistý – je tím, kdo třímá nádobu, nebo odrazem na hladině? Nemožnost jasné identity se tak podobá neustálému procesu hermeneutické interpretace.

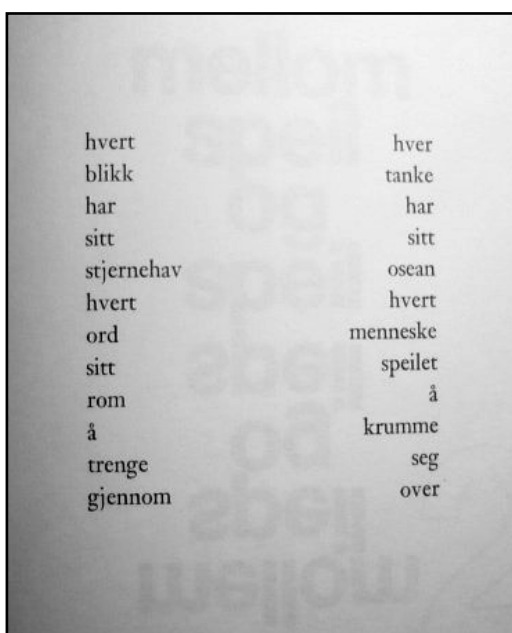
Figura zrcadlení je základním estetickým prostředkem, který ve sbírce *mellom speil og speil* určuje organizaci jazykového materiálu na všech úrovních textu od (a) úrovně fonetických kvalit výrazů, (b) organizace lexika, (c) řazení veršů, (d) na motivické rovině<sup>25</sup>, (e) jako kombinace jednotlivých básní až jako celková kompozice sbírky (o ní samostatný oddíl).

(a) Na úrovni jednotlivých fonémů se figura zrcadlení projevuje ve výrazech, které jsou onomatopoické – například v oddílu M začíná druhý text veršem „Lenge alene med mine ord som på en flåte på åpne havet“. Je zde zřetelně využita kvalita a kvantita dvou vokálů (e, o). V tomto případě můžeme uvažovat o zrcadlení mezi zvukovou podobou jednotlivých fonémů lexika. Aliterované výrazy se opírají o tentýž princip. Dobře patrné je to například ve třetí básni oddílu D: „Ikke som *synkende stillhet/ om taggete tinder/ sent i september/ / ikke som tanken på tid/ uten ramme på rom/ lik et svimlende stup* [kurzíva OB]“. Že se nejedná o pouhý náslovný rým a že se tu ukazuje figura zrcadlení, se potvrzuje tím, že aliterované výrazy stojí vždy ve dvojicích a jejich distribuce je symetrická.

(b) Na syntagmatické úrovni se figura zrcadlení ukazuje především v podobě nejrůznějších paralelismů (ve výše uvedeném textu např. v poslední strofě: „ikke slik/er du hos meg/ men som en mild natt i byen// en lav brusende neonlys natt/ som aldri er fjern/som aldri er svart“; nebo například už v samotném názvu sbírky *mellom speil og speil*). Nejlépe je to vidět na závěrečné básni, která nepatří žádnému z oddílů:

---

<sup>25</sup> Pro potřeby této práce definuji motiv podle Vlašína jako „název nejjednodušší části slovesného uměleckého díla, která má ještě své téma, ale je již nerozložitelná obsahově“ (Vlašín 1984: 236). Např. Kittang (2001: 46) definuje motiv jako celkovou situaci, kterou básnický text představuje. V tomto případě budu používat pojem „situace“.

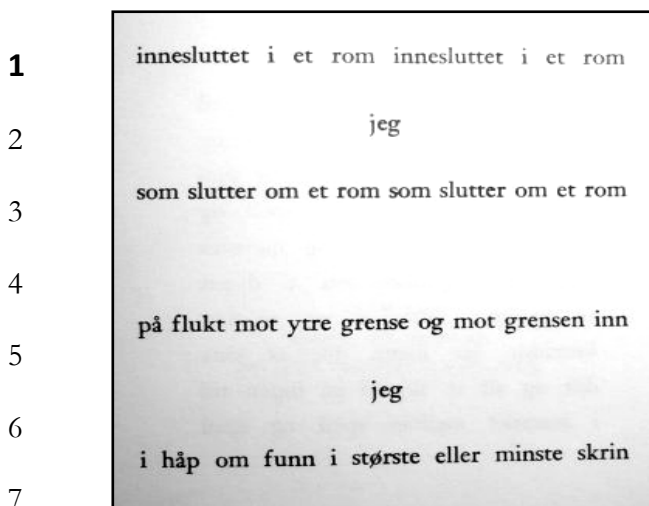


*Závěrečný text*



*Tatáž stránka při podsvícení (vyd. z r. 1971)*

(c) Vhodným příkladem básně, kde se figura zrcadlení objevuje na úrovni jednotlivých veršů se nachází v oddílu R:



Že se nejedná o čistě typografickou figuru, se ukazuje v tom, že verše nejsou shodné. Každý verš nese vlastní význam, výjimku tvoří druhý a šestý, které se skutečně dokonale zrcadlí. Přesto nejsou totožné, protože každé osobní zájmeno figuruje ve spojitosti s jinou syntaktickou vazbou. Zajímavá je také pozice čtvrtého verše, o němž by se dalo říct, že je pouze odsazením o řádek, nebo že to verš není. Jedná se ovšem

**o velmi přesnou ilustraci principu zrcadlení, protože chybějící slova ve verši jsou rafinovanou metaforou zrcadla. Jeho přítomnost v aktuálním světě také nevnímáme - důkazem zrcadla je zrcadlový obraz, a nikoli sklo, z nějž je vyrobeno.**

(d) Na motivické rovině jsem užití figury zrcadlení ukázal už výše (srov. báseň *Beger i hånd* na s. 24). Pokud bych chtěl totéž předvést v textu, jehož typografická úprava není zdaleka tak dominantní, bude vhodným příkladem pátá báseň oddílu B:

Jeg har båret det skjelvende beger i lang lang tid  
uten å kandre den flate balanse  
Jeg har planlagt min ferd fra det første skritt  
og vernet om mine beregningers veldige ritual og nå  
  
har jeg nådd mine mål Langt mer diskret  
enn en jeger som jubler over sitt bytte  
her i kransen av mine mål kan jeg heve  
mitt glass og møte mitt blikk og si  
  
meg tilfreds med mitt liv om ikke  
det stiger og stiger en jeger sikker på seier  
fra dypet av min drikk  
Han våget aldri knuse sitt skjelvende beger

Lyrický subjekt zastává roli bilancujícího člověka – lovce,<sup>26</sup> který je se svým životem zřejmě spokojen. V jeho spokojenosti je však cítit jistá disonance, jež se vyjeví v konfrontaci mluvčího a jeho odrazu. Zrcadlovému alter egu je přisouzen určitá nejistota (*han våget aldri*), disharmonickému stavu přispívá také kontrast nahoře x dole (*stiger og stiger* × *fra dypet*). To otrásá proklamovaným klidem subjektu a z podtextu je cítit jistá ironie. Figura zrcadlení se zde projevuje především jako cyklická struktura – návratem k motivu *det skjelvende beger*. V úvodu básně nese číši lyrický subjekt (*Jeg har båret*), v závěru textu patří nádoba obrazu na hladině (*han våget aldri knuse*

---

<sup>26</sup> Jeg – jeger představuje jazykovou hříčku, která motivuje obsahovou složku básně.

sitt skjelvende beger). Ústřední zrcadlová figura se tu dává poznat v zastoupení – v podobě dvojakosti, která se v básni projeví jako nemožnost jasné identifikace.

(e) Je nasnadě, že se figura zrcadlení bude odrážet i v kombinaci textů, jsou-li jí samy tvořeny. Děje se to alespoň třemi odlišnými způsoby. V první řadě v oddílech R a F, kde se nachází typografické básně – zde je to ovšem patrné asi nejméně, neboť zrcadlení se neprojevuje v situacích, ani na motivické rovině. Texty jsou provázány především neobvyklostí úpravy. V prostředním oddíle V je figura zřetelná jednak v jednotné formě triadických veršů a dále průběžným motivem *speil*. Nejvýraznější případem je ovšem rozvíjení naznačené situace v oddílech B, M, D a H. Každý z oddílů je vždy uvozen krátkým textem, který se pak rozvine v následující básni. Zřetelně je to vidět v posledním oddíle H, který uvozuje trojverší „Ditt skrik/ blir stumt/ foran treet“, po něm následuje text:

En stanset vandrer hud mot hud mot én  
som har sitt feste i muldens mørke himmel

slik står jeg og hviler min panne mot treet  
som reiser seg rolig mot stjernene

og uro som hamrer innefor min hud  
finner fred ved møtet med denne hardere bark

og jeg som intet visste om mitt liv  
vet nå dette Her står jeg ved et tre

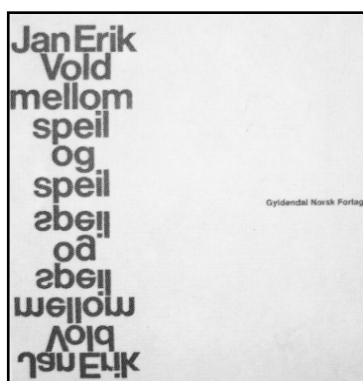
Tento případ exemplárně zachycuje zrcadlení jedné situace, ačkoliv je motivická rovina obou básní členěna různě. Situace „ztišení“ je nejdříve imagisticky a krátce zachycena v kontrastu *skrik* × *stumt* v úvodním trojverší. Odráží se pak v podobného protikladu *uro* × *fred* v následujícím, podstatně delším (a tedy zvětšeném) textu, který ji rozšiřuje – po způsobu odrazu ve vypouklém zrcadle.

#### 4.1.2. Kompozice a typografická úprava sbírky *mellom speil og speil*

S výjimkou druhé sbírky *blikket* mají Voldovy knížky typizované rozměry 19 cm × 17,5 cm. Vnímání knihy jako předmětu, k němuž se dá přistupovat stejně tvůrčím způsobem jako k typografii textu, je jedním z typických znaků Voldovy publikační činnosti. O knižním médiu hovoří jako o skulptuře,<sup>27</sup> v jeho pojetí se ale spíše jedná o jakýsi „gesamtkunstwerk“, který má i další kvality než jen jako nosič textového sdělení (využívá možností typografie, kombinace barev, rozměru knížky, přirozené symetrie i vlastností papíru). Nejvýraznějšími prvky úpravy sbírky *mellom*

<sup>27</sup> Např. v interview v časopise *Poesi* 2/1984.

*speil* og *speil* jsou jednak typografická úprava titulu, jednak typografická úprava některých textů a také absence stránkování.



Obálka z roku 1965



Předsádka reprintu sbírky z r. 1971

Na typografickém zpracování obálky i předsádky je vidět, že se symetrická figura zrcadlení promítá i do mimotextových faktorů díla. Typograf rozvrhl obálku tak, aby název nakladatelství vyznačoval horizontálu, zatímco jména autora a sbírky tvoří vertikálu v normální levopřavé orientaci. Pod horizontální osou je text vysázen obráceně, v zrcadlovém odrazu. V běžném světě zná čtenář totéž ze situace, kdy na klidné vodní hladině pozoruje třeba odraz krajiny. Tentýž motiv je použit na zadní straně obálky, opět v zrcadlovém otočení, tentokrát ovšem na ose vertikální. Textová masa je tím podobně jako v rámci (či rámu) uzavřena mezi dvě dvojice obrazů, čímž se vyčerpávají všechny možnosti využití této typografické figury. Postavíme-li typogramy obálky vedle sebe, máme před sebou nejen nápaditě deformovaný název sbírky, ale vposledku i útvar inspirovaný konkretismem, kde seřazení lexikálního materiálu odráží i sémantickou podstatu jeho výpovědi a vytváří dokonale jednotný celek. Čtenář je tak svým způsobem uzavřen v prostoru se ztíženou orientací či v „prostoru dezorientace“, tedy v situaci, která se podobá situaci lyrického subjektu sbírky.<sup>28</sup> Celkové kompozice textů ve sbírce si vyčerpávajícím způsobem všímá Lemhagen:

De sju avdelingarna kan delas i två likvärdiga delar om tre avdelingar i varje, med avdeling *Våre speil* (B) som mittparti. *Våre speil* består av en dikt i tre delar och återspeglar alltså helheten. Delarna (A) och (C) är också tredelade, tre avdelingar om vardera 5+4+5 dikter. Läger man så på var sida till den inledande respektive den avslutande dikten, får vi 15+15=30 (detsamme som 3 × 10). De sju avdelingarnas summa består alltså av 30 dikter plus mittpartiets tre, det vill säga 33 dikter (...) Ett annat sätt att ange samlingens proportioner är att säga att den består av 64 sidor, alltså 8 × 8 sidor. Samlingens formella enhetlighet är alltså slående. Utformingen tjänar till att jämstilla texterna med varandra, göra texterna likvärdiga. Det är en ordning som inte är given, den finns i samlingen på grund av ett beslut. (2000: 63)

<sup>28</sup> Srov. třeba s úvodní textem *Beger i hånd/blikket i beger/Hvem er du* nebo s výše citovanou básní z oddílu R *innesluttet i et rom*.

Takto geometricky plánovitě rozvržení sbírek je typické i pro ostatní sbírky Voldova raného období. Symetrie zrcadlení je jednou z vrstev kompozice textů, která opět působí na čtenáře. Tak jako figura zrcadlení vyžaduje tři účastníky situace, subjekt-reflektor-objekt, je i sbírka rozdělena do tří hlavních částí. Podle Lemhagena A-B-C, popř. 3-1-3, což si lze představit také jako symetrickou řadu (1-2-3)-4-(3'-2'-1').<sup>29</sup> Toto inklinování k exaktní kompozici je výrazně odlišné od tradiční výstavby lyrických cyklů. Za takové cykly bychom mohli označit jednotlivé oddíly I-IV Johannesenovy sbírky *Dikt 1959* nebo oddíly I-IV Mehrenovy sbírky *Gobelin Europa*. Řazení básní zde určuje spíše obsahově-tematická souvislost než mimotextově určená posloupnost, na níž staví Voldova kompozice. Jaké konotace se skrývají ve volbě tohoto matematicky přesného uspořádání? Příležitostné vysvětlení nabízí Siegfried J. Schmidt v dobové studii o poezii: „Technicky organizovaný svět neposkytuje rámec ani pro lyrické pastýřské hry ani pro pokusy poeticky vystihnout a beze zbytku vysvětlit boha a svět nebo nabídnout pomoc k zvládnutí lidské existence. Abstraktní práce inteligence, poznání struktur a matematicko-technická kombinatorika vládnu jako metodické postupy ve světě, který dosud nikdy nebyl tak málo přirozený a tak velmi umělý (to znamená: lidský umělý!) jako právě dnes“ (1969: 9).

#### **4.1.3. *mellom speil og speil* a sbírka Steina Mehrena *Hildring i speil* (1961) – srovnání lyrických struktur**

Prvořadým důvodem, proč srovnávat sbírky obou básníků, je skutečnost, že oba od šedesátých let reprezentují dva velmi odlišné póly norské poezie. Steina Mehrena by bylo možné označit za výsostného nositele poetiky tradičnějšího rázu, která konvenuje s pojetím lyriky, jaké zastává například ve své době Hugo Friedrich. Mehrenova pozice v kontextu norské literatury první poloviny šedesátých let je velmi významná. Stein Mehren (nar. 1935) je o pouhé 4 roky starší než Jan Erik Vold, reprezentuje ovšem odlišnou poetiku básnických textů i odlišnou literární generaci. Podle Andersena (2001: 446) představuje jednoho z reprezentantů dominujícího modernismu, podle Humpála (2006: 269) je význačným představitelem pozdního modernismu právě v jeho filozoficko-tragické poloze. Určitý vliv Steina Mehrena na formující se novou generaci spisovatelů vyzdvihuje Vold v interview pro časopis *Poesi* (2/1984): „Stein Mehren var den store, helt enestående stjernen på himmelen da. Jeg kan godt se og si, at i mitt utgangspunkt er jeg påvirket av ham.“ Naproti tomu Jan Erik Vold je svým způsobem typické dítě experimentální atmosféry šedesátých let.

Důvodem pro srovnání obou sbírek mohou být už jejich tituly, v nichž figuruje shodný motiv zrcadlení a obě se s ním vyrovnávají jako s fenoménem. V obou lze nalézt i řadu dalších

---

<sup>29</sup> Např. v oddílech 2 a 2' se symetricky nachází básně – typogramy.

společných motivů (např. ord, rom, navn, natt, speil). S tzv. generací *Profilu* ho spojuje dobový kontext, tytéž podněty a látka jsou ovšem zpracovány velmi různým způsobem. Konfrontaci první Voldovy sbírky *mellom speil og speil* (dále *MSS*) a druhé Mehrenovy sbírky *Hildring i speil* (dále *HS*), které byly vydány s čtyřletým odstupem, lze považovat za nosnou prezentaci nastíněných rozdílů, a můžeme na ní proto sledovat i zárodky vzájemně nesouhlasného postoje obou pólů norské poezie v druhé polovině šedesátých let.

#### 4.1.3.1. Motivy

Omezit se na srovnání vybraných motivů jednotlivých básní zdánlivě popírá zmíněný nárok na celistvost struktury básnického textu. Dopouštím se toho ovšem s vědomím, že dostatečně ilustruje práci s konotacemi na syntagmatické rovině. Konotace motivů, které jsou typické pro obě sbírky, mají dostatečnou výpovědní hodnotu vzhledem k oběma celkům, přestože celostní strukturu jednotlivých textů pomíjí.

Když Lemhagen porovnává úvodní báseň z *HS Vignett* s druhou básní části B (*Om der er min sene kabal av ord som ikke går opp*) v *MSS*, považuje za srovnatelnou situaci lyrických subjektů a ilustruje ji na podobnosti motivu „en kabal av ord“ (*MSS*) a „gjenstandløse ord“ (*HS*). Není pochyb o tom, že obsahově oba motivy podobné jsou. V jistém ohledu se ale naprosto liší – zatímco Vold pojímá látku ilustrativně (obrazně, nepřímou), Mehrenův obrat je čistě přívlastkový, charakterizuje, popisuje – je přímý. Uvedený příklad dobře zachycuje odlišnost přístupu k látce, která je velmi podobná (nedůvěra ke slovu a komunikaci, problematická identifikace já). Pokud v tomto kontextu uvedu Hemingwayův programový výrok „Show, don’t tell“, Voldův přístup se s ním do určité míry shoduje, zatímco mehrenovské pojmenování je vůči němu v tomto a v řadě dalších případech zcela nesouhlasné.

Motiv města (*by*) můžeme v obou sbírkách najít v doprovodu synekdochy *neon/neonlys* (*HS, Til den som tyder*, s. 45: „Jagende neon Avisers oppkast av halvnaakne kropp/og kriger som oppstår og glemmes/Se livet atter inn i sin storbys rotete drømmer [...]“; *MSS, Ikke som synkende stillhet*, 3. báseň oddílu D: „[...] ikke slik/ er du hos meg/men som en mild natt i byen//en lav brusende neonlys natt/[...]“). Látka je podobná (noční město) a topos obou textů je stejně aktuální, současný a moderní. Konotace jsou však diametrálně odlišné. V úryvku Mehrenova textu je jasné cítit ohrožení (*jagende neon*), hořká ironie (*kriger som oppstår og glemmes*) a latentní odpor lyrického subjektu (*storbys rotete drømmer*). Naproti tomu lyrický subjekt Voldova textu vnímá topos souhlasně a s harmonizujícími konotacemi (*lav brusende neonlys natt*). Topos města u Volda může vystupovat v žánru milostné básně, zatímco u Mehrena nese konotace jednoznačně

problematizující až tragické. To ukazuje exemplárně báseň *Metropol* (HS 53), kterou lze vnímat jako výraz popření vztahu já-ty v městských kulisách. Situaci zde představuje bezvýchodnost snahy se vzájemně oslovit (v 1. verši: „Vi ropte hverandres navn i mørke“ – v pointě: „Og vi ropte våre navn hver natt“), tedy nemožnost jakékoliv komunikace.

V souladu s hlavní figurou *MSS* je prostor (rommet) coby motiv a zároveň topos ohraničen zrcadly a takový topos je ve voldovském podání „prostorem dezorientace“. Při srovnání prostorových koncepcí u Voldova textu *i rommet mellom speil og speil*<sup>30</sup> a v Mehrenově básni *Jeg bor* (HS 46) se nalzáme v dimenzi, v níž lyrický subjekt „ordner [...] forvirring“ (HS). Koncepce je analogická. Mehrenovo lyrické já se zde vyjadřuje metaforicky<sup>31</sup> a zároveň přímo: „Sorgen er et rom [OB]/Der kler jeg meg i ensomhet.“ Totéž, ovšem „oklikou“, zachycuje prostor Voldova textu, kde řeč lyrického subjektu orientuje čtenáře na věci uvnitř (ting som er mot ting), aniž by je však charakterizovala pomocí metafory.

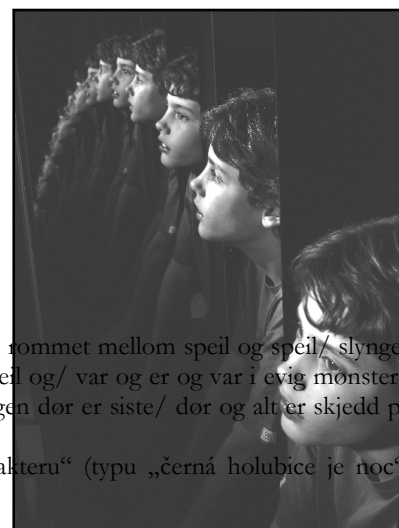
V obou textech je lyrické já uzavřeno v prostoru, jehož vnitřní dynamiku určuje dílčí motiv – *dør*. Konotace jsou ovšem opět rozdílné. V *HS* čteme:

Jeg bor  
Når jeg går inn er verden utenfor  
og dørene er lukket

Forsiktig åpner jeg hjertets  
kinesiske eske [...]

En gang husker jeg å ha snudd meg  
En dør som bratt ble åpen  
En lengsel  
En drøm jeg trodde lenge død  
Plutselig farlig! Plutselig levende!

Motiv dveří je dynamickým prvkom jinak statického prostoru. V Mehrenově básni jasně odděluje prostor subjektu od vnějšího světa a kontrast mezi otevřenými a zavřenými dveřmi se stupňuje tím, že původcem náhlého otevření dveří není subjekt. Agens je naopak neznámý a děj vyjádřen pasivní konstrukcí (dør som bratt *ble åpen!*). Vyznění takové situace značí ohrožení (*Plutselig farlig!* *Plutselig levende!*) a strach. Naopak ve Voldově textu nacházíme jinou výchozí situaci: „[...] piler ting splittet inn



<sup>30</sup> *i rommet mellom speil og speil/ slynges ting som er mot ting* je třetí báseň oddílu R: „i rommet mellom speil og speil/ slynges ting som er mot ting/ som omvendt er hva hine var/ atter er i neste lag av speil og/ var og er og var i evig mønster/ piler ting splittet inn i dypet/ av speilets korridor og motsatt/ korridor der ingen dør er siste/ dør og alt er skjedd på ingen tid/ i rommet mellom speil og spei“.

<sup>31</sup> Podle Friedricha se jedná o tzv. „predikativní metaforu definičního charakteru“ (typu „černá holubice je noc“; 2005: 210).



i dypet/ av speilets korridor og motsatt/ korridor *der ingen dør er siste/dør* [OB] og alt er skjedd på ingen tid/[...]“.

Motiv dveří je zde také dynamickým prvkem prostoru. Dveře nejsou ovšem „vchodem“, který hrozí, nýbrž neustále násobeným průchodem. Jak už jsem zmiňoval dříve, zrcadlově násobený prostor může vyvolávat dojem kruhového prostoru (srov. obr. vpravo). Procházení takovými dveřmi/zrcadly nevede nikam, kruh postrádá začátek i konec a proto zde protiklad uvnitř/vně nenajdeme. Konotace, kterou motiv skrývá, není proto mehrenovské ohrožení, nýbrž bezvýchodnost a uzavřenost.

Samotný motiv *dør* má u Mehrena jednoznačně i symbolickou hodnotu. Význam *dør* není v jeho textu metaforický, nýbrž má jasně denotativní charakter.<sup>32</sup> Na prvním místě však odkazuje mimo sebe – ke svým konotacím. Voldovo užití téhož výrazu je naproti tomu čistě metaforické, metafora je odvozena z tvarové podobnosti dveří a zrcadla. Motivů v tomto případě nelze připisovat symbolickou hodnotu. Pokud v textu budeme hledat přesah či paralelu s aktuálním světem, je třeba vycházet z celkové situace textu. Otázka, co tím kterým motivem text symbolizuje, není totiž v tomto případě na místě.

Zrcadlo jako fenomén, který stojí v základu textotvorné figury *MSS*, jsem rozebral už dříve. Zaměříme-li se na ně jako na motiv, ukáže se při srovnání *MSS* a *HS* další rozdíl. Přímo v básni *Hildring i speil* (česky přibližně „Přelud v zrcadle“; *HS* 53) je zachycen takto:

[...]  
Og alt er oppbevart på dypet bak et speil  
Speilet som rekker oss inn i sitt billede

Og når drømmens finger søker sitt mål  
- og brått berører dette speil – Da sprer  
mørke ringer seg fra hjerte til hjerte  
Da stiger bilder opp som hildring over  
alt søvn

Hvem leker dette spill med oss  
[...]  
Tingene vi bruker – forbruker oss  
Vi drages som en hildring til vårt eget speil  
Lammet av vårt eget bilde, Vi  
betraktere som ser at vi har sett, Som skremt  
berører disse store bilder av nuet,

\*

Våre egne skygger er vi blitt  
Betraktere av egne spor [...]

---

<sup>32</sup> Jak upozorňuje Aarseth & Kittang, je denotativní význam jednou z vlastností symbolu (Aarseth & Kittang 2001: 145).

Konotace mehrenovského zrcadla jsou opět tragické a znejišťující („Speilet som *rekker oss inn i sitt billedé*“; „*mørke ringer [...] fra hjerte til hjerte*“; „Vi drages som en *hildring til vårt eget speil*“), Mehrenovo zrcadlo vede k absolutní ztrátě identity, zrcadlový obraz ochromuje a člověk je jen vlastní přelud a stín. Taková poloha je mnohem extrémnější než nejistá identita subjektu v *MSS*. Exaltovanost nadto umocňuje i fakt, že se situace nevztahuje jen na „já“ textu; lyrický subjekt je zde kolektivní „vi“ a jeho nárok je tudíž mnohem vyšší – do situace zahrnuje i čtenáře.

#### 4.1.3.2. Lyrický subjekt a metafora

Lyrické subjekty *MSS* i *HS* mají některé vlastnosti společné – jednou z nich je metaforická identifikace lyrického subjektu s prostorem a jeho předměty (srov. např. *MSS*, B: „Jeg er/stenen som/ faller mot/havets ro//[...]“; *HS*, s. 52 v básni *Landskap i Norge*: „Som å reise nordover i seg selv. Til den/ innerste by som ligger ennu ikke ferdig-/ født av sin fjord [...]“). Tato identifikace vnitřního a vnějšího je jedním z typických znaků „moderní lyriky“ a vystihuje ji známá definice Emila Steigera: „*Erinnerung* soll der Name sein für das Fehlen des Abstandes zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander. Gegenwärtiges, Vergangenes, ja sogar Künftiges kann in lyrischer Dichtung erinnert werden“ (Aarseth & Kittang 2001: 33). Této definici můžeme rozumět tak, že vnější svět slouží k identifikaci lyrického subjektu tím, že s ním splývá. Dochází k prolínání (srov. Steigrovo „*Erinnerung*“) objektů vnějšího světa a subjektu, který tento svět zároveň tvoří v řeči.

Princip prolínání se v lyrické struktuře uskutečňuje především pomocí metaforiky. Jak poznamenává Friedrich (2005: 208), je právě tato rovina dominantní strukturou „moderní lyriky“, a za nejtypičtější prostředek modernistické lyrické struktury označuje metaforu genitivní. Ta je v *HS* významnou součástí básnického jazyka a genitivní metafory lze najít ve většině básní. Ve Voldově debutu není sice tak častým prostředkem, ovšem stojí za pozornost především z toho důvodu, že tradiční lyrické metaforice obecně a genitivním metaforám zvláště se autor v dalších sbírkách zcela vyhýbá.

Každý lyrický subjekt spočívá na bázi metafory, protože platí předpoklad jeho podobnosti s nějakým skutečným „já“ (nikoli nutně autorským). Této antropomorfní podobnosti lyrického subjektu samozřejmě využívají obě sbírky. „Jeg“ obou sbírek má vedle syntetizující kvality samozřejmě i svůj význam primární, kdy označuje přímo toho, kdo v básni hovoří. Vedle *jeg*

nacházíme v textech obou sbírek také oslovení *du*, jímž lyrický subjekt jednak oslovuje sám sebe<sup>33</sup> a jednak označuje svůj textový protějšek, což je obzvláště patrné u básní s milostnými motivy.<sup>34</sup>

Poslední výrazný způsob, jímž se lyrický subjekt projevuje, je kolektivní *vi*. V *MSS* je jeho role spíše vedlejší a objevuje se především v básních, které reflektují vztah lyrického já/ty. Funkce první osoby plurálu je tu čistě zájmenná. Naproti tomu se v textech *HS* užívá *vi* často jako zástupného označení „my, lidé“ (např. pointa básně *Gjest i den store natt*, 58: „– at vi må dikte selv vår dag så lenge vi er til“; v básni *Diktet*, 69: „[...]Vi står i mørket/ og taler med lyset i munnen. [...]“). Taková pozice lyrického subjektu navozuje dojem téměř „prorocké“ dikce, zdá se, jako by se výroky lyrického subjektu blížily filozofickým reflexím básníka. Právě toto je jeden z největších protikladů mezi lyrickým subjektem Mehrenovy a Voldovy sbírky, který bude s přibývajícimi sbírkami ještě patrnější. Jedná se zároveň i o rozpor mezi poetikou pozdního symbolistického modernismu v podání Steina Mehrena a nové literární generace, kterou spojí dohromady médium časopisu *Profil*. S lehkou ironií to trefně pojmenovává H. Bache-Wiig: „Tida var kommet for å trekke Dikteren ned på jorda“ (2000: 6).

Vedle toho řada textů *HS* vůbec neoperuje se zřetelným lyrickým subjektem *jeg*, *du*, *vi* - subjekt se upozaduje a stává se pozorovatelem.<sup>35</sup> Nabízí čtenáři zdánlivě nezaujatou perspektivu. Například v první sloce *Hus av sten i måneskinn* (*HS*, 57):

Hva er det som sover i stenen  
så plutselig vekket av gresshoppeskrik  
*Likbleke husvegger* [OB] kneler mot månen  
– oppstått av *stenens lys-svøpte lik* [OB]

Přívlastkové metafory zde nejsou zbaveny jistých (v tomto případě antropomorfních) konotací – vlastností, jež jim přisuzuje hlas lyrického subjektu. Právě v něm se odehrává to, co metaforicky vystihuje název celé sbírky *Hildring i speil* a co platí za předpokladu, že lyrické já budeme chápat jako zrcadlo svého druhu (srov. Steigerovo *das lyrische Ineinander*), tedy jako plochu, na níž se setkávají motivy. Lyrický vypravěč Mehrenovy sbírky je takovým zrcadlem, obraz v něm se však mění a klame. Konkrétní jazykový obraz (kámen, zeď) Mehrenův subjekt totiž definuje a tudíž i deformuje přívlastky – „smrtelně bledý“ a „podobný mrtvole zavinuté do světla“. O skutečné zrcadlení by se totiž jednalo teprve tehdy, pokud by zrcadleným objektům (zdi, kamenu) nebyla přisouzena žádná další hodnota.

#### 4.1.3.3. Hodnocení (0)

<sup>33</sup> Srov. v *MSS*: „Beger i hånd/ blikket i beger/ hvem er du“; v *HS* srov. *Til den som tyder*.

<sup>34</sup> V *MSS*: „Du ser på meg/ som ser på/ vanderen/[...]“; v *HS* například báseň *Landskap med sne*.

<sup>35</sup> Např. *Vignett, Forventning, Hus av sten i måneskinn, Dugg, Radering*.

Brumo a Furusethová v knize *Norsk litterær modernisme* konstatují v závěru analýzy Brekkovy básně *Som i en kinosal*, že poválečný norský modernismus lze definovat nejlépe pomocí negativních kategorií *depersonalisering*, *desorientering*, *inkoherens*, *dissonans* a *deforming* (2005: 21). Mehrenova i Voldova sbírka všechny tyto kategorie splňují, přestože přístupy obou jsou odlišné. Deformace běžných jazykových struktur do podoby lyrických struktur je u moderních lyrických textů běžná, jak ukazuje Friedrich. Naproti tomu disonance, odosobnění, ztráta souvislosti a obzvláště ztráta orientace lyrických subjektů v prostoru lyrických textů (a tudíž i metaforicky situace člověka v aktuálním světě) je vlastní pozdnímu modernismu, pro což v obou sbírkách nacházíme doklady. V *HS* to dokazují především konotace vybraných motivů či metaforický rozpad lyrického. Totéž lze sledovat i v *MSS*, a to především v „prostoru dezorientace“ a v situaci lyrického já, které je v něm po určitou část sbírky beznadějně uzavřeno.

Jiný společný rys obou sbírek se ukazuje ve využití metafory. Friedrich upozorňuje na to, že v moderní lyrice „jako by zmizel rozdíl mezi metaforickou a nemetaforickou řečí [...]“ (Friedrich 2005: 212). Obzvláště v *HS* je patrné, že konotace metaforických pojmenování hrají podstatnější roli než denotativní významy. To do určité míry platí i pro *MSS*, důraz na denotát je ovšem silnější a v některých textech je dokonce prvořadý. V takových případech se pak účinek projevuje na úrovni celého textu, resp. popsané situace, spíše než na bázi jednotlivých prostředků účinku. Na tento fakt je nezbytné upozornit vzhledem k dalšímu vývoji Voldovy poetiky, protože odklon od metafory k přímému pojmenování, od důrazu na konotaci k důrazu na denotaci, od obecného básnického symbolu ke konkrétnímu materiálu významu bude pro voldovskou poetiku určující.

O lyrických textech se tvrdí, že jsou nesyžetové. Jinak to formuluje Wellek, když říká: „Literaturu je třeba klasifikovat jako časové umění [...]; avšak moderní poezie (non-narativní) se velmi aktivně snaží tomuto osudu uniknout a stát se kontemplativní stazí, ‚seberefektivním‘ modelem [...]“ (1996: 305). Básně *HS* směřují právě k tomuto chápání lyriky jako reflexivního a s ohledem na jazyk sebereflexivního útvaru, který nevypráví. Kvalita lyriky vychází z kvalit jazyka, je sebereflexivní a tím i esteticky samoučelná<sup>36</sup> a autonomní. Zároveň však „využívá světa“ jako prostředku k vymezení svého mluvčího – lyrického subjektu, k jeho jazykové sebereflexi.

Zatímco v Mehrenově sbírce dominují vedle filozofujících reflexí právě tyto vlastnosti, nacházíme v *MSS* vedle jazykových reflexí (lyrických kvalit) také určitou dějovou linku. Lyrický subjekt, který je v první části sbírky uzavřen v neprostopupném narcisovském prostoru mezi zrcadly, tento prostor opouští a figura zrcadlení se uplatňuje na vztahu já-ty (především v oddílu V). Ukáže

---

<sup>36</sup> Srov.: „V básnickém textu je naopak poetická funkce sama účelem, ‘účel’ spočívá v povídání samém. [...] Běžná řeč užívá slov, aniž by váhala – chce ‘něco’ říci a slova jsou zde pouze nástrojem, avšak básně je *bésitation*, žasnoucí vyčkávání a prodlužované očekávání, které prodlévá mezi zvukem a smyslem“ (Helmstetter 1999: 38).

se ovšem, že splynutí není možné<sup>37</sup> a východiskem se stává vyjití „ven“, do světa a přírody.<sup>38</sup> Tato skrytá narativní struktura, kterou u spíše příležitostných básní *HS* nenajdeme, představuje další vrstvu *MSS*. Ta je dynamická a prokazatelně, byť nevýrazně, „syžetová“. Zatímco texty *Hildring i speil* bychom žánrově mohli řadit k reflexivní lyrice, ukazuje se *mellom speil og speil* v poněkud odlišném světle. Přítomností nevýrazného narativu směřuje mimo čistě lyrické básnění, a o sbírce proto lze říct, že lyrickou strukturu v některých ohledech pouze využívá.

Zatímco Mehrenovy texty v rámci „lyrické reflexe“ nabízejí čtenáři subjekt a jeho postoje k světu, jimiž se zdánlivě blíží básníkově vlastní reflexi, je v *mellom speil og speil* zacházení s lyrickým subjektem a literárními prostředky účinku distancovanější. (To ostatně dokazuje i výrazná práce s typografickou úpravou, pro niž jsou slova jen grafickým materiálem.) Podobně „odtažitá“ je i figura zrcadlení, spíše než myšlenkovou figuru představuje nástroj, kterým lze jazykový materiál formovat. Sbíрка *mellom speil og speil* navozuje dojem, že je jen „zkouškou“ tvorby za pomoci jazyka lyriky, jakousi zkouškou aplikací lyrické struktury. Na rozdíl od Mehrenovy sbírky, která navozuje dojem, že básník se snaží čtenáři něco sdělit, přináší Voldův debut texty soustředěnější k sobě samým. Nepředstírají přímou komunikaci mezi básníkem a čtenářem, patrnější je zde spíše snaha obrátit pozornost čtenáře jinam – do zrcadlového prostoru sbírky a jeho nepřekročitelných pravidel.

---

<sup>37</sup> Srov. F, pointa 2. básně: „du/er alltid sluttet inne av/ din egen varme hud evig/ evig utenfor [OB] min/ lengsel“.

<sup>38</sup> Srov. H, 2. báseň: „slik står jeg og hviler min panne mot treet/ som reiser seg rolig mot stjernene// og uro som hamrer innenfor min hud/ finner fred ved møtet med denne hardere bark/[...]“.



podobných experimentů lze datovat od roku 1953/1954, kdy začíná E. Gomringer publikovat svoje práce, do druhé poloviny šedesátých let. V tomto období vznikají konkrétní skupiny po celém světě – od Jižní Ameriky přes Evropu až po Japonsko. Sbírnka *blikket* není pouze norský příspěvek v duchu této mezinárodní poetiky, svůj specifický význam má i v rámci Volda raného projektu a představuje také polemický příspěvek v širším kontextu tehdejší norské poezie. Například v *Profilu* (4/1965)<sup>40</sup> jej Vold musí obhájit proti Brekkovu odmítavému postoji<sup>41</sup> jako platné umělecké vyjádření: „Om jeg som leser – etter på beste måte å ha stilt meg åpen og lyttende til det enkle „konkrete“ verk – kan fornemme et levende sinn bak diktet, så er det kunst, for meg“ (EE 91).

Sbírnka *blikket* vychází za jiných podmínek než všechny ostatní sbírky raného období. Spolu s básníkem a kolegou z redakce časopisu *Profil* Helge Rykkjov založil Vold vlastní nakladatelství *Kommet*, které vydalo jen dvě knihy – sbírku *blikket* a Rykkjov debut *BOK*. Důvodem bylo odmítnutí v Gyldendal Norsk Forlag, kde jinak publikoval všechny sbírky z let 1965-1970. K založení vlastního nakladatelství Volda pobídl švédský básník a experimentátor Åke Hodell, který sám založil avantgardistické nakladatelství *Kerberos*.<sup>42</sup> Sbírnka *blikket* byla napsána už v létě 1964, rok před debutovou sbírkou.

#### 4.2.1. *blikket* v kontextu experimentální poezie

Vnímání textu jako hmoty, kterou je možno dále tvarovat, ukázal Vold už ve svém debutu v básních, kde typografická úprava tvaruje text (v *MSS* se jednalo o několik variant čtverce, kříž, jin-jang a přesýpací hodiny). Nešlo tu ovšem ještě o texty konkrétní, neboť podstatou stále bylo lineárně orientované sdělení. Vnější tvar jej pouze doplnil o další vrstvu. Tyto básně by bylo možné označit jako tautologické, protože typografie opakuje to, co už je v textu obsaženo.

Naproti tomu konkrétní báseň, jak ji pojímá v manifestu *From Line to Constellation* z roku 1954 Eugen Gomringer, představuje demonstraci sebe sama jako konstelace ve vlastním prostoru hry, jež nepřekračuje:

„The constellation is an arrangement, and at the same time a play-area of fixed dimensions. [...] The constellation is ordered by the poet. He determines the play-area, the field or force and suggests its possibilities. The reader, the new reader, grasps the idea of play, and joins in. [...] In the constellation

---

<sup>40</sup> Před ním zde Vold publikoval pouze článek *Poesi og jazz – et spennende møte mellom to kunstarter* (2/1962) a několik básní.

<sup>41</sup> Srov.: „Hele språket tingliggjort og „verfremdet“, det kan en enkelt gang gi en sterk og hard grimase (hvis altså det er meningen). Men som en hel retning betraktet, kan jeg ikke se at den [konkretisme, OB] fører oss noen steds videre“ (Brekke 1970: 168).

<sup>42</sup> Inspirace švédským konkrétním byla pro Volda pravděpodobně nejsilnější. Vedle obecných informací o konkrétním hnutí o jeho švédské podobě informuje v článku *Om språket/om konkret poesi. Tre fragmenter* z roku 1965 (EE, 71-84).

something is brought into the world. It is a reality in itself and not a poem about something or other. The constellation is an invitation“ (Gomringer 1954).

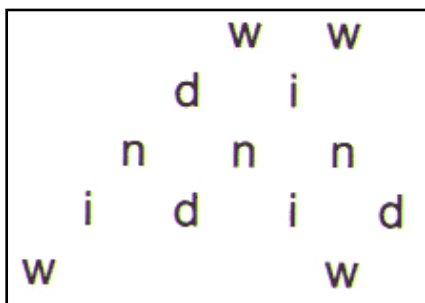
Max Bense, další významný představitel tohoto směru, ještě silněji zdůrazňuje rozdíl mezi konkrétní samonosnou strukturou a tradičním básnickým textem: „Everything concrete, on the other hand, is nothing but itself. To be understood concretely a word must be taken at its word. All art is concrete which uses its material functionally and not symbolically“ (1965).

Sbírka *blikket* je právě takovouto konstelací, neboť hra a její prostor jsou jasně vymezené – Vold navrhuje určitý „poetický algoritmus“ (Hiršal 1997: 14), program, který provede slovní operaci<sup>43</sup> a jako slovní materiál použije text z debutové sbírky:



*mellom speil og speil, 6. báseň oddílu B.*

Tuto báseň lze jako jedinou z celé sbírky *mellom speil og speil* označit za konkrétní, protože odráží zachycenou skutečnost pomocí konstelace slovního materiálu. V textu jsem vyznačil osu, která ho rozděluje na dvě části. Tato osa<sup>44</sup> představuje zrcadlo – v prostoru před zrcadlem je subjekt – já (meg); osu protíná pohled (blikket) a v zrcadlovém obraze na druhé straně se nachází objekt – ty (du). Proces zachycování (fange), který zrcadlový obraz vykonává ovšem není skutečný (*ikke* v pointě). Text vedle této konstelace nese i určitý lineární význam („zachytíš-li pohled, mě nezachytíš“), a tak se do jisté míry blíží typografické tautologii, jak o ní byla řeč výše. Zásadní rozdíl



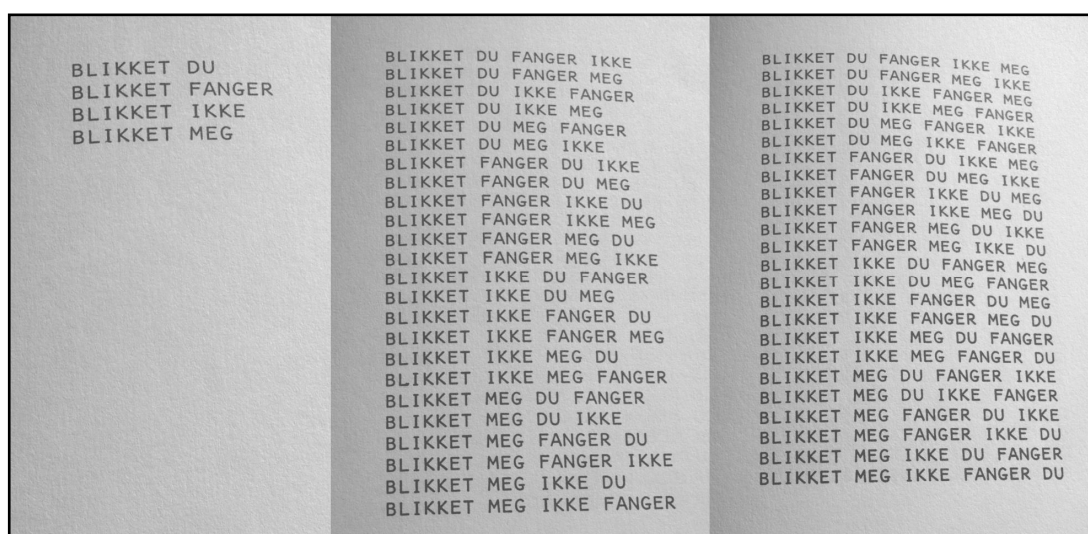
<sup>43</sup> Andersen k tomu podotýká, že Vold použil „en språklig permuteringsmaskin“, ve skutečnosti však Vold používal tehdy nejnovější typ elektronického psacího stroje IBM Selectic typewriter a „program“ představoval tak pouze přesný postup, jak spojovat jednotlivá slova.

<sup>44</sup> Zkosení je způsobeno kvalitou reprodukce, v originálu je osa svislá.



ale spočívá v tom, že tato konstelace nepředstavuje pouhý tvar, do nějž se vysází text (jak je tomu u většiny typografických básní *MSS*). Umístění jednotlivých slov zde má vlastní nezaměnitelnou hodnotu, která by se převodem na řádek ztratila. V součinnosti se sémantickou stránkou lexika vytváří tak jeden obraz – ideogram.<sup>45</sup> Příklad Gomringerova *wind* (1953) je přesnou ilustrací téhož principu (viz obr. vpravo).

Pětici slov z básně (blikket, du, fanger, ikke, meg) pak Vold použije jako materiál pro „poetický algoritmus“ sbírky *blikket* následujícím způsobem: sbírku si představme rozdělenou do pěti částí po pěti stránkách. V první části stojí na každé stránce jedno slovo ve stejném pořadí, v jakém jsem je jmenoval v úvodu odstavce. V druhé části stojí vždy čtyři dvojice slov, přičemž první se opakuje (např. blikket du/ blikket fanger/ blikket ikke/ blikket meg). V třetí části stojí na stránce vždy 12 trojic slov, přičemž první zůstává stejné a za ním následují všechny kombinace zbývajících čtyř výrazů. Tato metoda je dodržena ve čtvrté části i v páté. Nepřichází žádná nečekaná pointa a experiment je doveden do konce bez jakéhokoliv zvratu (obrázek níže ukazuje úvodní text druhé, čtvrté a páté části). Paradox tohoto přístupu k poetickému textu se ukazuje v tom, že snaha detailně popsat takový koncept je ve srovnání s recepcí jeho faktického provedení velmi neumělá a neobratná. Jediný způsob, jak totéž vyjádřit jednoduše, je matematický algoritmus.



### 4.3. Hodnocení (1)

Voldovu konkretistickou knihu je třeba chápat jako další z možných poloh básnické tvorby. Protože se jedná o podobu velmi nezvyklou, považuje se za experiment. K experimentální tvorbě

<sup>45</sup> Ideogram je „skriftegn for et helt begrep, bildeskriftegn, t. forskj. fra bokstavtegn“ (Wangsteen 2005).

tohoto rázu se pojí vypracovaný návrh takzvané „informační estetiky“ Maxe Benseho, která vychází z teorie informace, strukturalistické sémiotiky a matematického přístupu k lingvistice.

Hiršal ji charakterizuje v předmluvě k Benseho českému překladu *Teorie textů* takto: „Benseho estetika je programově racionalistická a empirická, zaměřená proti institucionalismu a spekulaci v uměnovědě“ (1967: 7). Takový přístup k textu „se soustředí pouze na materiál textu, ne na význam materiálu“ (1967: 10). Podstatným rysem je dále inovativnost, protože „informace [je, OB] jen do té míry skutečnou informací, pokud je nová“ (1967: 10). To se samozřejmě vztahuje i na tzv. estetickou informaci. Tu nese umělecké dílo, které Bense chápe jako lingvistický znak:

Znaky nebo posloupnosti znaků v komunikačním schématu se vyskytují buď originálně a inovačně, nebo konvenčně a redundantně. V prvním případě hovoříme o informaci [...]; v druhém případě hovoříme o významu (pokud význam spočívá na konvenci, tedy na úmluvě). [...] V informační estetice, která se tímto způsobem vyvíjí ze sémiotické estetiky, označujeme inovační rys estetického poselství (uměleckého díla) jako originalitu a konvenční rys jako styl. (1967: 35).

Vlastností stylu však je, že „se styl oproti originálním, inovačním elementům uměleckého díla vyznačuje tím, že znamená ztrátu estetické informace a tím i vzrůst redundance“ (1967: 49). Pro umělecká díla, která spadají pod kategorii konkrétní poezie má tento požadavek neustálé novosti zcela zásadní důsledek – dobrým příkladem je i Voldova sbírka *blikket*. Pokud bychom totiž z takového poetického algoritmu chtěli vytvořit normu a tedy styl, přestává být s okamžitou platností čtenářsky přitažlivý. Jednalo by se o pouhé variace na totéž téma, kde se proměňuje pouze lexikum. Jde tedy o „finální způsob psaní“, v němž „ztvárnění je zaměřeno vždy na maximální inovaci, na maximální estetickou informaci a komplexitu. Naproti tomu vyžaduje čistota determinaci bez jakéhokoli překvapivého výsledku“ (Bense 1967: 126).

Snaha inovovat je nedílnou součástí Voldovy poetiky a představuje jednu z podstatných motivací autorovy literární tvorby těchto let. To může být důvodem Voldova zaujetí pro konkretistickou poetiku. Důležitý dopad má *blikket* ovšem i na poetiku vlastní. Andersen při zmínce o ní říká: „Allerede i Volds neste bok [*blikket*,...] møter vi imidlertid en radikalt annerledes poet [OB]“ (2001: 524). Ona radikálnost spočívá v naprostém přehodnocení přístupu k básnické tvorbě, jejíž těžiště představuje lyrické já. Osud tohoto „já“ prochází v *blikket* totiž zásadní změnou – v podstatě zaniká:

V přirozené poezii je tedy psaní ontologickým pokračováním. Každé slovo, které vyjádří, sleduje zkušenosti určitého Já z vnějšího světa a dokonce i estetické zařazení, kterého se mu dostane, může být pojato jako reflexe tohoto světa. Pod umělou poezií rozumíme naproti tomu takový druh *poezie*, v níž toto Já neexistuje [OB]. (Může být totiž vytvářena také strojově.) Je to poezie, v níž neexistuje [...] žádný preexistentní svět [...]. (Hiršal 1997: 13).

Spolu s Hiršalem je možné chápat Voldův lyrický debut a konkretistickou sbírku jako příkladný protipól přirozené (tedy tradiční) a umělé básnické tvorby. Ve sbírce *blikket* je vedle toho přítomna

nejenom Benseho „informační estetika“, ale i veškeré konotace, které se s konkrétním pojímáním a které jsou v tehdejší současné norské poezii nevídané – internacionálnost, „vědecký“ přístup k básnické tvorbě, využití nových technologií, jazyk jako materiál a nikoli cesta metafyzického přesahování, přiznání procesu tvorby, proces tvorby jako hra ad. Debutová sbírka lyrické poezie, kterou můžeme s určitou nadsázkou chápat jako „lyrický pokus“ do značné míry závislý na domácím kontextu pozdního symbolického modernismu a jeho slovníku, nachází čistě v rámci Voldova raného projektu svůj pendant. Na půdě norské literatury šedesátých let se tak v díle mladého autora, v podstatě debutanta, odráží nadnárodně platné konkretistické zpochybnění jedinečnosti lyrického přístupu k tvorbě poetického textu.

## 5. Nové východisko: absurdita a sbírky *HEKT* (1966) a *fra rom til rom SAD & CRAZY* (1967)

### 5.1. Absurdita

V článku *Anti-dikting eller ny modernisme* z roku 1968 se Odd Martin Mæland zamýšlí nad produkcí mladé literární generace a pokládá si otázku: „Den moderne dikteren [...] står overfor eit uhyre komplisert problem: Korleis skal han kunna seia noko utan at han byggjer på anten den naturalistiske *mimesis*-illusjonen om objektivitet eller den meir subjektive symbolistiske illusjonen?“ (1968: 555). Jednu z možných odpovědí lze najít v obou Voldových sbírkách, které nevyužívají ani realistické iluze skutečnosti, ani subjektivně symbolistického přístupu a které volí třetí cestu. Východiskem tvůrčího procesu se jim stává absurdita. Už v úvodní části práce jsem poukazoval na to, že jako ideové východisko hraje pro Voldovu tvorbu podstatnou roli. Inspiraci lze hledat v Camusově *Mýtu o Sisyfovi*, znalost kontextu absurdního divadla dokazuje Voldova opakovaná snaha vyrovnat se s Beckettovou tvorbou.<sup>46</sup> O důkladném zaujetí pro Becketta svědčí několik článků, jimiž Vold představuje svoje chápání jeho her<sup>47</sup> i absurdní poetiky obecně, a také to, že v roce 1965 vychází Voldovi u nakladatelství Achehoug překlad Beckettova románu *Murphy*.

Pojem *absurdní* znamená „vnitřně sporný, protismyslný, (záměrně) nesmyslný“ (*Slovník spisovné češtiny*: 15). V odborné literatuře se definuje především v souvislosti s absurdním divadlem a ve spojitosti s dílem Franze Kafky a Alberta Camuse. S odkazem na tyto autory nabízí Aarnes asi nejširší definici absurdity: „Hos Franz Kafka, som regnes som en viktig impulsiver [...] synes det absurde å bero på et misforhold mellom de fornuftstridige situasjoner hans romanpersoner kommer opp i, og deres totale mangel på forbauselse [OB]. („Leseren forbauses over denne mangel på forbauselse“, Albert Camus)“ (1977: 9). Aarnes zde s odkazem na Camusovo rozjímání o absurditě v Kafkově díle (jak je najdeme právě v *Mýtu o Sisyfovi*) postihuje jeden z důležitých momentů literárního využití absurdity – to, co je deformované, se prezentuje jako normální, nepřekvapivé a stává se východiskem. Odtud se teprve odvíjí děj, absurdní situace je totiž pouze „odražitěm“. Camus to na úvodní situaci Kafkovy *Proměny* reflektuje takto: „Rozhodně je třeba zapamatovat si tu tajemnou komplicitu, která k tragice připojuje logiku a každodennost. Proto je přece Samsa [...] obchodním cestujícím. Proto to jediné, co mu vadí na tom pozoruhodném dobrodružství, jež z něho udělalo hmyz, je, že se na něho bude šéf zlobit pro jeho nepřítomnost“ (2006: 121). Podobná výchozí

---

<sup>46</sup> Během studijního pobytu na univerzitě v Santa Barbaře v letech 1962/63 studoval Vold u amerického kritika Hughua Kennera, který patřil mezi specialisty na Becketta, E. Pounda, W. C. Williamse a T. Eliota.

<sup>47</sup> První z nich je dříve citovaný *Det absurde mennesket hos Camus og Beckett* (1963), *Hvem venter ikke på Godot?* a *Der ingenting hender, to ganger* (1965), *Samuel Beckett – en stemme fra intet* (1966), *Malones blyant* (1967). V době, kdy Voldovi vychází sbírka *HEKT* (1966), přednáší o Beckettovi v Studentersamfunnet v Trondheimu (srov. Wærp, přednáška 6. 3. 1966).

absurdita se dává poznat například i v úvodní scénické poznámce Beckettovy *Hry* (1964): „V popředí uprostřed tři stejné, šedivé a navzájem se dotýkající urny, asi metr vysoké. Z každé vyčnívá hlava s krkem, který je těsně objat ústím urny. [...] Všichni hledí během hry nepohnutě přímo před sebe. Obličejí jsou tak dalece prosty známek věku a tvárnosti, že skoro vypadají, jako by patřily k urnám. Nejsou to však masky. Promlouvají, když je k tomu vybídne bodový hledáček zaměřený jenom na obličej. [...]“ (1965: 61).

Je to absurdní situace, co zakládá děj. Protože se odehrává v rámci pravidel, do nichž je situován, odvíjí se už zcela ve shodě s okolnostmi. Je-li výchozí situace absurdní, i pravidla a tudíž také děj se zdají být absurdní. V rámci uzavřeného celku však vše funguje zcela „přirozeně“. To potvrzuje jak děj *Proměny*, kde se protagonista pokouší přizpůsobit své situaci (např. nechce nikoho vpustit do svého pokoje), že se ale stal broukem, přijímá bez podivu a v rámci svých všednodenních starostí.<sup>48</sup> Herci ve *Hře* vedou své monology z uren přesně podle pokynů reflektoru-hledáčku. Přestože hra je absurdní, protože celá (a především výchozí) situace je absurdní, není na ději už nic nepřirozeného.

Vedle výchozí situace se absurdita odráží logicky i v jazyce absurdní hry:

Be it Beckett, Genet, Ionesco, Pinter, or Havel, all have significantly heightened the importance of language, although in their own particular way. In the traditional theater the role of language was largely secondary. [...] Language not only ceases to serve character development, but the opposite becomes the fact, characters being made the vehicle of language. Words form people by filling their inner void until human speech stops functioning as a means of communication and becomes a form of social behavior. And since language no longer serves to express ideas, it also has to be contentless. (Trenski 1969: 44).

Řeč v absurdním dramatu vyplňuje prázdnotu postav, které jsou uzavřeny v prostoru hry. Například už ve zmíněné *Hře* vedou protagonisté každý svůj monolog, nikoli dialogy, a protože se monology vzájemně usvědčují ze lži, divák se neubrání dojmu „prázdných řečí“. Účinek na diváka tak umocňuje plynulá bezobsažnost.

Martin Esslin, který počátkem šedesátých let zavádí termín „absurdní divadlo“, tento účinek absurdní řeči na diváka zachycuje takto: „If the dialogue in these plays consists of meaningless clichés and the mechanical, circular repetition of stereotyped phrases – how many meaningless clichés and stereotyped phrases do we use in our day-to-day conversation?“ (1960: 5). Přestože některé absurdní výroky dokáží působit komicky (třeba „příslíví“ v Havlově absurdní hře *Zabradní slavnost*: „Tak dlouho jsem krmil sysla, až mi spadla fujara do rákosí.“), je účinek vyprázdňené řeči zneklidňující. Esslin poukazuje na to, že princip tohoto „zneklidnění“, kdy se divák nemůže ztotožnit s postavami, protože jsou absurdní, se podobá dopadu Brechtova zcizovacího efektu: „Brecht’s famous ‚Verfremdungseffekt‘ [...] really comes into its own in *The Theatre of the Absurd*“ (1960: 5) Tento velmi důležitý moment znemožňuje divákovi, aby se „nechal strhnout“ dějem a vybízí ho, aby k divadelní hře přistupoval jiným způsobem: „Thus,

---

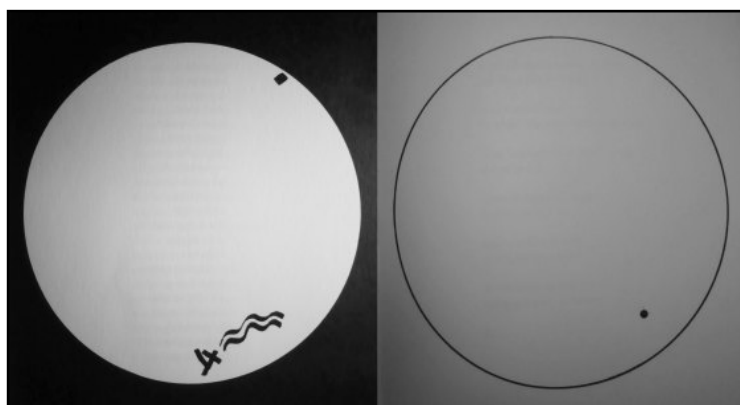
<sup>48</sup> Srov.: „[...] Kafka vyjadřuje tragédii každodenností a absurdno logikou“ (Camus 2006: 121).

instead of being in suspense as to what will happen *next*, the spectators are, in the Theatre of the Absurd, put into suspense as to *what* the play may *mean*“ (1960: 14). Vybízí ho jinými slovy k tomu, aby zvážil situaci, která je absurdní.

Tímto krátkým exkurzem do poetiky absurdního divadla jsem se pokusil vymezit působnost pojmu absurdita a zároveň s poukazem na Kafku a Camuse vyznačit, jaký význam má „absurdní situace“. Je s podivem, že absurdita v té formě, v jaké jsem ji zde představil a jak vychází z kulturního kontextu šedesátých let, není nikde jmenována ve spojitosti s básnickými texty. Důvodem může být fakt, že za básnické texty se obecně považuje lyrická produkce, k níž absurdismus patrně nepatří. Absence této perspektivy v sekundární literatuře má za následek, že jsem se s žádnou definicí „absurdity v poezii“ nesetkal. Pokusím se v následujících kapitolách ukázat, jak se absurdita projevuje na Voldových sbírkách *HEKT* a *fra rom til rom SAD & CRAZY* a dobrat se takového vymezení absurdity v básnických textech, které bude platné minimálně pro obě Voldovy knížky.

## 5.2. *HEKT* (1966)

Sbírka *HEKT* vychází v roce 1966, tedy ve stejném roce jako experiment *blikket*, vydavatelem je ovšem Gyldendal Norsk Forlag a nikoli Voldovo vlastní nakladatelství. Texty sbírky jsou uzavřeny v rámci, kterým je rozdělený dopis amerického vojáka z Vietnamské války.<sup>49</sup> V dopise se vypravuje o zásahu americké jednotky proti několika příslušníkům jednotek Viet Kong, který skončil masakrem vietnamské vesnice, a končí slovy: „I doubt if you will read this in the news but don't let this letter get away from you. They might courtmartial me for the truth.// Love –“ Takový rámeček, jehož vyznění je tragické a „absurdní“, v sobě bude stěží uzavírat například harmo-nizující a lyrizující verše opěvující norskou přírodu.



Úvodní a závěrečná ilustrace Sidsel Paaske v *HEKT*

Vedle něj se texty nachází ještě v dalším rámci, tvořeném úvodní a závěrečnou básní. Obě stojí mimo rytmus sbírky, který je tvořen vždy pravidelným střídáním trojice textů a jednou

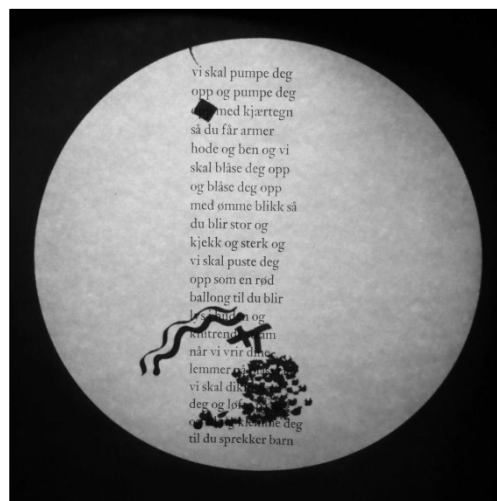
<sup>49</sup> Vysvětlivka připojená k bibliografickým údajům na poslední stránce: „Teksten på omslagsbrettene er et brev fra en 20 år gammel amerikansk soldat i Vietnam, datert 17. sept. 1965 og gjengitt i New Statesman 8. okt. 1965“.

ilustrací norské malířky a grafičky Sidsel Paaske.<sup>50</sup> Vzniká tak 13 oddílů ohraničených čtrnácti ilustracemi. Stránky nejsou číslovány stejně jako v *mellom speil og speil a blikket*.

Úvodní text sbírky představuje lakonický popis situace: z ptačí klece je stažen přehoz, vypravěč nejprve vyjmenuje předměty v kleci (vannkopp, speil, frø, vagle, gyngje) a končí pointou: „utenfor et menneske/ i det fjerne/ fuglesang// det er dag“. Čtenáři je tak zprostředkován pohled zevnitř a může se rozhodovat, jestli vzdálený ptačí zpěv ztotožní s ptákem, který opustil klec a ta je nyní prázdná. Může také usoudit, že okolní jevy registruje druhý pták, který je stále zavřený v kleci. Ani pro jednu z možností nemáme dostatečné indicie. Jisté je pouze to, že perspektiva zevnitř klece patří vypravěčskému hlasu.

Text, který sbírku uzavírá, zachycuje situaci, v níž se subjekt textu stylizuje do ryby („jeg våknet på havets bunn“), která je právě vytažena z vody a přesto zažívá pocit svobody („der alt var lys og uten lyd/ og jeg sprellende på kroken// fri“). Svobodě formulované v takových podmínkách však lze jen těžko uvěřit – já/ryba visí na rybářském háčku. Přestože zde Vold zachází s motivy, které jsou pro jeho poetiku až nezvykle symbolické (pták a ryba jako tradiční symboly svobody a podvědomí) prezentuje jimi svým způsobem veličiny zcela opačné – uzavřenost a existenci zachycenou na povrchu (nad „hladinou“).

V tom je patrná přímá souvislost s titulem sbírky. Název *HEKT*, který na sebe poutá pozornost už tím, že je v jinak černobílé sbírce proveden výrazně červenými velkými písmeny, je odvozen z výrazů „en hekta“ a slovesa „å hekta“. Substantivum má význam „háček“ či „háček“, sloveso znamená „spojit háčky dohromady“, „zachytit se“ a také se používá ve významu „chytit, zatknout“. Příbuzný výraz „på hekta“ znamená „skoro, téměř, jen tak tak“; „vere hekta på noe“ znamená přeneseně „být závislý na něčem“ (např. na drogách). Vedle toho se nabízí ještě konotace výrazu „hektisk“. Název sbírky je ovšem neologismus, který v sobě tyto konotace sice zahrnuje, přesto s žádným z výrazů není shodný. Ilustrace Sidsel Paaske tytéž konotace ještě umocní – Voldovy texty jsou totiž v kruzích, jež představují hlavní námět, uzavřeny.



úvodní báseň z části 2 při podsvícení

<sup>50</sup> Oddíly budu označovat *HEKT* 1-13 a příslušnou báseň pak číslem 1-3 za lomítkem. Např. 2. báseň v osmé části označuji *HEKT* 8/2.

### 5.2.1. Jazyk sbírky *HEKT*

Za odrazový můstek k jazyku této sbírky vhodně poslouží krátká báseň z oddílu *HEKT* 4/2:

sier ja  
og mener ja  
men det gir  
jeg faen i  
sier nei  
og mener nei  
det er faen  
så klart

Že se vůbec jedná o báseň dokazuje především enjambement členící promluvu do veršů. V textu, který pro řadu čtenářů poezii vůbec představovat nebude, budou-li k němu přistupovat s očekáváním čtenáře lyrického textu, chybí obrazy, metafory i symboly. Může se zdát iritující, provokativní, banální či absurdní. Projev je zcela hovorový a dokonce obhroublý. V rámci poetiky, kterou přináší sbírka *HEKT*, se však jedná o útvar, který bychom mohli označit za metaliterární. Subjekt se vyjadřuje zdánlivě tautologicky, když tvrdí, že říká-li *a*, míní pouze *a*, říká-li *b* míní výlučně *b*. Tento zdánlivě bizarní výrok má však podstatný význam: proklamativně se zřiká výsostného prostředku básnického účinku – přeneseného významu. Z tropů ovšem zůstává přítomna ironie, která je patrná v kontrastu s „ideální“ lyrickou básní v pozadí čtenářského očekávání. Můžeme zde uvažovat i o jisté metonymické struktuře, protože význam textu stojí v souvislosti s poetikou, kterou přímým pojmenováním reflektuje. Reflektuje ji ovšem nepřímou (neříká se tu „moje poetika bude taková a taková“) a to způsobem, který bychom mohli označit za promluvový obraz. Takový obraz je čistě řečový, nereferuje k jiné než jazykové skutečnosti a neilustruje ji žádným usouvztažením k mimojazykové realitě.

Obě zbývající básně části *HEKT*4 budou vhodnou ilustrací dalším principům, na nichž spočívá jazyk této sbírky, proto zde cituji obě (*HEKT* 4/1 a *HEKT* 4/3):



tom lenestol  
 luter tilbake  
 med hendene strakt frem  
 mot deg  
 kom ned  
 kom ned  
 her hviler du trygd  
 etter kaffen og  
 kakene og  
 ettermiddagens avis  
 kom ned  
 kom ned  
 i min lune favn  
 bre avisen ut  
 som en dyne  
 og len deg tilbake  
 mellom mine lær  
 lover

hvitt ark  
 foran deg  
 du med blyant i hånd  
 arket hviler på bordet  
 venter på blyantspissen  
 lik et flyktningebarn  
 i en stor hall  
 som skutter skuldrene  
 og venter  
 på en skjebne  
 foran komiteens  
 granskende blikk  
 stirrer tilbake  
 på komiteen  
 stirrer tilbake  
 på deg  
 skriv

V *HEKT* 4/1 patří hlas personifikovanému křeslu, které vybízí (med hendene strakt frem/mot deg/kom ned) nejmenované „ty“, aby do něj usedlo. Toto „ty“ je označeno v závěru textu jako mileneček (lover) a samo křeslo lze chápat jako ryze femininní. Za celou situací je patrný jistý sexuální podtext (len deg tilbake/mellom mine lær/ lover), jehož konotace naznačují v případě opravdové milenečské dvojice skutečné napětí. Toto napětí zde ale příkře kontrastuje s ospalou harmonií odpoledního klidu (etter kaffen og/kakene og/ ettermiddagens avis). Přestože je text ve volném verši a není podle tradičních měřítek (především metra a rýmu) rytmizovaný, vykazuje jistou implicitní dynamiku, a to na dvou úrovních.

V první řadě se jedná o nenápadné využití kvantity vokálů, které nelze zařadit do žádných jasně stanovených vzorců či metrických stop a které podporuje zřetelně rytmický refrén (kom ned). V rozboru básně *Trikkeskinnediktet*, která patří do sbírky *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968) říká Lombnæs o podobném rytmu: „[...] diktet [begynner] å svinge. Grepet på leseren løsner og strammes, og slik føres han/hun som i en dans, og alltid videre i en rytme som ikke tillates å bli monoton. [...] (Dette er jazz; metrum og enderim er janitsjarkorpsets virkemidler.)“ (2000: 47). Napětí a uvolňování rytmu se odráží v nerovnoměrném střídání dlouhých a krátkých vokálů v kontrastu s opakovanou skupinou slov.

Dynamiku v sémantickém plánu básně nesou především slovesné fráze. Představíme-li si je v pořadí, jak jdou v textu za sebou, získáme následující řadu: luter tilbake – kom ned – kom ned – hviler – kom ned – kom ned – bre ut – len tilbake. Všechna slovesa s jedinou výjimkou označují pohyb. Žádný z těchto pohybů však není náhlý, naopak implikují jistou pozvolnost. Distribuce takových sloves přispívá celkové atmosféře a jako takové představují povrchovou dynamiku

obrazu, kterého básně využívá. Pouze tři slovesné tvary jsou indikativy, zatímco zbývajících pět je v imperativu. Tyto imperativy však spadají spíše do kategorie „zdvořilé vybidnutí“ než „rozkaz“, a to díky částicím a předložkám, jež je doplňují.

Takovou slovesnou řadu lze vytvořit i z druhé citované básně: hviler – venter – skutter – venter – stirrer tilbake – stirrer tilbake – skriv. Oproti řadě z předchozí básně chybí u většiny sloves doplňující částice či předložky, které by zpomalovaly významovou dynamiku. Pohyb, který slovesa indikují, je naopak buď žádný/nulový (hvile, vente, stirre), nebo rychlý (skutte, skrive). V této perspektivě se rýsuje kontrast mezi prvním slovesem (hvile) a příkrým imperativem (skriv). Mezi těmito póly se nachází slovesné tvary, které umocňují napětí. Zesilují je právě „nulová“ slovesa, která jako by vše prodlužovala či zdržovala.<sup>51</sup> Imperativ v pointě pak v sobě nese okamžité ukončení stavu – vykřičník, který v textu nenajdeme, si čtenář doplní sám.<sup>52</sup> Sémantický rytmus, který v tomto textu kvalita vokálů nedoplňuje tak zřetelně (můžeme uvažovat pouze o kontrastu, který nesou vokály v refrénu „stirrer tilbake“), bychom mohli označit přídomek „hektický“, a to především v závěru textu – v přeryvu mezi obrazem a pointou.

Kontrast mezi slovesnými řadami výstižně reprezentuje protiklad obou celků. Kratochvilná, snad nedělní idyla s úsměvným sexuálním podtextem odráží situaci, která je ve srovnání s tou, kterou nese obraz druhého textu, poněkud banální. Subjekt zde vykresluje pravděpodobně okamžik v životě vietnamského uprchlíka-dítěte, které čeká na rozhodnutí komise o své budoucnosti. O tom, jak je jeho osud nejistý, svědčí i neurčitý člen (*en skjebne*). Opakování výrazu „stirrer tilbake“ indikuje napětí, a to nejenom v rámci této situace, ale také v rámci básně coby jazykového útvaru. Srovnáme-li oba texty čistě po obsahové stránce, vyznívá harmonizující první básně v rámci oddílu *HEKT 4* poněkud absurdně. Určitou podobnost v míře této absurdity lze najít například v už zmiňované Beckettově *Hře*, kdy si jeden z protagonistů – Muž – představuje idylu mezi ním, jeho manželkou a milenkou: „V malé loďce na řece, já se opírám do vesel, ony dvě na zádi, povalují se na nafukovacích... matracích. Takové fantazie“ (Beckett 1965: 72). Jeho mluvící hlava ovšem vyčuhuje z urny a ta stojí mezi urnami obou žen, aniž by o tom zřejmě věděl. Absurdita prvního textu v *HEKT 4* vychází z kontrastu dvou referenčních rámců – první metaforicky odkazuje na klidnou pohodu (norského?) domova, horizont druhého je ovšem podstatně širší a ukazuje, že konflikt kdesi daleko ve světě je zároveň teď a tady.

Oběma textům je vlastní specifická metoda zacházení s obrazy, na niž upozorňuje Baumgartner: „To ulike bilder kan legges over hverandre og danne en tredje virkelighet, en relativ enkel prosess i dikterens innbilningskraft, som kunne antyde genesen til mange surrealistiske bilder

---

<sup>51</sup> Pokud bychom hledali strukturální paralelu v próze, můžeme uvažovat o dějové retardaci.

<sup>52</sup> Všechny texty v *HEKT* postrádají jakákoli interpunkční znaménka a velká písmena. Majuskule je vyhrazena pouze názvu sbírky.

i hans produksjon!“ (1969: 22). Oba texty jsou toho vzorným příkladem, v prvním se prolne obraz milenecké dvojice s obrazem poklidného odpoledne průměrné norské domácnosti, v druhém se obraz prázdného papíru a tužky prolne s obrazem dítěte čekajícího na verdikt. Překrývání dvojice obrazů označuje Baumgartner jako metodu inspirovanou surrealismem a atmosféru jako „en halvdrømstemning“ (1969: 17). Nechci toto tvrzení nijak problematizovat, je ovšem na místě podotknout, že kýžený efekt tohoto postupu je v první řadě kontrast a z něj vycházející absurdita jako součást Voldovy poetiky tohoto období.

Vlastností, která je společná všem textům *HEKT* 4 a kterou metaliterárně zachycuje text druhý, je absence přeneseného významu na syntagmatické rovině textů. To se vhodně ukazuje na básni *HEKT* 1/3:

noen slår og slår en  
liten sort ball av gummi  
festet med gul strikk  
til en hailairekkert og  
jeg står og ser på og  
han ser jeg ser på og  
nikker han nikker tilbake  
og slår ballen mot meg i  
tre tommers avstand til  
høyre til venstre over  
hodet på meg jeg smiler  
han smiler to tommer fra  
meg en tomme fra meg jeg  
senker hodet han senker  
ballen jeg hopper til  
siden han slår ballen  
til siden jeg springer  
fra ham han slår ballen  
etter meg jeg løper og  
løper strikken tøyes og  
tøyes jeg skriker han ler

Na textu by se dobře dal ilustrovat hektický rytmus, který způsobuje kombinace nečekaných veršových předělů, krátkých slov a paralelismů a který vrcholí podobně jako *HEKT* 4/3 jednoslabičným slovem na těžkou dobu v pointě. V tom se skrývá účinek na čtenáře. Podstatný je zde však ještě jiný moment – nenajdeme zde žádný přenesený význam. Důležitosti „konkrétního“ významu si všímá například Einar Økland v recenzi sbírky *HEKT*: „Det er blitt fleire *ting* i hans poesi. Papir, blyantar, pennar, viskelær og skruar, skuffer, klær. Ting så konkrete at - - - dei tar makt over den språklege illusjonen, og byrjar leve sitt eige liv“ (1969: 62). Žádný z obrátů v básni nelze považovat za metaforu či symbol, těžiště každého slova spočívá v denotaci. Gumový míček neznamená víc než gumový míček, gumičku ani raketu nelze považovat za tradiční symbol. Právě tím se jazyk básně ve Voldově podání přibližuje hovorovému jazyku. Obsah jako by vybízel k interpretaci až po přečtení, protože jednotlivé prostředky – zvláště metafory a symboly – zde

interpretovat/překládat nelze. Strategie čtení je jiná než například v této v básni Georga Johannesena:

*Fredag*

Småpenger er viktigere enn sedler  
som du er viktigere enn oss  
Jeg lærer meg religionen og avskjed

Jeg bærer den syke duen inn i huset  
smører den med gips  
og henger den over sengen

Svaner med knute på halsen  
for at de ikke skal glemme  
å synge sin svanesang<sup>53</sup>

V první strofě není potíž s porozuměním na povrchové rovině textu, jedinou figurou je zde přirovnání, v němž se comparatum a comparandum zřetelně odlišují. Tato výchozí situace se ale problematizuje ve chvíli, kdy se budeme snažit definovat tertium comparationis – co představuje onu „důležitost“? Nebo se jedná o ironické vyjádření? Poetický obraz je pro čtenáře nezřetelný. V druhé a třetí sloce jsou pak jasné symboly (den syke duen, svaner med knute på halsen), u nichž však stěží můžeme určit jednoznačný význam. Konotace jsou podstatnější než denotát, který slouží jen povrchové rovině obrazu. Důležitější je to, co se skrývá „pod povrchem“. Protože jsou obrazy, které tvoří báseň, nejasné, je čtenář nucen se k nim neustále vracet, vkládat nové a nové interpretace, aniž by mohl najít – už na syntagmatické rovině – uspokojivý význam. Rychlost čtení bude v tomto případě velmi nízká, entropie významu vysoká. Lyrický subjekt se manifestuje pomocí symbolů a využívá jich coby obrazů k reprezentaci svého patrně vnitřního světa. Vnitřního proto, že obrazy z básně (zasádrovaná holubice visící nad postelí; labuť se zauzlovanými krky) v aktuálním světě pravděpodobně nepotkáme. Tato mnohoznačnost, která je patrná už v pouhých slovních kombinacích, motivuje celou lyrickou báseň. Pro lyriku představuje kvalitu jednoznačně pozitivní. Tatáž mnohoznačnost – a především „neprůhlednost“ básnických figur – je ovšem to, co ve Voldově poetice od sbírky *HEKT* nenajdeme. Voldův text je syntagmaticky prostý a jasný, pochybnost čtenáře se dostavuje až na úrovni situace, kterou představuje celek. A této situaci pak slouží veškeré prostředky účinku, které text formují – především veršové členění, paralelismy a zvukové kvality.

---

<sup>53</sup> Text je ze sbírky *Arx morendi eller de syv dødsmåter* (1965) z prvního cyklu *VENTEUKKE: LETTSINN (I en storby)*.

## 5.2.2. Lyrika a lyrická struktura (2)

Tím, že je interpretace Voldových textů možná až na úrovni situace, a nikoli řečeno spolu s Genettem na úrovni jednotlivých figur,<sup>54</sup> se jazyk básnického textu ocitá v jiném světle. „Ein kunne innvende, at den figurlege stilen ikkje er [...] den einaste poetiske stilen, og at retorikken også gjer rekning med det ein kallar den *enkle* stilen. Men i røynda er dette berre ein mindre utsmykka stil, eller rettare: utsmykka med enklare middel; [...]“ (2003: 167). Takový styl je jednoduchý, tvrdí Genette a je třeba dodat, že pro svou podobnost s užíváním jazykových znaků v běžné řeči či v próze spočívá jeho zdánlivá jednoduchost především v obecné srozumitelnosti na syntagmatické rovině. Čtenář se nemusí snažit porozumět subjektivnímu symbolu, odtažité metafoře či nejasnému obrazu. Staví se před něj řeč, která není zastřena. (Jiným důsledkem této jednoduchosti je pak také nutná absence metafyzických vhladů.)

Tento způsob používání jazyka v básnickém textu, v němž chybí tradiční figury (a zároveň nebude považován za experimentální), nazývá Genette „antirétorický“ či „terroristický“: „Figuren forsvinn først når den nærverande signifikanten blir bokstavleggjort av eit antiretorisk eller *terroristisk* medvit som i moderne poesi („Når eg skriv *segl*, meiner eg segl; dersom eg vilja seie skip, ville eg ha skrive *skip*.“), eller når den fráverande signifikanten ikkje lenger lar seg finne“ (2003: 169). V definici lyrické struktury, kterou jsem navrhl ve třetí kapitole a která sestává z kombinace Genettovy figurativnosti, básnické funkce podle Jakobsona a estetické funkce podle Welleka, tímto „terroristickým aktem“ odpadá první část – tedy figura. Ta je pro *lyrickou* strukturu ovšem nejpodstatnější, protože obě zbývající kategorie lze aplikovat na jakýkoli literární text.

Dříve uvedená definice lyrické struktury a právě zdůraznění figurativní stránky zacházení s jazykem je vhodná potud, pokud považujeme za lyrické právě ty texty, které vycházejí z tradice, již ukazuje Friedrich. Taková lyrika skutečně dodnes představuje ono zmiňované „preferované pole poezie“. Voldova produkce od sbírky *HEKT* na tomto preferovaném poli nespočívá. Nabízí se ovšem i výrazně širší pojetí lyriky než té, jejíž symbolická, metaforická a metafyzická vrstva má primární důležitost.

Janss & Refsum v práci *Lyrikkens liv. innføring i diktlesning* (2003) vymezují jako lyriku všechny básnické texty, které se liší od tzv. velké epiky, a za znaky lyriky považují následující body:

- 1) Musikalitet og visualitet (formen er oftest vers)
- 2) Nærhet mellom den talende og det omtalte
- 3) Betydningstetthet
- 4) Selvrefleksivitet

---

<sup>54</sup> Srov.: „Alle figurar kan omsetjast, og ber omsetjingane sine synleg gjennomskinande som eit vannmerke eller ein palimpsest under tekstens overflat“ (Genette 2003: 169).

## 5) Korthet

Není zbytečné předeslat, že autoři užívají výrazy „poezie“ a „lyrika“ v knize jako synonyma, a také, že pokud jsou v textu přítomné stopy jen dvou či tří kategorií „er det tvilsomt om det er snakk om lyrikk“ (2003: 14). S ohledem na to, co už bylo o jazyce a také obecné poetice sbírky *HEKT* řečeno, nelze zpochybnit první,<sup>55</sup> třetí a pátý bod.

O bodu 2 – „Nærhet mellom den talende og det omtalte“ – Janss & Refsum tvrdí, že zásadní tendenci představuje pravidlo „jeg er her nå“ a zároveň: „[...] nærheten mellom den som taler, og det vedkommende taler om, er av mange teoretikere fremholdt som en typisk kjennetegn ved lyrikken“ (2003: 20). Blízkost mezi mluvčím (hlasem, který hovoří) a tím, o čem vypovídá jeho poetická řeč, je především vztah založený na řečovém aktu: „Mens nærheten i *utsigelse er å betrakte som en språklig distinksjon* [OB], impliserer spørsmålet om subjektivitet en psykologisk problematikk“ (2003: 22). Tento řečový akt vytváří onu „blízkost“ (nærhet) kvůli její existenci v přítomném čase. Pokud tento druh prézentu vztáhneme na subjekt, pak výrok „jeg er her nå“ znamená „já je tu teď“.<sup>56</sup> Taková „blízkost“ nemusí nutně vytvářet podmínky k tomu, abychom k subjektu přistupovali s psychologizující interpretací.

Pod dalším bodem – selvrefleksivitet – rozumí autoři to, že poetický text neodkazuje k aktuálnímu „já“, nýbrž že text jistým způsobem reflektuje sebe sama: „Det generelle poenget i denne sammenhengen er at språket alltid har en dobbel referanse. Det refererer på den ene siden til gjenstander i verden, på den annen til tidligere språkbruk, dikt og diktformer“<sup>57</sup>

Z těchto hledisek má Voldova poetika znaky lyriky a představuje tedy lyrické texty. Ovšem určitý argument proti takovému zařazení se nabízí z diachronní perspektivy. Lyrická struktura a její kritéria, která jsem jmenoval dříve, odpovídají definici lyriky v dobovém kontextu. Poetika, kterou přináší Vold a jeho současníci především v redakci *Profilu*, byla skutečně do jisté míry „teroristická“ a od tehdejší lyriky se odklání. Z dnešního hlediska už však může působit jako styl a ten je, jak už bylo řečeno dříve, reprodukovatelný. Coby normotvorný prostředek definici nějakého žánru či literárního druhu v průběhu doby rozšiřuje.

Vedle toho se také nabízí možnost vnímat poetiku sbírky *HEKT* jako *epickou*. Nejedná se o narativní epiku typu *Terje Vigen* Henrika Ibsena. K pojmu *epický* je třeba se přiblížit z jiné strany, než jak se užívá do konce 19. století a v podstatě i dodnes – tedy v už naznačeném kontextu tzv. velké epiky. Adjektivum *epický* se ve 20. století používá také v souvislosti epickým divadlem

<sup>55</sup> Muzikalitu vlastních textů dokazuje Vold svou dlouhodobou spoluprací s jazzovými hudebníky. Např. texty *HEKT 1* a *HEKT 2* lze najít v jazzovém aranžmá na desce *Blåmann! Blåmann!* z roku 1988.

<sup>56</sup> Tento argument je ovšem do jisté míry problematický, neboť „jeg er her nå“ dokladuje aktuální přítomnost hlasu, který hovoří. Tutéž přítomnost by ovšem bylo možné přisoudit i hlasu vypravěče v próze, ať už by byl perzonální, vševědoucí atd.

<sup>57</sup> Také u tohoto bodu je určitá pochybnost, do jaké míry může být znakem básnického textu. Taková dvojí reference je totiž v podstatě znakem jakéhokoliv textu, neuměleckých nevyjímaje.

Bertolta Brechta, jehož základním principem je „Verfremdungseffekt“. Ten působí opačným způsobem, než jak má působit tradiční divadelní hra – kýženým účinkem této metody je divákovo odmítnutí děje, který se na scéně odehrává. Divák se nemá s postavou ztotožnit, má ji racionálně odmítnout. Jak poznamenává Esslin, tento princip pak využívá absurdní divadlo, protože absurdita je v ideálním aktuálním světě nepřijatelná. Budeme-li chtít zcizovací efekt aplikovat na básnický text, pak se s ním (potažmo s lyrickým subjektem) básník ani čtenář nemohou ztotožňovat. Bude takový text epický? Argument, který by podpíral takové přehodnocení termínu „epika“ v básnické produkci, nabízí Nielsenův „attituderelativisme“, o němž byla řeč v úvodní části práce. Aperspektivita subjektu (en hel række jeg'er) a jeho účast na různých společenských rolích umožňuje, že některé role lze odmítat a neztotožnit se s nimi. Tyto „některé role“ najdeme právě v textech sbírky *HEKT* (dobrým příkladem je třeba *HEKT 4/1*). Katalyzátorem zcizovacího efektu jsou pak v takových textech především ironie a absurdita.

„Tři hlavní druhy rozlišili Platón a Aristotelés podle „způsobu napodobení“ [...]: lyrická poezie je básníkovou vlastní *perzonou*, v epické poezii (či v románu) básník zčásti mluví za sebe, jako vypravěč, a zčásti utváří své postavy tak, aby hovořily v přímém diskurzu [...], v dramatu se básník *za svými postavami ztrácí* [OB]“ (Wellek & Warren 1996: 324). Toto tradiční rozdělení literárních druhů podle vztahu autor-dílo, které literární věda z podstatné míry už zproblematizovala, zůstává platné v reflexi dramatu. Vzhledem k roli subjektu v Nielsenově „attituderelativisme“ lze totéž prohlásit i o subjektech, které se objevují v jiné než dramatické literatuře. Ani u básnických textů nelze vyloučit možnost, že „*básník se za svými postavami* [rozumějí subjekty textů] *ztrácí*“. Obzvláště v básnické tvorbě, kde tradičně platil a do jisté míry stále platí předpoklad blízkosti autorské já – subjekt textu, dochází ve Voldově případě právě k tomuto „divadelnímu obratu“. A lze se proto ptát, nejsou-li podobné texty na rozdíl od velké epiky „epika malá“.

### 5.2.3. Ztvárněné situace ve sbírce *HEKT*

Pojítkem textů sbírky je absurdní východisko v podobě situace, v plánu celé sbírky to manifestuje už textový rámec dopisu amerického vojáka na vnitřních stránkách přebalu. Situace, které texty ztvárnějí, pak můžeme rozdělit do několika skupin.

Do první spadají čistě absurdní situace, kde nedochází k surrealistickému prolínání dvou obrazů, a jejichž ztvárnění implikuje velkou rychlost a nervozitu (především díky opakování, vysokému počtu sloves a nečekaným veršovým přesahům). Dobrým příkladem je už citovaná báseň *HEKT 1/3* a strukturně podobné texty lze najít především v částech *HEKT 1* a *HEKT 2*.

Za jejich společného jmenovatele bychom mohli označit verše „[...] gal mans forvokste/ leketøy kanskje mektige/ krefter som vil innbente/meg [OB] for lokomotivet/ kommer nærmere og nærmere/[...]“ (HEKT 1/2). Jsou to právě tyto útočné síly, které v situacích nachází svoje ztvárnění.

Druhou skupinou jsou texty, které bychom mohli označit za „koncepty“, například HEKT 3/1:

et kvadrat trukket opp  
med kraftige streker  
i sort på hvitt papir  
f eks med en filtpenn  
som skriver ekstra tykt  
fins ingenting utenfor  
gitteret ingenting inni

Taková báseň v očích čtenáře, který je zvyklý číst symbolistický lyrický text, bude patrně bez jakéhokoli významu. Není zde žádný metaforický obrat ani význam odkazující pod povrch, jen lakonicky vykreslená minimalistická situace. Přiblížit se k ní lze jako k metaliterárnímu textu. Je možné ji považovat za literární provokaci či živou parafrázi tehdy populárního Wittgensteinova tvrzení „O čem nelze mluvit, o tom je třeba mlčet“. Pokud tento a podobné texty budeme považovat za hádanku, která nevybízí k uhodnutí, lze je v absurdistickém rámci sbírky HEKT akceptovat, protože například v kontrastu s tím, jak báseň „má“ vypadat, je takový text zhola absurdní.

Další tematickou množinu představují texty, které bychom mohli označit za poezii milostnou. Ovšem ani zde nechybí jistá „deformace“, která posouvá milostný cit do roviny, již lze také bez váhání označit jako absurdní:

er du glad i meg  
spurte hun  
om natten drømte jeg  
  
jeg holdt hennes hode  
i mine hender og snittet  
med barberblad et kutt på skrå  
  
under hvert av øynene hennes  
ja sa jeg  
det tror jeg jeg er

(HEKT 10/1)

K preferovanému motivu poezie přistupuje text tak přímo, že se vzhledem k poetice celé sbírky nabízí otázka, jestli už samotnou volbou tématu neindikuje jistý autorský přístup. Harmonická pasáž, která báseň otvírá („ona“ se ptá, má-li ji „on“ rád; je noc), stojí záhy v naprostém kontrastu s obrazem, který se do atmosféry v úvodu vloudí prostřednictvím asociace. Tento obraz



(subjekt=milý dívku pořeže v obličejí) charakterizuje bezmála sadisticky detailní popis – říznutí jsou provedena žiletkou a vedou šikmo na kůži pod očima. Popis je esteticky umocněn rytmizací šestého verše, kde se nachází hlavní část obrazu (jedná se o pravidelný čtyřstopý jamb). Text se v závěru cyklicky vrací do výchozí situace – postava milence dívce poněkud nejistě odpovídá na otázku (det *tror* jeg).

Kontrast mezi navozenou atmosférou a snovým obrazem je obrovský. Není taková „láska“ absurdní? A není takový milenec dokonce zavrženíhodný?<sup>58</sup> Odpovíme-li na obě otázky kladně, vyjevuje se i na takové centrální<sup>59</sup> básni absurdní poetika v úplnosti. Snová atmosféra, která je příznačná pro zmíněnou „surrealistickou metodu“ spojení dvou *konkrétních* obrazů, je zde dokonce vědomě přiznána (om natten *dromte* jeg). Postava milého – lyrické já – je ve své podstatě parodována a tento zcizovací efekt má za následek, že se s ní čtenář neztotožní.

Z toho titulu by bylo možné báseň označit nikoli jako lyrickou, ale jako brechtovsky epickou. Vzhledem k výše řečenému lze text vnímat také jako ironický v kontextu tradiční milostné lyriky, a proto i do jisté míry jako polemický. Je však ještě další rozměr, který textu dodává na působivosti. Obsah snů nelze ovlivnit a ani nejmírumilovnější člověk se nevyhne takovému, v němž páchá něco, co by „v životě“ neudělal. Báseň tak nabývá v podstatě reálných kontur. Tím silnější je pak její účinek na čtenáře, čím je absurdita pravděpodobnější.

Poslední kategorií, která je však zcela esenciální, protože vytváří referenční rámec v plánu celé sbírky (srov. „rámec“ dopisu amerického vojáka), jsou texty odkazující na jeden z tehdejších globálních problémů – na vietnamský konflikt. Tento zájem o vlastní současnost se počíná sbírkou *HEKT* stává tím, co se ve Voldových textech objevuje pravidelně.

O souvztažnosti aktuálního dění a aktuální umělecké tvorby píše Vold v článku *Kunst og Vietnam* z roku 1965, který uvozuje zásadní otázkou po podstatě jakékoli umělecké praxe: „Hva er kunst?“. Zároveň je reakcí na události, které provázely vystavení obrazu Kjartana



Slettemarka *Av rapport fra Vietnam. Barn overskylltes av brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår*

<sup>58</sup> Lze mu přisoudit i jistý egoismus – v posledních dvou verších, které tvoří pointu, se zájmeno „jeg“ zopakuje hned třikrát.

<sup>59</sup> Srov.: „Sentrallyrikk: et kort dikt som både formelt og semantisk er sterk konsentrert; det fokuseres gjerne på en bestemt situasjon eller stemning, ofte på universelle temaer som kjærlighet, død og menneskets forhold til naturen.“ (Janss & Refsum 2003: 11).

*og de dør* (viz obr. výše). Článek stojí za bližší pozornost, protože se v něm odráží Voldův postoj etický ve spojitosti s jeho estetickým postojem. Zamýšlí se nad tím, jakou roli má v současné norské společnosti umění vůbec: „Folk går omkring med vage idéer om at kunst er noe eksklusivt som ikke må trekkes ned på et lavere plan, kunsten skal bygge bruere og skape forståelse over grenser, osv. Men hvordan kan det være mulig å skape forståelse over grenser om folk ikke er interessert i hva som foregår utenfor deres egne grenser?“ (EE 68). Odpověď nachází v jiné a nové roli umělce, který aktivně upozorňuje a ukazuje, spíš než aby se pod heslem „l'art pour l'art“ odvracel od skutečnosti a ostatních lidí: „[kunstneren, přen. K. Slettemark; OB] har fortalt folk – mer effektivt enn noe nyhetsbyrå eller telefoto – at bombene ble kastet og barn brent i hjel. Han har fått folk til å se [OB], og først når sløret foran virkeligheten rives vekk, først når vi begynner å se, er det noen mening i å snakke om forståelse over grensene. Den som ikke vil kjenne vår virkelighet, har ingen rett til å kritisere kunstnere når de prøver å framstille denne virkelighet. [...] Det er vår felles virkelighet kunstneren tar opp til behandling“ (EE 68). Zdůraznění vizuality coby etického postoje, snaha „přinést na světlo“, je jedna z možností, jak způsobit, aby byl divák či čtenář „v obraze“. Báseň HEKT 6/3 je toho nejlepším příkladem:

jeg så  
 en kvinnes  
 myke bryst  
 tegne seg av  
 mot den klebrige  
 uniformsskjorten  
 der hun stod  
 postert  
 med geværet  
 i beredskap  
 en liten  
 vever  
 vietcongkvinne  
 på en rismark  
 i sørvietnam

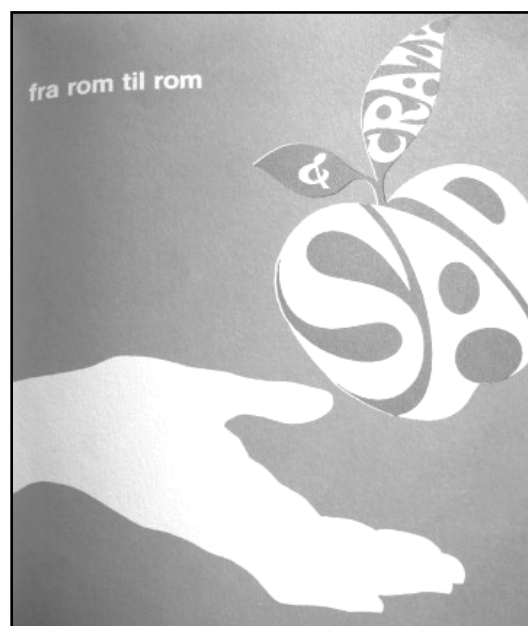
V textu není přítomný žádný tradiční prostředek účinku, jeho sdělení je „prozaické“. Báseň z něj činí pouze členění do veršů. Tím, že se neukazuje jako prosté sdělení, nýbrž jako sdělení formované, se čtenář musí u textu zastavit a vnímat ho jako obraz. Skrývá se zde něco „pod povrchem“? Text žádné skryté významy nenabízí. Čtenář ale tento obraz „viděl“ stejně jako subjekt textu. K dispozici není žádná jiná interpretace než ta, která se volně asociuje čtenáři. Takový obraz-báseň však nepodléhá automatizaci, jako se to stává při shlédnutí televizních zpráv („Kunst er det som vekker oss fra likegyldigheten, slik vi nå er blitt det“; EE 71). Je to Poundovo: „Literature is news which stay news.“

V tomto zdůraznění vizuální stránky jazyka se plně odráží posun Voldovy poetiky, který jsem dříve charakterizoval jako důraz na denotát. Už Baumgartner (1969: 22) poukazuje na to, že počínaje sbírkou *HEKT* subjekt *vidí*, orientuje se v prostoru především zrakem. O jistém důsledku *vidění* hovoří také Peter Bichsel v doslovu k německému překladu *fra rom til rom SAD & CRAZY*: „[...] Volds tekster er skriveøvelser, forsøk til tegninger. Den intensive iakttakelsesøvelsen fører da til at gjenstanden blir enestående, et førstegangsfenomen. Og det som er enestående [...] blir surreal“ (Baumgartner 2000: 27). Že má takto definovaná surrealistická metoda absurdní vyznění, jsem ukázal už dříve. Dalším dopadem, který má důraz na vizuální stránku jazyka, je spočívání na povrchu – texty neukazují skutečnost jinak, než jak je to přirozeně *vidět* v aktuálním světě. Jazyk přímo nereprezentuje nic, co by bylo pod povrchem či za fyzickou stránkou světa (v textu i v realitě) – a svět, který je takto zachycen, je „prozaický“, bez metafyziky.

### 5.3. *fra rom til rom SAD & CRAZY* (1967)

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 tredje, leser ROM, tenner fyrstikk nr 4 og leser ROM.

Úvodní text se sbírky *fra rom til rom SAD & CRAZY* z roku 1967 lze v mnoha ohledech považovat za metaliterární text. Pochází z první části knihy, která je podobně jako prostor v básni rozdělena do čtyř částí. Texty v každé z nich jsou předznačeny jinou barvou<sup>60</sup>: „Avdelingene i *fra rom til rom SAD & CRAZY* er kaldt „Blått“, „Gult“, „Rødt“ og „Grønt“. De tre første fargene er primærfarger, mens grønt er en sammensetning av de to første fargene. Fargene utgjør en symmetrisk konstruksjon, der rødt utgjør midtpunktet“ (Kleivseth 2000: 105). Výtvarně knihu zpracoval norský popartový umělec Per Kleiva. Původní barevný záměr byl ovšem poněkud odlišný, než jak sbírka vyšla. Každý z textů měl mít vlastní barevný odstín, jímž by byl přechod od modré k zelené méně kategorický, to ovšem nakladatel z finančních důvodů odmítl. Per Kleiva je také autorem obálky (viz obr. pravo). Písmo a ruka jsou bílé, jablko, v němž se nachází část titulu, je oranžové, pozadí je světle modré. Kleivsethová ve své vyčerpávající studii o této Voldově sbírce k úpravě titulu poznamenává, že už zde se čtenář vybízí ke spolupráci – text v majuskulí lze číst v obou směrech (2000: 107) jako SAD & CRAZY i CRAZY & SAD.



Ve sbírce je shromážděno čtyřicet šest kratších textů, které doplňují čtyři útvary delší.

Každý z delších textů má na rozdíl od těch kratších vlastní název, který začíná „Eventyret om...“, a představuje vždy poslední text oddílu. Řazení textů je tím opět zřetelně „rytmizované“. Stránky sbírky znovu nejsou číslovány. Ani zde, podobně jako v *mellom speil og speil* a *HEKT*, nechybí určitý textový rámeček, do nějž je sbírka vetknuta. Tentokrát jsou jím dvě kratinké noticky:

<sup>60</sup> V souborném vydání Voldových prvních čtyř knih z roku 1971 je barevnost ještě zřetelnější. Texty v každém oddíle jsou už přímo vytištěny v příslušné barvě.

I dag: *Jesper*  
Solen går upp: 3:20  
I morgon: *Marta*

I dag: *Marta*  
Solen går upp: 3:22  
I morgon: *Botvit*

V obou těchto textech jsou nepřímo zachyceny velmi přesné souřadnice. Prostor se odráží v jazyce (texty jsou švédsky) i v pohybu slunce, které nadto indikuje také čas: „[...] det dreier seg om datoene 26., 27. og 28. juli. [...] Tiden for når solen står opp og går ned, ser her ut til å passe med Stockholm. Disse opplysningene forteller noe om tiden som går og aldri kommer tilbake, men også om det sykliske, det som skjer igjen og igjen“ (Kleivseth 2000: 107). Tyto souřadnice jsou velmi přesné, v ostatních textech sbírky už ovšem žádné přesné určení místa, času či osoby nenajdeme.

Poslední detail, kterého je dobré si všimnout před tím, než čtenář vstoupí do sbírky, je poněkud zarážející číselná řada:

5  
4  
3  
2  
1  
2

Chybí zde nula, která by řadu ukončila a místo toho, aby číslo jedna bylo posledním přirozeným číslem, představuje začátek nové číselné řady. Interpretace by mohla být opět metaliterární – jako odpočítávání k začátku něčeho nového, co právě Voldova poetika v kontextu tehdejší literatury přináší.

### 5.3.1. Jazyk sbírky *fra rom til rom SAD & CRAZY*

Už na textu citovaném v úvodu předchozí kapitoly je znát, že zacházení s jazykem je podobné jako ve sbírce předchozí. Konkrétní a nikoli přenesený význam slov se napevno ukotvuje ve Voldově poetice a v tomto ohledu sbírka nepřináší nic nového. Křížovatka představuje v první řadě křížovatku, ukazatelům netřeba přisuzovat další význam „pod povrchem“ – představují to, co by představovaly i ve skutečném světě. Označující i označované zachovávají na syntagmatické rovině svůj arbitrární vztah. Podstatná je proto celá situace, kterou text ztvárňuje. V textu ovšem také hraje roli jazyková hříčka – odkazuje na rčení „Alle veier fører til Rom“ a ze záměny „Rom“ a „rom“, které na věrohodnosti ještě přidá majuskule, takže je slovo „ROM“ platné pro oba významy, vyvstává absurdní situace, v níž subjekt nemá východisko a vždy se musí vydat do prostoru ROM. Zásadní rozdíl mezi oběma sbírkami však spočívá v jiném ohledu.

Et stort bort plassert midt i rommet – vi sitter rund det  
og ser på. Langsomt tar bordet til å vokse og skyver oss nærmere  
veggen, vi fire, mot rommets fire vegger, nærmere og nærmere,  
til vi sitter presset mot veggen med bordkanten på strupen. Vi  
kan ikke lenger se til siden, bare tvers over bordet inn i  
motstående partners blikk. Så det siste utvidelsens rykk i de fire  
himmelsretninger – og våre hoder ligger avklipt på bordet.

Text pochází z části „Gult“ a určitým způsobem koreluje s tím, který jsem citoval v úvodu. Podobnost situace spočívá v „čtyřrozměrné bezvýhodnosti“, již zde ilustruje konkrétní stůl, který se však rozrůstá do „absurdních“ rozměrů tak dlouho, až bez jakéhokoli překvapení usmrtí stolovnický. Nemístné není ani upozornit na Voldův protežovaný motiv prostoru (*rommets fire vegger*) a motiv vidění (*kan ikke lenger se til siden, bare tvers over bordet inn i/ motstående partners blikk*). Atmosféru v obou textech bychom také mohli bez dalšího označit spolu s Baumgartnerem jako polosnovou.

Oproti básním z *HEKT* můžeme texty této sbírky číst jako prózu. Řádky se zdají být příliš dlouhé, než aby představovaly standardní verš a zároveň chybí tradiční poznávací znaky lyriky – především metaforika. Takové texty tudíž představují problém s přiřazením k literárnímu druhu a uvrhají čtenáře do nejistoty, s jakou strategií k textům přistupovat. Samo označení „text“ je zde platné víc než kdy dříve.

Kleivsethová (2000: 110ff) i Wærp (2000: 98ff) se v opozici „kortprosa“ a „prosadikt“ přiklánějí k druhé možnosti. Oba upozorňují na čistě formální rozdíl mezi prózou a poesí, který spočívá v základním typografickém provedení – zatímco rozsah prózy se mění s velikostí písma, stránek atp., těžiště básnického textu spočívá ve verši, který je třeba při přepisu dodržet. Texty této sbírky jsou do veršů členěny – mají veršový přesah, byť málo zřetelný. Verše jsou dlouhé a končí podobně alogicky jako v básních sbírky *HEKT* (např. předložkou či spojkou). Když Wærp (2000: 98) srovnává básně z *fra rom til rom SAD & CRAZY* s texty Solstadovy knížky povídek *Swingstol*, která vyšla v tomtéž roce, upozorňuje na následující rozdíly:

- 1) Solstads tekster er gjennomgående litt lengre [...].
- 2) [...] Vold ofte utvikler et prosadikt ut fra en liten detalj, en ting, eventuelt et språklig idiom, eller lar teksten utforske en prosess, [...].
- 3) [...] det er vanskeligere å gjengi handlingene i SAD & CRAZY-tekster [...]
- 4) I *fra rom til rom SAD & CRAZY* forekommer det ingen stedsnavn overhodet, men bare lokaliseringen som „midt på en slette“ [...]. Stedene er generelle og anonyme. [...] personene i *fra rom til rom* [er, OB] navnløse, eventuelt er det jeg-et som fører ordet.
- 5) I *fra rom til rom SAD & CRAZY* finner vi ingen typer, og hverdagscenene som trekkes opp er gjerne av absurd karakter.

Krátkost a absence větší vyprávěcí struktury jsou jistě tím, co texty *fra rom til rom SAD & CRAZY* odlišuje od prózy či velké epiky. S ohledem na jazyk, který Vold používá od sbírky *HEKT*, jsou

ovšem patrné společné rysy s jazykem prózy (především důraz na denotaci). Wærp k tomu dále poznamenává: „At prosadiktet plasseres nærmere lyrikken enn prosaen, kan man forstå ut fra selve teminen: *prosa-dikt* markerer ikke et møte mellom to sjangre, men mellom en sjanger (diktet) og en modus (prosa)“ (2000: 99). Vzhledem k jazyku, který si Vold volí pro své texty, se tak z jiné strany dostáváme opět k pojmu, který jsem naznačil dříve – malá epika. Na příkladu básní v próze, v té podobě, v jaké ji najdeme ve sbírce *fra rom til rom SAD & CRAZY* se skutečně setkává jazyk prózy s formováním do veršů, které se stává nejdůležitějším a v podstatě jediným společným znakem básnických textů.

### 5.3.2 Situace ztvárněné ve sbírce *fra rom til rom SAD & CRAZY*

Velmi podstatnou změnou oproti sbírce *HEKT* je absence jakýchkoli odkazů na žhavé téma tehdejší doby – na vietnamský konflikt. V *Dagbladet* reaguje Vold v prosinci 1967 na názor pisatele skrytého pod šifrou S.S., který tvrdí: „Jeg tror ikke det kan skapes et godt kunstverk [OB] i dag hvor ikke Vietnamkrigen på én eller annen måte er med.“ Vold mu odpovídá citací tří básní ze sbírky Olava H. Haugeho *Droper i austavind* (1966) a naznačuje, že válečný kontext nemusí být nutně přítomen *přímo*, nýbrž že jistý postoj zaujímá autor už tím, že přináší „gjennomreflekterte uttrykk for opplevelsen av en situasjon“ (EE 299). Opět je tak patrný Voldův postoj k vztahu zobrazování a skutečnosti, v němž upřednostňuje *nepřímý* výraz před *přímým*. Přestože témata ani motivy Haugeho básní nejsou na první pohled akutní či angažované, nepostrádají v očích Jan Erika Volda na aktuálnosti. Odpovědí na tvrzení S.S. v tomto duchu je pak také celá sbírka *fra rom til rom SAD & CRAZY*.

Kleivsethová ve své studii podává výčet všech motivů, jež se v tom kterém oddíle objevují (2000: 115):

Blått	Gult	Rødt	Grønt
ventil	gyngestol	smil	dag
barnehagen	planker	grav	mur
toget	hånd	bær	jentungen
knyttede hender	limtube	kjole	elven
veggene	binders	pikk	oye
gatehjørne	blyant	cancer metastase	takstein
kupéen	fliser	damen	huset
vinduene	nys	grønne erter	vannet
skuffen	bord	mors liv	bildet
ROM	hotellrom	neglene	eik
høyblokk	biler	fobi	prins
bilring	hus	blikk	
	katter	hår	
		gutt	

Tento výčet potvrzuje už zmíněnou nepřítomnost kontextu vietnamského konfliktu na motivické rovině. Motivy jsou všednodenní a v určitém slova smyslu také „nepoetické“. Jazyk této i předchozí sbírky je charakteristický především svou „prozaičností“, tedy důrazem na přímé pojmenování, ovšem i proto takové motivy mají svou poetickou hodnotu. Metoda, která tomu napomáhá, využívá jiných principů než lyrické struktury. Text staví na situaci, která se odvíjí od daného motivu, a absurdity využívá k tomu, aby dosáhla účinku na čtenáře. Dobrým dokladem z prvního, modrého oddílu je následující epizoda:

Toget stanset midt på en slette. Sorlet stilnet etter hvert av,  
de siste som snakket ble brydd da de merket sine stemmer alene  
i kupéen og alles øyne på seg da de så opp. Så etter en stund  
balansen i ferd med å innfinne seg – da toget gjør et rykk og  
starter igjen.

Označení „epizoda“ by napovídalo, že se jedná o izolovanou část rozsáhlejšího vyprávění, například románu. Událost, kterou zobrazuje, je minimální: vlak se zastaví a znovu se rozjíždí. Nastalá situace, která je pro cestující neočekávaná, má své důsledky – ztichnou i ti, kteří ji zpozorovali jako poslední. Rovnovážný stav, výchozí situaci, zde představuje plynulá jízda vlaku a plynulý hovor cestujících. Tuto rovnováhu však poruší cosi nečekaného a vyprávějíci subjekt zachycuje průběh toho, jak dochází znovunalezení rovnováhy v jiné, nové situaci („Så etter en stund/ *balansen* [er, OB] i ferd med å innfinne seg“), kdy se podobně jako vlak i cestující zastaví v rozhovoru. I tato rovnováha je však porušena, nastává situace staronová – vlak se znovu rozjíždí. Pro děj, který by této situaci v hypotetickém románu předcházela a zároveň by jí následoval, nemůže být taková epizoda bezvýznamná a čtenář, neřku-li kritik či literární vědec, s ní musí počítat ve svém rozumění. V tomto případě však k dispozici žádný takový děj není a máme před sebou pouhou situaci. Situace je nadto velmi reálná. Její absurdita ovšem v tomto případě nespočívá v tom, jaký má význam, nýbrž v tom, že význam *má*. Autor zde zřetelně pracuje se čtenářským očekáváním a předkládá relativně banální epizodu tak, že ji nevnímáme jako zprávu, ale jako literární text. Jako zpráva by postrádala informaci, neboť se nestalo v podstatě nic, jako text básně ukazuje, co se stalo, přestože se nic nedělo. Takový text ukazuje onu kvalitu poprvé spatřené situace, a jak tvrdí Peter Bichsel, díky tomu je možné vnímat ji jako surreálnou.

Textů s podobnou atmosférou najdeme v celé Voldově sbírce vícero. Tato tvář absurdní poetiky je také zjevně inspirována přímo Bichselem. V roce 1966 publikoval Vold v časopise *Profil* o Bichselovi článek a také překlad jeho čtyř povídek (EE 195-200) z knížky *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964), která ve Voldově překladu vyšla v roce 1968 v nakladatelství Pax. Jedna z Bichselových povídek, která se nachází ve Voldově výběru v *Profilu*, je



strukturně velmi podobná oné epizodě. I zde najdeme obdobné motivy a zachycení podobně (ne)rovnovážné situace:

#### Erklärung

Am Morgen lag Schnee.

Man hätte sich freuen können. Man hätte Schneehütten bauen können oder Schneemänner, man hätte sie als Wächter vor das Haus getürmt.

Der Schnee ist tröstlich, das ist alles, was er ist – und er halte warm, sagt man, wenn man sich in ihn eingrabe.

Aber er dringt in die Schuhe, blockiert die Autos, bringt Eisenbahnen zum Entgleisen und macht entlegene Dörfer einsam.

Kleivsethová si ve své studii upozorňuje na to, že v oddíle „Blått“ se často odvíjí jednotlivé situace od toho, jak je motivuje právě prostor, kde se odehrávají: „I ‚Blått‘ er det rommet i seg selv som fremheves, i ‚Gult‘ er det mer interiøret som fokuseres, mens i den røde avdelingen dreier det seg om menneskekroppen. I den grønne avdelingen befinner man seg utendørs i de fleste av tekstene“ (Kleivseth 2000: 114). Velmi explicitním příkladem je text *Midt i et veikors* citovaný v úvodu. Texty modré části knížky jsou ovšem žánrově velmi rozmanité – vedle závěrečné pohádky a textů poeticky popisných (*Toget stanset...*), zde najdeme třeba útvar připomínající anekdotu (*Tre bestekamerater...*) či text dialogický (*Du er uten sentrum...*).

O následujícím, žlutém oddíle, tvrdí Kleivsethová, že situace v něm mají tendenci se odehrávat spíše uvnitř, v interiéru. Pokud bychom se opět zaměřovali na prostorového zasazení jednotlivých textů, lze s tím souhlasit. Ovšem ne tak s tvrzením, že pozornost je upřena právě na interiér. Ten zde představuje spíše topoi - v žlutém oddíle jsou to hlavně věci, které se stávají hybatelem děje a na ně se upírá pozornost. Také v této části knihy je možné navzdory žánrové pestrosti vyznačit určitou tendenci, která je charakteristická pro řadu textů – je jí pohyb dovedený ad absurdum.

Jeg la hånden på bordet og den vokste – vokste som en ballong av sement som blåses opp og blåses opp. Da bordet brast falt hånden ned på gulvet, som det gikk hull i, hånden falt og falt ned gjennom etasjene til den endelig buttet mot kjellergulvet. Der sprekker hånden i 250 splinter som slynges ut over kjellerens gulv og ganger som frø. Blomster vokste opp, store gule og røde blomster – og med grønne blad – opp og opp gjennom etasjene, tykke frodige blomsterstengler som fylte hele rommet i trapp-oppgangene, kronblad ville inn gjennom dørsprekker og presset seg mot dørklokker, barna løp på strøppelesten over gulvet og lukket opp, deres foreldre forpjuvskete i bakgrunnen: Hva er dette? Det er blomster, sier blomstene.

Dynamika textu spočívá podobně jako v básni *HEKT 1/3* na slovesných frázích. Text je díky nim v pohybu a směry, jimiž nás subjekt orientuje, nejsou přímé. Naopak kontrastují na ose vzhůru-dolů (ruka a květiny rostou, ruka se propadá) i na ose dovnitř-ven (ruka propadá z místnosti, květiny chtějí vstoupit do bytu). Tyto náhlé změny směru na malé ploše textu jen posilují jeho dynamiku. V textu je absurdita patrná na první pohled, v aktuálním světě není běžné, aby ruka narůstala tak drastickou rychlostí a ani balón z cementu, jemuž se podobá, neexistuje. Výchozí situace je absurdní podobně jako v Beckettově *Hře* a od ní se odvíjí děj, který je neméně absurdní. V rámci celku textu o něm ale můžeme říct, že je přirozený. Výchozí absurdita vymezuje pravidla prostoru i děje a to, co následuje, už není zcela překvapivé. Jinými slovy – může-li ruka růst jako cementový balon, pak i květiny mohou zvonit na dveře.<sup>61</sup> Absurdismus celého textu ještě podpoří kontrast zdánlivě rozbujele fantazie a velmi detailních prvků popisu (*250 splinter; barna løp på strompelesten; foreldre forpjuските i bakgrunnen*), které výrazně povzbuzují čtenářovu představivost a jsou tak dalším prostředkem estetického účinku textu.

Jinou podstatnou vrstvu textu tvoří prvek humoru, který je zvláště výrazný v pointě. Momentem, který vzbuzuje úsměv, je údiv rodičů a zdánlivě samozřejmá odpověď květin (*Hva er dette? Det er blomster, sier blomstene.*). V prostoru, který má takto vykloubená pravidla, není údiv na místě. Humorná pointa těží z protikladu aktuálního a zobrazovaného světa – udivení rodiče reagují způsobem, který se blíží tomu prvnímu. Údiv je ale v pravidlech absurdního prostoru zcela nemístný a na straně čtenáře-pozorovatele vzbuzuje úsměv, neboť rodiče jsou jím směšni.

Text je v mnohém srovnatelný s tím, který najdeme v tomtéž oddíle a citoval jsem ho výše (*Et stort bord plassert midt i rommet...*). I zde pozorujeme rozpínání ad absurdum, které motivuje děj, i tady můžeme hovořit o humorné pointě a humor je v tomto případě černý. Takto ztvárněná absurdita ale není tragická, je v podstatě veselá, byť by toto veselí bylo i makabrální. Zdá se, že i Vold podobně jako Camus chce, abychom si představili, že Sisyfos je šťastný.

Třetí část sbírky, „Rødt“, se podle Kleivsethové (2000: 114) vztahuje především k tělesnosti. Je to opět absurdita, již zde lidské tělo podléhá, a tato absurdita znovu nemusí být tragická. Čtenář se zde setká se situací, v níž úsměv ženy narůstá obludných rozměrů; v níž se protějšek „du“ zmenšuje a docela mizí; text, jehož výchozí situací je soulož a humor vulgární; krátké „povzdechnutí“, které těží z jazykové hříčky „fobi – forbí“: „Det er fobi, fobi, sukket han.“ Anton Fjelstad ve studii o raném období Voldovy tvorby vysvětluje barevné ladění jednotlivých částí skrze nálady, které barvy navozují: „Frå ei avdeling blå tekstar (jfr. blues) går vi til ei avdeling gule tekstar, disharmoniske og marerittprega, og derifrå til ei avdeling raude dikt som er merket

---

<sup>61</sup> Srov. Havlovo: „Tak dlouho jsem krmil sysla, až mi spadla fujara do rákosí.“

av krisestemninga“ (Fjelstad 1973: 175). Krizová atmosféra, o níž mluví v souvislosti s oddílem „Rødt“, se v některých textech skutečně objevuje a absurdní humor, na který jsem upozorňoval v předchozím oddílu, nabývá na expresivité. Dalo by se dokonce říct, že u některých textů už tuhne úsměv na rtech:

skal jeg klippe neglene på deg, neglene på dine tær, eller skal  
jeg klippe tærne av deg, eller skal jeg klippe fotbladet av  
deg, hele foten, leggen opp til kneet, over kneet, midt på  
låret, skal jeg klippe benet av deg, begge bena, kjønshårene,  
jeg har en elektrisk razor, skal jeg klippe overkroppen av deg,  
jeg har en motorsag, skal jeg klippe hele deg bort så bare ditt  
barberte hull blir tilbake, skal jeg legge en lapp der, putte  
hullet med lappen i i [sic!] en flaske, reise med danmarksbåten, kaste  
den over bord klokken kvart på tolv, pælme stein etter den og  
regne med å bomme, da må du vel tro du betyr noe for meg

Text tvoří jediná věta. Rychlé tempo řeči, kterým působí, navozuje jednak absence interpunkce s výjimkou čárek, které slouží záměrné fragmentarizaci textu. Zopakování předložky „i“ v osmém verši nadto působí dojem, že promluva je až zajímavá. Takový text bychom mohli charakterizovat jako proud vědomí a konkrétněji – jako psychotické vědomí šilence a sadistického vraha. Text zachycuje popravu ženy v podobě jakéhosi neuchopitelného rituálu. Čtenář se ocitá v pravidlech psychotikovy absurdní hry. Absurdita je to však hrozivá a případný humor v textu zaznamená nejspíše příznivec tzv. běčkových hororů. Text je členěn do veršů, jedná se tedy o báseň. Steží lze ovšem tvrdit, že lyrickou. Lyrická struktura není přítomna a promluvu tvoří konkrétní jazyk, jehož těžiště je jasně v denotaci a interpretovatelná je tudíž až celková situace.

K přídomku *epický*, který se tak opět nabízí, je možné se přiblížit ještě jednou, tentokrát z perspektivy subjektu, s nímž se čtenář neztotožňuje: „Ved ironi eller annen måte kan det skapes avstand mellom diktets formelle jeg og det holdningen diktet dypest sett utrykker. Da har vi å gjøre med *et episk jeg, en forteller som ikke er identisk med den impliserte forfatteren, og resultatet blir gjerne et satirisk eller episk dikt* [OB]. For at vi skal kunne tale om lyrikk må der, som nevnt, være enhet mellom den talende og det talte. (Aarseth & Kittang 2001: 34). Pro „epické já“ lze najít opodstatnění v už dříve zmiňované distanci mezi autorským já a subjektem textu. S ohledem na Nielsenův „attituderelativisme“, o němž byla řeč v úplném úvodu práce, se zdá být posun od lyrického já k epickému dokonce logickým důsledkem.

V poslední, zelené části knížky dochází k zásadním změnám. Jak už bylo řečeno v úvodní kapitole o sbírce *fra rom til rom SAD & CRAZY*, zelená barva vzniká spojením modré a žluté a pokud přistoupíme na barevnou symboliku, jak ji navrhuje Fjelstad, dochází tu ke spojení bluesového smutku (sad) a útočné žlučovitosti (crazy). Výsledkem však není umocnění těchto spíše

negativních pocitů, nýbrž nečekaně harmonizující atmosféra (podobně jako násobek dvou záporných čísel má za výsledek číslo kladné). Texty tohoto oddílu jsou podobně jako celá následující knížka *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* už onou „šťastnou verzí“ a proto je můžeme chápat jako jakési odrazení k další sbírce.

Da han kom til byen med dette bildet og stod foran jernbanestasjonen, visste han plutselig ikke hvem han skulle levere bildet til. Forvirret stod han foran morgenenes langsomt tiltagende trafikk uten å ane hvor han skulle gå. Han utsatte derfor det store spørsmål til fordel for et mindre: Hvor skal jeg gå for å få noe å spise? Og den første den beste drosjesjåfør kunne peke ut retning og vei da. Dit gikk han og spiste seg mett og ble kjent med en nabo ved bordet og fulgte ham ut i byen og slo seg til, giftet seg og fikk barn i denne byen her han nå har bodd i 18 år. Bildet glemte han igjen på kaféen.

V ukázce narážíme nikoli na epizodu, nýbrž na skutečně krátký příběh, v němž čas vyprávění nepřekročí deset veršů, zatímco čas vyprávěný přesahuje dobu 18 let. Příběh lze číst opět metaliterárně. Děj se obtáčí kolem nespecifikovaného obrazu, který bychom mohli označit jako leitmotiv. Obraz (malířský? básnický?) zaujímá na začátku příběhu primární důležitost v životě postavy – muže, protože jen kvůli němu se vydává do města. Zde se však ocitá bezradný nevěda komu je obraz určen a zanedlouho se ohlásí problém mnohem prozaičtější (= det mindre spørsmål) než původní poslání (= det store spørsmål) – kde se najíst. Protagonista je následně vtažen „do života“ (a snad i do dospělého – naznačovala by to doba 18 let) a obraz zůstává zapomenut v kavárně, jak se čtenář dozvídá z pointy.

Po absurditě předchozích textů v celém tomto oddíle není ani stopy a mohli bychom dokonce uvažovat o happy endu. Další velmi důležitou změnou je nepřítomnost 1. osoby singuláru. Pokud se texty zaměřují na nějakou osobu, nacházíme ji tu vždy jako 3. osobu singuláru, popřípadě jako 1. osobu plurálu. I mezi texty zeleného oddílu se objevuje určitý žánrový rozptyl, je ale výrazně menší než v předchozích částech a vedle krátkého příběhu je zde zastoupen především poetický popis:

Poenget med takstein er at den øvre takstein alltid overlapper steinen som er under, slik at regn og hagl og snø fritt kan strømme ned fra hustakene

O takovém textu bychom mohli říct podobně jako o *Toget stanset midt på en slette* z části „Blått“, že je-li absurdní, pak pouze v tom, že má význam, přestože v řadě běžných situací je bezvýznamný. V kontextu harmonizující atmosféry zelené části ovšem tento text představuje jednu vlastnost společnou i ostatním – můžeme ho beze všeho zařadit do kategorie „potěšující okolnost“.

### 5.3.3. Hodnocení (2)

Podobně jako dvojice sbírek *mellom speil og speil* a *blikket* představovala dvojici dichotomickou v protikladu lyrické a matematické struktury, lyrického a „strojového“ subjektu, představují i sbírky *HEKT* a *fra rom til tom SAD & CRAZY* dva opačné póly poetiky, která je v tomto případě záměrně absurdistická. Jejich protikladnost se nachází především ve dvou ohledech.

První je formální – zatímco sbírka *HEKT* směřuje pro své vzezření k textům typicky básnickým, čtenář k nim bude právě tak přistupovat a jeho očekávání se odvine především od zkušenosti s četbou lyrických textů, u *fra rom til tom SAD & CRAZY* se texty už svou grafickou podobou blíží próze a s ohledem na výše řečené je můžeme řadit k žánru básní v próze. S tím souvisí i druhý protiklad – zatímco v *HEKTu* jsou zachyceny útočné „síly absurdity“, které jako by na „já“ útočily, začíná subjekt druhé sbírky absurditu spíše zachycovat vlastním vyprávěním. V poslední, zelené části dokonce mizí disonance absurdity a zdá se, že je to jen vyprávění, které v textech zbývá. I proto bude čtenářské očekávání vůči nim vycházet spíše ze zkušenosti s prózou než s poezií a od ní se odvine i strategie čtení.

K takovému způsobu čtení přispívá vedle grafické podoby významnou měrou také jazykový výraz, který je prost literárních prostředků typických pro básnickou produkci pozdního symbolistického modernismu – metafory a symbolu. Můžeme proto znovu uvažovat o tom, že odmítnutí těchto tradičních prostředků v sobě zahrnuje polemický aspekt, respektive vědomé odmítnutí poetiky, v níž jsou tyto prostředky hlavními nástroji estetického účinku. Znamená tak nepřímé vyhlášení jejich neúčinnosti a neplatnosti pro „poetickou“ funkci (nikoliv Jakobsonovu básnickou). O přímou deklaraci se v celoseverském kontextu postaral švédský esejist a básník Björn Håkanson ve své přednášce *Upprøret mot symbolismen* z roku 1966, která byla otištěna v následujícím roce v Norsku ve *Vinduet*. Ve své kritice symbolismu vychází z Bühlerova pojetí jazyka<sup>62</sup>:

Med min definition av symbolismen ville jeg säga att den innebär att diktens symptomfunktion kraftig överdrivs, medan dess tecken- och signafunktioner tunnas ur. Ett uppror mot symbolismen måste mot den bakgrunden innebära antingen att språkets teckenfunktion understryks mer. Detta leder till en mer objektiv, saklig, registrerande poesi som gör virkeligheten omkring diktaren viktigare än diktaren själv, eller att själva utsagans sensuella och strukturella egenheter framhävs mer. [...]De stödjer seg på sinnena, inte på några teorier, ideologier eller metafysiska sanningar, de är alltså empiriska“ (1967: 69-70).

Naznačuje zde témata jako: materiální (znaková) podstata jazyka, distance textového a autorského subjektu, povrchovost a objektivní věčnost poezie v kontrastu k metafyzickým vhledům. V souvislosti s Voldovými sbírkami už o těchto tématech řeč byla a není třeba je dál rozvádět. Závěr Håkansonovy přednášky pak přináší tvrzení, které má platnost i pro dosavadní

---

<sup>62</sup> Jméno B. Håkansonu nebylo pro Volda jménem neznámým. O jeho kritice referuje Vold v roce 1966 v článku *Svensk sekstitallskritikk – og norsk* (EE 156-162), o Håkansonově sbírce *Kärlek i det Vita Huset* píše v časopise *Profil* 4/1967 (EE 275-283).

vývoj Voldovy poetiky právě v kontrastu s tou, která je ve své době dominantní: „Symbolismen är fortfarande åtminstone kvantitativ sett i överläge, men dess maktområde krymper stadigt. [...] kanske är en poesi som sätter den individuella kensloutlevelsen i centrum omöjlig eller åtminstone ofruktbar och otidsenlig i ett samhälle som vårt“ (1967: 75).

Jazyk, který Vold užívá počínaje oběma sbírkami *HEKT* a *fra rom til rom SAD & CRAZY*, se nápadně podobá tomu, jaký najdeme v prozaických textech. Významy jsou konkrétní a důraz se klade na denotát, z básnických prostředků zůstávají především verš, občasná onomatopoeie či náslovné rýmy a paralelismy. Neuzavírají se do metrických schémat a jedná se o verš zdánlivě volný. Máme-li před sebou takovou báseň, působí jednodušeji než tradiční lyrický text. Jejich interpretace je možná až po přečtení celého textu. Čtenář se nemusí při čtení vracet k jednotlivým figurativním výrazům a snažit se jim porozumět, přeložit si je či interpretovat, protože se v textu nevyskytují. Otázkou *What the play may mean?*, kterou si podle Eslina pokládá divák absurdního dramatu, se ptá i čtenář absurdního básnického textu.

Přestože v textu nenacházíme motivy se symbolickým významem ani metafory, metaforika v konečném efektu nemizí. Naopak zůstává a pouze dochází k přesunu o stupeň výš – je to celý text, který se nabízí k interpretaci jako metafora. Jinými slovy – metafora je rozředěná do celého textu, a není tak už prostředkem zhušťování významu, který představoval jeden z hlavních principů pro lyrické produkce obecně (srov. etymologii německého výrazu pro básnictví *Dichtung*). Metafora se stává textem a text představuje metaforu. Tak se text básně blíží próze, která před čtenáře na jedné straně staví děj, na straně druhé jeho celkový význam.

Stejně tak jako se Voldova básnická produkce nezbavuje metaforiky, nepřichází ani o symboliku, přestože tradiční, syntagmatický symbolismus je nepřítomný. Autor namísto něj přináší symboly vlastní, k nimž opakovaně referuje a opětovně využívá jejich abstrahující hodnoty.<sup>63</sup> Symbolická hodnota může být ve zpětném pohledu přičtena v první řadě využívání barev. Už v debutové sbírce je nenápadná narace podpořena barevnou symbolikou, lyrický subjekt opouští prostor mezi zrcadly a vydává se do světa, resp. zelené přírody: „Dit skrik/blir stumt/foran treet“ (*MSS*, 1. text oddílu H). Dvoubarevná sbírka strojové poezie *blicket* nahrává technické interpretaci – počítačový kód sestává pouze ze dvou znamének: numerický index pro počet postupů vyžaduje vždy rozhodnutí mezi dvěma alternativami (bit) 1 a 0 – „ano“ a „ne“, za něž lze dosadit barvy bílou a černou. U sbírky *HEKT* jsem už poukazoval na detail, že pouze titul je v barvě ostře červené, zatímco zbytek sbírky, včetně ilustrací Sidsel Paaske, je černobílý. Barevná

---

<sup>63</sup> Srov.: „Dabei ist zu unterscheiden zwischen solchen Symbolen und symbolischen Handlungen, die bewusst als solche gesetzt sind (wie das christliche Kreuz oder die Fahnenweihe) und sich in ihrem Verweisungscharakter erschöpfen, und solchen, die ihren eigenen Stellenwert in der Realität oder im Erzählzusammenhang haben und denen die Verweisungskraft des Symbols erst im Nebeneinander zugesprochen wird, d.h. die pragmatisch und symbolisch verstanden werden können [OB, ...]“ (Nünning 2004: 267).

symbolika *fra rom til rom SAD & CRAZY* je evidentní. Podobně jako v debutu podporuje dějovou linku (křivku) vývoje subjektu, který prochází „fra rom til rom“ a jehož cesta opět končí v zeleni.

Neméně podstatné jsou však symboly docela abstraktního charakteru (i proto, že jsou matematicky ideální) – prostor a kruh. Pro oba můžeme najít bezpočet ilustrací, lze tedy hovořit také o průběžném motivu, což podle Welleka (1996: 267) představuje jeden z indikátorů přítomnosti symbolu. Se symbolem se zde opět pracuje nepřímou – bývá ilustrován, nikoli jmenován. Jako příklad volím závěrečný text knihy *fra rom til rom SAD & CRAZY* (jedná se o jednu z „pohádek“, jimž doposud nebyl v rozboru sbírky věnován žádný prostor):

#### EVENTYRET OM PRINSEN I DEN SORTE ESKEN

Det var en gang en prins som bodde i en sort eske. Der spilte han et spill som ikke har noe navn, det var et spill som spilles alene og han syntes det var et spennende spill. Oppslukt satt han natt og litt av hver dag og spilte spillet uten navn. Til slutt gikk spillet opp og det var ikke lenger noe spennende spill. Prinsen så opp og så ingenting, for han satt i en sort eske. Nå ville prinsen ut av esken, han trampet i gulvet og sparket i veggen og stanget i taket så det hvitnet for øynene på ham, og han falt overende. Da han kom til seg selv var esken blitt hvit, fullstendig skinnende hvit over det hele, så blankt var det i esken at prinsen så speilbildet av seg selv hvor han så vendte blikket. Men han visste ikke hva et speilbilde var, han trodde det var et annet menneske han så, og det hadde han aldri visst, at det fantes andre mennesker til. Nå begynte prinsen å snakke, det hadde han aldri gjort før, han begynte å snakke til prinsen i speilet, og ikke før hadde han gjort de så begynte prinsen i speilet også å snakke, og ikke bare det: Prinsen i speilet sa nøyaktig det samme, ord for ord, som det prinsen i esken sa. Snakket prinsen i esken langsomt snakket prinsen i veggen langsomt, snakket prinsen i veggen fort snakket prinsen i esken fort. Da ble prinsen i esken rasende, han kastet støvlene sine i veggen, hjelmen sin i gulvet, sverdet sitt i taket, og han falt om av utmattelse. Da han endelig kom til seg selv var esken blitt blå så nær som på gulvet som var grønt. Prinsen i esken speidet forundret etter prinsen i speilet, men fant ham ikke noen

steder. Da ble prinsen i esken fortvilet og skrek. Først skrek han etter prinsen i speilet, men ikke noe svar, så laget han et ord på spillet uten navn og skrek det, men ikke noe svar, så skrek han alle de ord han kunne, så skrek han lyder som slett ikke var noen ord, så skrek han et eneste langt sammenhengende skrik. Ikke noe svar. Men likevel falt ikke prinsen overende denne gang, han var ved seg selv hele tiden, og da skriket var over falt en tanke inn i hodet hans: Hvor er alle de andre? Hvilke andre? spør du vel nå. Men prinsen spurte ikke dette spørsmål. Jeg må finne de andre, tenkte han og gikk over det grønne gulvet bort mot den blå veggen. Men det var lenger bort til veggen enn han trodde, han tok seg for og tok seg for men nådde aldri veggen. Han så opp og taket var høyt høyt oppe, han så ned og nå forstod han hvorfor det var så ujevnt å gå: Han gikk barbert på grønt gras. Da så han opp og han forstod hvorfor det var så varmt i hodet: Han gikk barhodet under en skinnende sol. Da så han ut og han forstod hvor han ikke støtte på noen vegg: Det var jo ingen vegg, det var ingen eske, det var ute på en grasvoll. Da ble prinsen i esken en gutt i det fri. Istedenfor støvler tok han på seg sandaler om sommeren, istedenfor hjelm tok han på seg topplue om vinteren, istedenfor sverd i hånden gikk han med åpne hender, sommer og vinter.

Har du sett ham?

O textu lze jednoznačně říct, že je metaliterární a to hned ve dvou ohledech. Příběh prince ilustruje vývoj lyrického subjektu Voldových vlastních textů od debutové sbírky až po sbírku následující: „Utviklingen fra en selv-opptatt, narsistisk speilproblematikk, over truet, utsatt eksistens i *HEKT*, indre psykologisk forløsning og til dels psykedelisk bevissthetsutvidelse i fra rom til rom, til varm, tilsynelatende uproblematisk medmenneskelig kontakt i *Mor Godhjerta* er i det minste delvis biografisk betinget“ (Baumgartner 1969: 20). Baumgartner zde nadto naznačuje, že tento vývoj má i své biografické opodstatnění. K tomu je ovšem nutno dodat, že jeho zpracování je výrazně literární – text žánrově spadá do kategorie pohádka (označení v názvu implikuje způsob čtení textu), která v obecnosti představuje text, jehož děj není považován za skutečný.

O textu můžeme uvažovat také jako o reakci na dobový literární kontext – pohádka je romantickým výtvořem 19. století, ve Voldově textu je žánrově adekvátním hrdinou princ, tato postava se ale v ději mění a romantický princ se ocitá v současnosti: „Da ble prinsen i esken en gutt



i det fri.“ Tato alegorická proměna z prince v obyčejného kluka představuje odpověď na stále ještě přítomné romantizující chápání poezie, o němž Vold v článku *Skal litteraturen vare skjønn?* z roku 1965 říká: „[...] den gamle stil, den store stil er død: Det skjønnmaleri av virkeligheten som tidligere generasjoners diktere var opptatt med og som folk flest forbinder med begrepet ‚poesi‘ [...] den slags dikt biter ikke lenger“ (EE 66).

Symbolický prostor, který je ve Voldově pojetí vždy čtverhranný, ilustruje především objekt – krabička (eske), která prodělává proměny podle princova (mo)mentálního rozpoložení a podle stupně jeho proměny. V první části se nachází jasné paralely k prostoru *mellom speil og speil*. Bezejmenná hra, která se hraje o samotě v černé krabičce, má shodnou strukturu s veršem druhé básně debutové sbírky (Om det er min sene kabal av ord). V druhé fázi vývoje se princ ocitá v „prostoru dezorientace“ tvořeném protilehlými zrcadly. V kvadratuře krabičky/zrcadel se objevuje tedy i kruhový motiv,<sup>64</sup> v němž je komunikace nemožná (princův odraz opakuje princovu artikulaci, komunikace je tak iluzorní).

Souvstažnost kruhového pohybu a kvadratického prostoru se nachází také v experimentu *blikket* – pokud je poetický algoritmus dokončen, musí se vrátit na začátek a po stejné, kruhové „dráze“ opakovat tentýž pokus. Postupné narůstání lexika v této struktuře dochází naplnění ve chvíli, kdy je sémantické pole všech možných vztahů mezi slovy tvarově dotaženo do podoby obdélníku. *HEKT* má s ostatními sbírkami identickou podobu knižního zpracování – 19 × 17,5 cm (tento rozměr působí na první pohled jako čtverec) – a celou knihu rytmizují kruhové ilustrace S. Paaske, které texty nepřímě obklopují. V první pohádce za částí „Blått“ poslední sbírky vypráví pohádka *EVENTYRET OM BILDEKKET MIDT UTE PÅ JORDET* příběh chlapce, který najde pneumatiku. Tomu předchází popis toho, jak pneumatika vypadala před tím – pod sněhem není vidět, objevuje se pak na tajícím sněhu jako černý kruh, jako černý kruh na rozbahněné zemi, jako černý kruh na zelené louce a jako černý kruh v záplavě žlutých pampelišek. Z absurdního důvodu – aby se pneumatika sama neodkutálela, se chlapec rozdělí na čtyři stejné a každý se k pneumatice blíží z jiného směru. Nerozhodná situace, kdy žádný z nich si kolo nemůže odnést, protože žádný není silnější, když se o ně přetahují, nachází své řešení ve chvíli, když všichni současně skočí dovnitř kola a stává se z nich opět chlapec jediný. Příběh čtenáři dává sledovat syntézu dvou ideálních geometrických útvarů – čtverce a kruhu, aniž by byly přímo jmenovány – jsou v ilustrativním zastoupení. K jakému přesnému významu oba symboly referují lze těžko říct, kruh nabízí aluzi například k tradičnímu pojetí času a opakování v čase, čtverec může představovat tvar ideálního prostoru vytvořeného lidskou rukou – chrámu, domu,

---

<sup>64</sup> Na optický dojem kruhu, který vzniká, stojíme-li mezi dvěma zrcadly, jsem upozornil už v kapitole o debutové sbírce.

obydlí, pokoje. Zatímco kruh je ideálem plynulé neohraničitelnosti, lze si čtverec představit jako ideální prostor hraniční. V jejich syntéze se setkává ideál času a prostoru, infinitivnosti a definitivnosti. Na rozdíl od užití tradičního poetického symbolu v textu nejsou oba tyto symboly přeložitelné a jejich těžiště nespočívá na syntagmatické rovině. Vyjdeme-li z už citované definice symbolu: „*Poetiske symbol* er en kompleks semantisk struktur, der et ord eller en ordgruppe med en konkret referanse henviser til en større betydningsfelt; f.eks. kan havet symbolisere en sinntilstand, lengsel e.l.“ (Lothe 2007: 220), můžeme říci pouze to, že oba Voldovy symboly skutečně poukazují k „en større betydningsfelt“. Právě v tomto momentě ovšem spatřuji hranice svojí interpretace, neboť další abstrakce už není možná nebo je jen čistě spekulativní.

Závěrem bych se chtěl vrátit na úvod kapitoly a ještě jednou zvážit odpověď na Mælandovu otázku z článku *Anti-diktning eller ny modernisme* (1968). Mæland se ptá, jak může současný autor tvořit, nemůže-li se spolehnout na naturalistickou iluzi objektivní ani na subjektivní symbolistickou iluzi. Jako možná odpověď na jeho pochybnost se skutečně ukazuje využití absurdity v literárním díle. Pokud dílo budeme chápat jako prostor hry, absurdní východisko skutečně nabídne jiná – a ve své době vysoce aktuální – pravidla, od nichž se text může odvíjet a jimiž nabývá tvar. S tím se pak přirozeně pojí proměna na všech úrovních literárního textu. Pro autora to v první řadě znamená jiný způsob užívání jazyka i volba jiných jazykových prostředků. Pro čtenáře totéž představuje hledání nových strategií, jak současný text číst a chápat. Potud je má odpověď shodná s tím, co jsem naznačoval v úvodu. Jak se ale ukazuje, přestože mladí autoři šedesátých let mohou využít skutečně odlišného způsobu psaní než generace předchozí, není změna v posledku zdaleka tak radikální, jak by si možná přáli. Principy jakéhokoliv uměleckého díla i nadále spočívající v podobnosti (metafora), poukazování na jiné (ne)pojmenovatelné významové pole (symbol) i literárního formování textu (řečnické figury v tradičním slova smyslu). Jsou natolik podstatné, že se jich zbavit nelze. Může docházet jen k jejich přesunu mezi různými úrovněmi textu. Efekt, kterým to působí, je ovšem natolik přesvědčivý a v zásadě polemický, že označení *anti-diktning* (Mæland) či *upprör* (Håkanson) vystihuje přesný dopad těchto změn v dobovém kontextu.



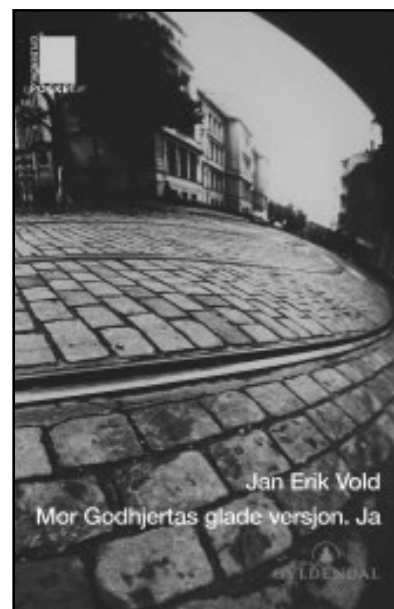
## 6. Jiné dvě verze skutečnosti – sbírky *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968) a *kykelipi* (1969)

I v případě posledních dvou sbírek Jana Erika Volda z konce šedesátých let platí pravidlo, že se neopakují předchozí textové strategie, nýbrž že každá sbírka přináší něco nového a nečekaného. Obě nesou vlastní „poetický diskurz“ a opět stojí opět v opozici. Už v názvu *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* se čtenáři naznačuje, že tato verze je tou lepší verzí skutečnosti. Naproti tomu sbírka *kykelipi* představuje verzi ironickou, s úšklebkem. Vyslovíme-li její jméno nahlas, je zde slyšet stopa záporky „ikke“. Ta stojí v přímém kontrastu s „ja“ figurujícím v názvu sbírky předcházející.

### 6.1. *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968)

Ihned po vydání se sbírka *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*<sup>65</sup> dočkala velmi pozitivní odezvy. Yngvar Ustvedt v nadšené recenzi z prosince 1968 říká: „Det har vært en fest å lese den“ a uzavírá ji slovy: „Boka representerer en stor seier for Jan Erik Vold og et levende bidrag til dagens norske poesi.“ Recenze v *Aftenposten* z prosince téhož roku působí sice zdrženlivěji, nicméně ani zde se recenzent Iver Tore Svenning v závěru článku neubrání tomu, aby nepřiznal Voldově nové publikaci a potažmo i celému voldovskému přístupu jistou průraznost: „*Mor Godhjertas glade versjon. Ja* er avgjort blant de av høstens bøker som vil bli lest med både glede og forargelse [...]. Så får vi la det bli bokhøstens paradoks at Jan Erik Vold har detronisert diktingen og gjort seg til dikter.“

Knižnímu zpracování se opět věnuje důkladná péče. Kniha má nikoli překvapivě rozměry 19 × 17,5 cm. Na obálce vydání z roku 1968 najdeme motiv kolejí zasazených v dláždění (viz obr. vlevo, obálka vydání z roku 2002). Jedná se o původně černobílou fotografii, bílá a odstíny šedé jsou však v zeleném filtru. Tím, jaké významy se ve voldovském diskurzu pojí k barvě přebalu, je předznamenána ona „šťastná verze“ plná zelené jarní atmosféry. Obsah knihy je rozvržen opět symetricky



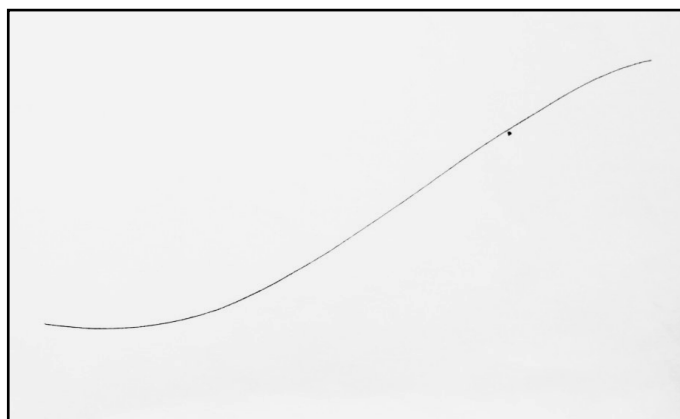
<sup>65</sup> Dále MG.

– rozprostírá se na ploše 256 stran, což například Lombnæs (2000b: 43) vysvětluje násobkem  $4 \times 4 \times 4 \times 4 (= 256)$ . V předposlední básni sbírky (*ETTER ALL DEN SNAKK OM MØRKET*, KJELL; MG 230) se naznačuje ještě jiná řada vedoucí k témuž výsledku:

[...] Punkt· 8 sa du («vårforskningen er jo ennå temmelig uutviklet her i landet»), jeg lanserte Mor Godhjerta (som kom ned med 256 sider, på 64 dikt - «har tallet 8 noe å si i vår tid? – ja det skulle jeg mene) [...]

Vytvoříme-li z těchto náznaků násobek  $8 \times 4 \times 8$ , setkáváme se s už známými motivy kruhu (číslo osm tvoří dva kruhy, nabízí se také konotace „∞“) a čtverhranného prostoru (číslo čtyři). Textů je úhrnem 64 ( $= 8 \times 8$ ).<sup>66</sup> Nadto je v úryvku přítomný odkaz na knihu Kjella Heggelunda, kolegy z redakčního kruhu časopisu *Profil* a Voldova osobního přítele a básníka, který v tomtéž roce vydal sbírku *Punkt· 8*. O symbolice čísla 8 ve voldovském diskurzu svědčí i přítomnost téhož čísla v názvu pozdější sbírky *Bok 8: LIV* (1973).

Texty nejsou v tomto případě ohraničeny „textovým rámcem“, jak tomu bylo u sbírek předchozích, nýbrž ilustracemi. Na záložce z přední strany knihy najdeme přetištěnou část mapy Osla, kde je zachycena právě ta oblast, do níž je většina textů lokalizována. Hlavní osu tvoří cesta ze čtvrti Briskeby, kde v době vzniku sbírky autor bydlel, do čtvrti v okolí stadionu Bislett. Na zadní záložce knihy se pak nachází přetisk plánu jeskyně Grønligrotta ležící nedaleko Mo i Rana. Oproti předchozím je sbírka dedikována („til mor fra Jan Erik“, nápis je zelený). Stránky



jsou poprvé číslovány. Posledním momentem, nad nímž se čtenář zastaví, je minimalistická ilustrace, která připomíná část sinusoidy. O ní bibliografická poznámka informuje, že se jedná o „gjengivelse av Buddha-kurven“, tedy jakousi ideální jemně prohnutou křivku (viz vlevo). Ta pak v zrcadlovém otočení

celou sbírku také uzavírá.<sup>67</sup> Ne náhodou působí křivka tvarově podobně jako úpatí kopce či údolí. Pro úpatí, respektive stráž, má norština slovo „en li“. Spojíme-li si tento odkaz s názvem jeskyně (kompozitum: grønn + li + grotta), vysvětluje se onen bod, který křivku z vnitřní strany narušuje – znázorňuje pravděpodobně zmíněnou jeskyni.

<sup>66</sup> Debutová sbírka má také 64 stran (Lehmhagen 2000: 63).

<sup>67</sup> Tento postup připomíná typografické zpracování názvu debutové sbírky *mellom speil og speil*. Ne náhodou zde ovšem nejsou převracena slova – typografické hře v tomto případě podléhá obraz.

Význam titulu jsem naznačil už v úvodu. Jedná se o „návrh“ skutečnosti, o její verzi, v tomto případě v její šťastné atmosféře. Kleivsethová předkládá ještě další interpretaci titulu: „Ordet *Mor* i tittelen blir, lest speilvendt, *rom*, og man kan tenke seg boken som et godhjerta og gladlynt rom“ (2000: 122). Pro tuto prostorovou metaforu lze skutečně nalézt opodstatnění. Hovoříme-li o Voldových sbírkách jako o projektech, je nabíledni, že rozdílnou dikcí a tedy perspektivou v řeči vytváří ve svých sbírkách různé prostorové definice a tudíž i rozdílná univerza. Přímou to potvrzuje metaliterární výrok, který najdeme opět v básni *ETTER ALL DEN SNAKK OM MØRKET, KJELL (MG 230)*:

[...] – Ja, vi er fanget  
i dette spill, fanget av dette liv, fanget  
i eksistensens osteklokke! sa jeg, du sa: i osteklokken (dette  
er poetikk!), [...]

Vedle prostorového motivu „osteklokken“ (skleněný poklop na sýr) se v citátu naznačují témata jako hra či absurdita, o nichž byla řeč dříve. V textu se vše říká zcela explicitně: člověk žije (ja vi er fanget) svůj život (dette liv) v určité verzi existence (i dette spill). Zbývá už jen doplnit, že přestože je její verze v případě sbírky *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* verzí pozitivní, je perspektiva takové existence i nadále absurdní. Jak ale Voldovy textové subjekty i autor sám v esejistice naznačuje, není to absurdita tragická, ačkoli zůstává bezvýchodná: „DET ER HÅPLØST/ OG VI GIR OSS IKKE“ (MG 184).

### 6.1.1. Jazyk sbírky *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*

Zaměříme-li se pouze na vizuální dojem, jímž texty sbírky působí, ukazuje se, že v částech *Første bok* a *Annen bok* se setkáváme s výrazně dlouhými básnickými texty; v části *Byen H, Tredje bok* a *Sommeren der ute* jsou texty kratší, přehlednější a tedy jako básnický text typičtější. V poslední části *Fjerde bok* jsou pak opět texty velmi dlouhé, přičemž vůbec nejdelší báseň *SELVPORTRETT I GRØNLIGROTTA – EN NOVELLE (MG 211)* se rozprostírá na ploše devatenácti stran. Oddíly, které nesou název „bok“ (kromě *Tredje bok*), obsahují texty, jimiž se MG výrazně odlišila nejen od předchozích sbírek, ale i od většiny soudobé básnické produkce vůbec. Subjekty textů zde trpí kromobyčejnou výřečností, která je v sekundární literatuře reflektována jako „snakketonen“ (Wærp 2000), „talespråkrytme i store rapsodier som nesten ikke behøver å slutte“ (Havnevik 2002: 438) či „maksimalisme-æstetikken“ (Skyum-Nielsen 2000: 30). Tak znějí charakteristiky tohoto nového rysu, jehož důsledkem je mimo jiné také určitá epická šíře. Před tím, než se však zaměřím na některé konkrétní momenty, jimiž je tento nový jazyk utvářen, bude na místě krátce pojednat o subjektu, který ve většině básní promlouvá:

[...] det er da  
 til rene usannsynlighet  
 grensende at det var jeg, nettopp jeg og ingen annen enn jeg  
 det skulle nedlegges grunnstein for  
 der og da, hvem kunne ant noe slikt januar 39? jeg Jan Erik  
 Vold blind umælende allerede i gang  
 med å samle sine bokstaver [...]

(FUNNY, MG 153)

Zatímco v debutové sbírce se čtenář setkává se stylizovaným lyrickým subjektem uzavřeným v zrcadlovém prostoru; ve sbírce *blikket* se strojovým anti-subjektem; v *HEKTu* se subjektem ohrožovaným iracionálními a absurdními silami a v předchozí sbírce se subjektem podléhající absurdní zákonitosti do té míry, že v poslední „zelené“ části mizí úplně; ukazuje se subjekt *MG* v radikálně odlišné podobě. Zatímco v předchozích sbírkách podléhal tomu či onomu způsobu destrukce, nyní stojí subjekt textu nečekaně blízko subjektu autorskému. Baumgartner nachází důvod této proměny ve vztahu subjektu a obrazu: „I fra rom til rom begynner jeg'et å velge og manipulere sine bilder, og dermed er dets integritet garantert“ (1969: 20). Zdá se, že proklamovaná integrita vede k jasné identitě. Ke čtenáři nyní mluví subjekt, který předstírá, že není stylizovaný a že je to autor, kdo prostřednictvím textů hovoří. Aby mohlo k takovému „předstírání“ dojít, musel původní lyrický subjekt prodělat změny, díky nimž se za přispění strojové a absurdní estetiky zbavil lyrické dikce básníka-proroka, který zjevuje to, co je pro čtenáře nepřístupné.<sup>68</sup> Namísto toho se nyní čtenář dostává do komunikace se subjektem, který nese stejné jméno jako autor sbírky a mluví „přirozeně“. Tuto nápodobu skutečnosti stimuluje jazyk, který Vold užívá už od sbírky *HEKT* – jazyk, který je až na výjimky bez tradičních symbolů a metaforiky (obzvláště v podobě modernistické genitivní metafory).<sup>69</sup> Kvůli řadě hovorových obrátů se řeč subjektu také přibližuje běžnému jazykovému úzu, čímž se vzdaluje tradičně pojatému básnickému projevu. Podobně jako ve *fra rom til rom SAD & CRAZY* se i zde setkáme s nepoetickými motivy, čímž se přikloní k „normálnímu“ ještě umocňuje. Například v oddíle *Tredje bok* to je modrá peřina, starý známý, jugoslávská flétnička, bolest v zádech, tři tečky (zastupující výraz *pikk*), počet „básnickových“ partnerek, Sidsel (Paaske) aj.

Veškerý tento arzenál prostředků účinku však paradoxně přispívá k tomu, aby si čtenář neuvědomoval, že text básně představuje skutečnost pouze jako jednu z mnoha: „Diktet [*Bildet stanser på Barkåker-diktet*, OB] er ein pseudo-røyndom, diktaren sin versjon av røyndomen, som han har makt til å bestemme over. Diktet er inga attgjeving av ein objektiv Røyndom (eit symbolplan

<sup>68</sup> Viz srovnání *MSS* a sbírky Steina Mehrena *HS* v oddíle 4.1.3.2.

<sup>69</sup> Nejčastějším tropem v *MG* je přirovnání. Důvodem volby tohoto prostředku může být nekomplikovanost takto přenášeného významu, neboť odpovídá nekomplikovanému jazyku sbírky. V přirovnání je stále zřetelné, co je předmětem a čemu se podobá, obě entity nespívají do jednoho celku metafory.

som ligg atom? Nei fy!) men berre ein av mange moglege og like gyldige versjonar“ (Fjeldstad 1973: 177).

O tom, jaký má být charakter jazyka ve sbírce, se čtenář dozvídá i z roztroušených metaliterárních sdělení. Ta se vztahují jednak k Voldově poetice obecně, potom k poetice *MG* a pak také k poetikám jiným. Důkaz pro první zmíněné se už objevil v citátu výše v souvislosti s relativizujícím či absurdistickým postojem (*ETTER ALL DEN SNAKK OM MØRKET, KJELL*). Už samotný název básně zde má metaliterární kvalitu. Ona „temnota“ (mørket) se v šťastné verzi objevit nemá, neboť způsob řeči v *MG* je jiný: „[...] Mor Godhjerta/ er ikke den som sier nei til noe (iallfall ikke/ av prinsipielle grunner!) [...] nei kjærlighet/ skal vi ikke snakke om, mørket/ skal vi ikke snakke om, det er så mye annet, ja – [...]“ (*MG* 236).

Metaliterární reakci směřovanou k jiným poetikám lze najít hned ve třech podobách. Například v často citované básni *TRIKKESKINNEDIKTET* (*MG* 22):

Tenkte jeg skulle skrive et dikt  
om trikkeskinner.  
Engang begynte jeg på ett: *Byen ligger bundet  
i sitt nett av trikkeskinner* [OB]  
– kom ikke lenger.  
Gå ut og se på trikkeskinnene, de binder ikke  
byen fast, de ligger nedfelt i gaten  
med brostein solidarisk på begge sider, [...]

Začátek básně, který subjekt nakonec zavrhuje, nápadně připomíná pozdně symbolickou poetiku, jakou najdeme například u Steina Mehrena či Rolfa Jacobsena. Zcela evidentní odmítnutí symbolismu vyhláší subjekt v básni *BILDET STANSER PÅ BARKÅKER-DIKTET* (*MG* 85), kde se vydává na cestu vlakem s jediným úmyslem: „[...] det symbolske jeg er på jakt etter her, symbolikken// i landskapet [...]“. Výsledek jeho pátrání je však neuspokojivý, žádnou symboliku nenachází:

[...] Jeg ser: hvitt og grått  
  
blygrått, mørk grønt, av grantrær (skjønt det grønne  
er ikke så grønt som om sommeren, [...]) – men hva har dette  
  
med symbolikken å gjøre? jeg ser: hus  
med 1 meter snø på taket, gule røde hvite vintergjemte hus, og så  
bilene der nede på veien, det eneste som rører seg  
i dette bildet – alt dette ser jeg, hus bil vei trær men ingen  
  
SYMBOLIKK! – [...]

Subjekt zřetelně odmítá projekci případných symbolických významů do jednotlivých objektů, jež se objevují v básnickém obraze. Namísto toho nabízí obyčejné motivy ve zdánlivě běžné perspektivě. To, co tedy subjekt zprostředkovává, jsou vjemy, a nikoli jejich interpretace – v úryvku čtenář



spolu se subjektem nejprve vnímá barvy, jednotlivé objekty jsou jmenovány až na druhém místě a nepřirazuje se jim žádný další význam. Samo zprostředkování motivů a řazení vjemů je tím, co nese estetickou kvalitu – čtenář spolu se subjektem vidí tak, jako by objekty spatřoval poprvé.

K jiné, starší poetice se subjekt vyjadřuje v textu *TALE FOR LOFFEN* (MG 154):

*Jeg vil hode en tale  
for de tykke og de smale – nei  
det vil jeg ikke, jeg vil snakke  
om loffen, vår alles venn*

Úvodní dvojverší, které v následujících řádcích subjekt odmítá, lze chápat jako ilustraci poetiky, kterou charakterizuje například rozhořčená čtenářská reakce na básnickou antologii *Fire profiler 1955-1965*: [...] eg mener eit dikt skal ha både rim og rytme, skal lyfte oss utover kvardagen og gie oss noko å tenkje på og leve vidare på“ (EE 65). Jedná se o předválečnou tradicionalistickou poetiku, jejímiž protagonisty byli básníci jako Arnulf Øverland či Herman Wildenvey. Voldův text tu reaguje na naivní chápání poezie, na něž – vedle pozdního symbolismu – mladá literární generace kolem *Profilu* naráží.

Poslední případ metaliterárního odkazování k jiné poetice je zcela konkrétní a najdeme jej v textu *LENA – BOTVIDS BLUES (TEMATISK)* (MG 91):

[...] – hvem har ikke  
sin LENA – og hvem  
er den som har - din lena  
hud mot min – åjo det er ikke  
så ensomt å være menneske –  
ikke nå lenger – [...]  
– lene din  
ensombet stille mot min [OB] –  
Stein – Lena – min  
ensomhet – din ensomhet –  
det er slutt på den tiden  
[...]

Zvýrazněná část představuje název básně Steina Mehrena ze sbírky *Alene med en himmel* z roku 1962. Vold si všímá zvukomalebности titulu Mehrenovy básně (například využití kvality a kvantity vokálů „e“ a „i“) a obohacuje ho o jazykovou hru se slovesem „å lene“. Přestože se jedná pouze o drobný detail, lze i v něm spatřovat ilustraci rozdílů mezi oběma poetikami. Zatímco subjekt Voldova textu si pohrává se slovním materiálem a je tedy „hráčem“ ve svém diskurzu, užívá Mehren literárního prostředku onomatopoeie k zesílení spíše tragického účinku verše, jehož meritem je *ensombet* (samota). K tomuto motivu se subjekt Voldova textu vyslovuje přímo a nesouhlasně („åjo det er ikke/ så ensomt å være menneske“), neboť tato mehrenovská „samota“ ve šťastné verzi není na místě.

Poslední moment, který lze označit za metaliterární a těsně souvisí se způsobem užívání jazyka, se dá najít v názvech básní. Mnohé texty jsou označeny například jako „sang“, „dikt“, „essay“, „blues“, „tale“, „brevet“. Tato žánrová zařazení najdeme často právě u textů obzvláště dlouhých. Názvy kontrastují s „nepoetickou“ výřečností textů a rozptylují případnou čtenářovu pochybnost o tom, jaký mají charakter. Opakovaným ujišťováním o jejich literárnosti je čtenář neustále naváděn k určité strategii čtení a k jistému očekávání, jemuž však texty většinou neodpovídají. Tento protiklad je dalším potvrzením toho, že si Vold vědomě pohrává s ustálenými žánrovými pravidly. Vede vůči nim polemiku a zároveň je rozšiřuje. Jistě není přehnané tvrdit, že ve sbírce *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* se mu pravidla platná především pro útvar básně daří rozšiřovat velmi přesvědčivě.

Další podstatný rys jazyka sbírky spočívá ve způsobu zacházení s básnickými obrazy. Je patrný už ve *fra rom til rom SAD & CRAZY*, nejvýrazněji se však rozvine v *MG*. Baumgartner to u předchozí sbírky reflektuje takto: „I *fra rom til rom* begynner jeg'et å velge og manipulere [OB] sine bilder [...]“ (1969: 20). Takové zacházení s obrazem je jedním z nejpodstatnějších prvků jazyka *MG* v tom ohledu, že nyní je to sám subjekt, kdo přebírá iniciativu. Obraznost se stává jeho výsostným jazykovým nástrojem, nikoli destruktivní silou, která se obrací proti němu.

[...] se veivesnets store gule ploger, vinterfugler  
parkert langs veien til neste gang, isen på sjøen  
sunket og sprukken langs land, til neste  
gang, vissen snø på jordene der enkelte plogfurer synes nå og røde  
stuer står plassert så underlig nær  
veien, ikke ville jeg ha lagt hytta mi  
der! Der er blakt gress ved grøftehellingene, en sykkel parkert  
mot en husvegg, gul plastikkbøtte som skinner i sola,  
blå koplingsboks oppe på telefonstolpe, se  
der står en rattkjelke midt i potitakeren [sic, OB]! og i byen  
- i byen er det vår nå, all snøen smeltet og rent ned  
i kummene, ta sykkelen frem og legg ballen  
på baggan, scootertid, vi gikk i vårvann husker du? med  
blinkende bekker tvers over veien, snø i skogkanten  
ennå men det er slutt nå, Harald og Sonja  
har forlovet seg, de første blomstene sprunget ut, gult og hvitt  
på det grønne, jo det gratuleres og kondoleres, Det er noe tyttbær (rørt)  
i kjøleskapet til deg – min elskedes lapp fra i høst, skrevet  
i rødt, jeg har hengt dem på veggen  
nå, hver mistet liten gummistrikk kommer til syne  
på fortauet, våren våren [...]

(*DIKTET SOM HENGER I EN RØD TRÅD*, *MG* 28)

Na poměrně krátkém výňatku z básně (jedná se o dvanáctistránkový text) subjekt opakovaně vyzývá čtenáře „se“ (podívej) a předkládá mu neustále nové a nové detaily či jazykové ilustrace, které vytváří obraz celkový. V citovaných jedenadvaceti verších se objevuje celá objemná sada

motivů, o nichž lze říct, že jsou v tradičním slova smyslu nepoetické. Obrazy se asociativní technikou „přelévají“ z jednoho do druhého. V úryvku se z různých atributů skládá obraz konce zimy (stojící sněhové pluhy, tající sníh a ustupující led, první tráva ad.), obraz naznačený atributy města (voda stékající do kanálu, kolo, skútr, míč), obraz coby vzpomínka na procházku, zasnoubení korunního prince Haralda se Sonjou Haraldsenovou, obraz spočívající na motivu prvních květin, obraz domova (brusinky v lednici, staré vzkazy) či obraz gumičky do vlasů ležící na chodníku. Objevují se v silně asociativním rytmu a navozují atmosféru proudu vědomí, jimiž subjekt čtenáře přesvědčuje o zdánlivé bezprostřednosti textu.

Surrealistická práce s obrazem, jak o ní hovoří Baumgartner u předchozích dvou sbírek, se zde neuplatňuje. Nepochází k překrývání obrazů a jejich spojování do jediného, jejich společným rysem je naopak značná dynamika a sukcesivnost. V básni *BREVET FRA ZÜRICH (SOM ALDRI BLE SKREVET)* subjekt tento důraz na obraznost zdůvodňuje: „[...] vend blikket hvor som helst og du har/ noe som foregår, du har noe/ som er virkelighet, du har et BILDE, vanskelig/ å unnslipe bildene, vanskelig ikke å bli fanget/ av bildene, bildene/ det eneste sikre vi har [...]“ (MG 209). V nikdy nenapsaném dopise, který báseň představuje, předává subjekt (Jan Erik) adresátovi (du – Siri, potažmo čtenář) přiznaně pouze obrazy. Tím se nepřímou ukazuje hranice dosažnosti tohoto literárního prostředku, protože to, co může text předávat, jsou především obrazy jazykové a autor si toho je vědom.

Takové užívání básnického obrazu v sobě spojuje hned dvě inspirace, které se zdají být do jisté míry protikladné. Jednu bychom mohli označit jako tradici soustředěné lyriky („konsentrasjonslyrikk“, Aarseth & Kittang 1968: 231) a druhou jako styl expanzivní („ekspansjonslyrikk“, *ibid.*). Obě tyto tradice mají původ v USA. Nejvýznamnějším protagonistou a teoretikem první zmíněné je Ezra Pound, jehož jméno je spojeno s takzvaným „imagismem“, jež prosazoval od desátých let minulého století. Tím nejpodstatnějším, co tento směr přináší, je koncentrace na obraz, *image*, který je konkrétní. Nepředstavuje žádnou „obrazovou reprezentaci“ (Wellek & Warren, 1996: 264), nýbrž „an intellectual and emotional complex in an instant time. [...] It is a presentation of such a complex instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art“ (Pound 1979: 37). Právě jednotlivé motivy v uvedené ukázce je možné považovat za minimální obraz – *image* (například „en sykkel parkert mot en husvegg, gul plastikkbøtte som skinner i sola“). Takové obrazy ovšem splňují i definici Eliotova objektivního korelátu: „[...] set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked“ (Eliot 1922). *Image*

i *objektivní korelát* jsou svým způsobem moderními prostředky básnického jazyka, které směřují k jazykové koncentraci výrazu a zároveň stojí mimo evropskou lyrickou tradici.

Řazení jednotlivých obrazů do skupin o mnoha členech představuje podstatný rys jiné tradice – tzv. tradice expanzivního verše, za jejíhož zakladatele bývá považován americký básník Walt Whitman. Aarseth & Kittang definují expanzivní báseň jako „et suksessivt fungerende dikt“ (2001: 242), přičemž její charakteristikou je v první řadě obsažnost. Podstatným kritériem je dále opakování motivů a báseň má zpravidla deklamatorní rysy, jimiž apeluje na čtenáře (2001: 240). Příklad opakování najdeme i v uvedeném úryvku („der står en rattkjelke midt i potitåkeren! og *i byen* / - *i byen* er det vår nå“; „til syne/på fortæuet, *våren våren* [...]“). Aarseth & Kittang navrhuji analyzovat básnické texty tohoto typu tím způsobem, že text rozdělují do fází. Opakování pak zpravidla představuje dělící bod mezi jednotlivými fázemi a funguje v podobných textech často jako signál, že se promění množina motivů a tedy i obraz, který motivy skládají.<sup>70</sup>

Deklamatorní či rétorické rysy jsou prvkem, který je v textech *MG*, a zvláště v těch dlouhých, jednoznačně přítomný. Analýza tohoto prvku a performativnosti Voldovy poezie vůbec by mohla být námětem na samostatnou práci. Proto se zde omezím jen na konstatování, že autor těchto prvků bohatě využívá ve svých vystoupeních. V širším povědomí veřejnosti je Vold známý je především svými jazzovými interpretacemi básnického textu. Nikoli náhodou vznikla první LP deska s jazzovými nahrávkami po vydání sbírky *Mor Godbjertas glade versjon. Ja*. V roce 1969 nahrál Vold ve spolupráci se saxofonistou Janem Garbarkem a dalšími hudebníky album s názvem *Bo på Briskeby-blues*.<sup>71</sup>

Poslední rys jazyka sbírky, který se v předchozích neobjevuje, je častá přítomnost vlastních jmen, s nimiž je možné identifikovat jejich nositele. Jedná se zpravidla o Voldovy přátele a známé, kteří jsou nezřídka také umělci či autoři z okruhu kolem časopisu *Profil*. Například v básni *POETENS VANDRING (MG 46)* se čtenář setkává se jmény Kate (Næss), Kjell (Heggelund), Georg (Johannesen), Tor (Oberstad), Jan Erik (Vold), Dag (Solstad), Einar (Økland), Paal-Helge (Haugen). Subjekt básně (Jan Erik) je na cestě od jednoho k druhému a čtenář se vedle jmen nejednou dozvídá dokonce i přesné adresy či telefonní čísla. Taková otevřenost opět přispívá k tomu, aby čtenář zapomněl, že se jedná o pouhou „verzi“ skutečnosti, a nabyl dojmu, že text není literární, nýbrž „ze života“. Eleanor Torsenová ve své diplomové práci upozorňuje v tomto kontextu na možnou inspiraci tzv. personismem amerického básníka Franka O'Hary<sup>72</sup>:

Personism has nothing to do with philosophy, it's all art. It does not have to do with personality or intimacy, far from it! But to give you a vague idea, one of its minimal aspects is to address itself to one

<sup>70</sup> V souvislosti s Whitmanem se hovoří o tzv. registrech.

<sup>71</sup> Název alba je shodný s titulem básně z oddílu *Første bok*.

<sup>72</sup> Její domněnku podporuje i Voldova obeznámenost s O'Harovým dílem, přestože se o něm autor v *EE* zmiňuje až v roce 1974. V roce 1983 vychází Voldovy překlady O'Harových textů *Solen ute på Fire Island & andre dikt*.

person (other than poet himself), thus evoking overtones of love without destroying love's life-giving vulgarity, and sustaining the poet's feelings toward the poem while preventing love from distracting him into feeling about the person" (O'Hara 1979: 354).

Poetika personismu a Voldova poetika inspirovaná Camusem a Nielsenem mají společný odpor k abstrakci. Voldovo užívání vlastních jmen ve shodě s personismem nezachází do intimity ani neporušuje „osobní data“ (většina jmenovaných kromě toho patřila v dané době mezi téměř neznámé autory). Přestože jsou v textu uvedena jména i adresy, zůstávají příjmení jen předpokládána, byť z dnešního pohledu nanejvýš pravděpodobná. Voldův personismus nepředstavuje žádný překvapivý detail objevivší se z čistého nebe. Lze ho naopak považovat za logický důsledek autorova odmítnutí abstrakce i literární metafyziky a tíhnutí ke konkrétnímu významu. V tomto případě je „konkrétní řeč“ dotažena do konečné podoby, protože vlastní jména představují označení zcela jedinečné a neopakovatelné entity. Vold tak jako jeden z prvních norských autorů důsledně užívá estetiky fenoménu, který je konkrétní a nereprodukovatelný, neboť referuje nikoli „k člověku“, ale k Janu Erikovi, Kjellovi, Kate, Dagovi ad.

### **6.1.2. Několik poznámek k formulaci prostoru a času v *Mor Godhjertas glade versjon. Ja***

Po vzoru předchozích kapitol by se zdálo být na místě pojednat v návaznosti na rozbor jazyka sbírky o situacích, které jsou v textech zachyceny. K tomu, aby se ke sbírce nepřistupovalo z této perspektivy, vedou dva důvody. V první řadě se jedná o vůbec nejrozsáhlejší Voldovu sbírku a situací je nepřehledné množství. Systematizace by tu patrně nevedla k žádnému smysluplnému závěru, neboť technika básnické řeči je v hlavních oddílech knihy čistě asociativní. Paradigma výběru motivů v jakékoliv jedné básni (zvláště expanzivního charakteru) by svým rozsahem vystačila na samostatnou kapitolu. Tentýž důvod vede i Aarsetha & Kittanga k tomu, že navrhuji analýzu takových básní po jednotlivých jejích fázích. Tuto metodu podpírá mimo jiné i fakt, že podobné texty neodpovídají jednomu z tradičních rysů lyrické básně, která bývá zpravidla „kort dikterisk tekst“ (Aarseth & Kittang 2001: 30). Druhým důvodem, proč rezignuji na rozbor situací, které texty zachycují, je skutečnost, že by tím zůstaly stranou jevy, které jsou společné převážné většině textů a které se s touto sbírkou ve Voldově poetice objevují poprvé. Hovořím nyní o způsobu jazykového zacházení s časem a prostorem.

Díky tomu, že je velká část textů *MG* zasazena do autorova rodného města, byl Voldovi v podstatě ihned po vydání přiznán status „Oslos dikter“. K Oslu a speciálně k jeho centrální části na ose Briskeby – Bislett se sbírka otevřeně hlásí už tím, že na fotografii na obálce knížky se nachází zatáčka před Uranienborgkirke v Briskeby a na vnitřní straně obálky je reprodukována mapa této části města. V tomto ohledu představuje ústřední text rozsáhlá skladba *BO*

*PÅ BRISKEBY BLUES*, která začíná citátem z *Oslo byleksikon* (1966). Subjekt zde popisuje bezprostřední okolí a medituje nad motivy, které jsou s ním spojeny: pozoruje pokoj, popisuje svou bytnou, novostavbu naproti, proměny čtvrti v průběhu posledních let, vede rozhovor s J. S. C. Welhavenem (neboť nedaleko stojí jeho socha), hovoří o tzv. „blåtrikken“ – tramvajové lince projíždějící čtvrtí, zmiňuje její historii atd. Z textu je patrná nostalgická atmosféra, protože řada příznačných rysů této čtvrti (blåtrikken, dřevěné domky) ustupuje modernizaci města a v očích subjektu tím ztrácí svou tvář („[...] nogle funderinger/over den tohjulakslede fortid vi kom fra og den mer/betonsikre fremtid vi synes gå i møte [...], MG 50). Bluesově posmutnělou atmosféru ještě umocňuje pointa textu, v níž se subjekt loučí se všemi motivy:

[...] vi setter punktum her og sier godnatt  
til fru Andersen, vårt flyktige bekjentskap, sier godnatt  
til herr Welhaven her, vår mer permanente venn, godnatt

til herr og fru Upp og kong Oscar den annen, godnatt godnatt - [...]

Výraz „Godnatt!“ naznačuje, že cosi nenávratně končí a že nebude možné se s tím setkat znovu. Z toho důvodu nemůže subjekt vyslovit například pozdrav typu „På gjensyn!“ nebo „Vi ses!“.

Jiný prvek, který přispívá k témuž rozpoložení, je motiv nešťastné lásky, s níž jsou v norském literárněhistorickém kontextu spojena jména J. S. C. Welhavena a C. Colletové:

[...] jeg skjønner  
Welhaven der han sitter, med hånden på kinnet, den andre

på hjertet (og ene foten halvt kantret over den andre), stirrende  
tomt ut mot hvor Camilla Collets vei ender, det er ikke bare  
Camilla det er krise med, det er krise med verden  
ikke mindre [...]

(MG 42)

Přestože se text a atmosféra v něm zachycená zdají být pevně ukotvené v kontextu Osla, je tento kontext při bližším zkoumání podstatně širší. Texty *MG* se totiž neomezují pouze na hlavní město či jen na Norsko (v básni se naráží na „GNORE, kongeriket GNORE“, nebo například v textu *FURUKONGLESANG* se mluví o „alle landets furukongler“ atp.). Naopak se ukazuje, že prostorové vymezení je výrazně globálního rázu. Dobrý příklad toho najdeme v básni *FOLK* (MG 51):

Folk  
fins det unektelig mange av  
på kloden, en  
er Viola Busch (eller Bruschi) som jeg traff  
og som gav meg sin adresse på en liten lapp  
med store kulepennbokstaver på Greyhoundbussen fra Oxnard  
til Los Angeles thanksgivingshelgen-62, [...]

[...] jeg minnes Tobin fra Indonesia, min romkamerat  
 en gang [...] ja og i Nigeria, Benin City, bor en pike som heter  
 Flora Etomi [...] i Japan,  
 Kyoto har Takashige Aoki sin adresse, han  
 Snakket om haiku og viste meg til R. H. Blyths bøker  
 om haiku, Öyvind Fahlström, den svenske konkretist og popmaler  
 er født i Sao Paulo, han har norsk  
 far (derav det usvenske fornavn), og i California  
 fins et sted som heter Solvang, [...]

Záběr, který nám subjekt pomocí místních a vlastních jmen předkládá, je obrovský a skutečně „globální“. K této globální tendenci se podobně přidává také řada jiných textů.<sup>73</sup> Konotace dálky a nedosažitelnosti nějakého místa v kombinaci s jeho jménem, které působí exoticky a představuje jediného zástupce této jinakosti, je tím, co podněcuje představivost čtenáře. Jedná se o jiný způsob účinku než vytváří například metaforická řeč. Metafora přenáší význam mezi dvěma běžnými jazykovými znaky na základě podobnosti toho, co reprezentují, a přináší význam třetí – metaforický. Vytváří se tak obraz, který běžné reference znaku překračuje (srov. například „svaner med knute på halsen“ z dříve citované básně G. Johannesena). V případě exotizující estetiky je tomu jinak. Podíváme-li se podobnou optikou například na pouhý název básně EN PIKE PÅ GUAM, referují oba jazykové znaky (dívka, Guam) nemetaforicky a konkrétně, ovšem v případě druhého zůstává reference pro většinu čtenářů zastřená a neostrá. Označovaný jev si tak čtenář asociuje jednak na základě případných zeměpisných znalostí a potom také na základě jazykového tvaru samotného slova vycházející z jeho onomatopoických kvalit. Zvukomalebnost výrazu je prostředek, který má autor k dispozici, a v případě Voldova autorského typu nezůstává tento prostředek bez užitku. Tím představuje jednu z vrstev exotizace v MG.<sup>74</sup>

V textech se čtenář setkává ještě s dalším exotizujícím prvkem, který ovšem nespočívá na základě nenaplněné reference jako v případě jmen vzdálených míst či vlastních jmen osob, nýbrž v užití jiného jazyka – buď švédštiny, nebo angličtiny:

[...] man/ skulle vel heller se litt stort på ting (tenker jeg), det er LOVE  
 vi trenger, LOVE i vår frihet, LOVE i våre fengsler, hvor  
 tar alle husrivenes LOVE veien? – [...]

Na příkladu z básně ETTER MØTET MED GEORG JOHANNESSENS TU FU-DIKT – ET ESSAY (MG 77) stojí anglický výraz pro slovo *láska* namísto norského  *kjærlighet*. Důvodem je jistá nadnárodní platnost, která takové obraty provází. V souvislosti s tímto příkladem je jistě relevantní připomenout známé dobové heslo „Make *love* not war“.

<sup>73</sup> Dále například v BREVET FRA ZÜRICH SOM ALDRI BLE SKREVET (MG 203), ETTER MØTET MED GEORG JOHANNESSENS TU FU-DIKT – ET ESSAY (MG 69), KVINNER (MG 168) ad.

<sup>74</sup> Lze uvažovat i o tom, že podobně fungující estetiku přináší i dříve zmíněný *personismus*. Přestože jména zastupují zcela konkrétní osoby, čtenář je pravděpodobně osobně nezná a může se proto opírat pouze o svou zkušenost s jinými nositeli těchto jmen a také o jejich zvukovou kvalitu.

Tato exotizující estetika se u Volda samozřejmě neobjevuje náhodně, nýbrž spadá do širšího kontextu generační poetiky a proměn norské literatury v šedesátých letech:

I og med at Profil-forfatterne i til da ukjent utstrekning og intensitet lot seg inspirere av, presenterte, siterte, etterlignet, integrerte, transformerte, diskuterte og oversatte svensk, dansk, fransk, amerikansk, latinamerikansk, tysk, polsk, japansk og kinesisk litteratur, ble deres tekster og litterære aktiviteter en del av overgangen fra norsk-nasjonal monokultur til global multikultur. Utvidelsen og blandingen omfattet også genre- og kunstartgrensene“ (Baumgartner 2006: 108).

Ve sbírce *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* se ovšem tento celosvětový kontext setkává zcela explicitně s kontextem domácím. Vrátime-li se ještě jednou k označení „Oslos dikter“, které bývá spojováno s autorem díky této sbírce, je třeba dodat, že tento čestný titul nepřípadl Voldovi jen proto, že by texty *MG* svou motivikou ilustrovaly lokální kolorit. Místní kontext je v básních sbírky neoddiskutovatelně zdůrazněn. Skrze médium textového subjektu se vytváří zcela specifická situace, v níž se tento globální rozměr stává nedílnou součástí kontextu lokálního. Jinými slovy: malá sousedská pospolitost Briskeby si v *MG* uchovává svoji výlučnost *v celém světě* a stává se dokonce jeho středem (*FOLK, MG* 54):

[...] ja – om jeg nå lanserte verdens sentrum  
som beliggende i B-38 Frukt og Tobakk  
på Briskeby [OB] var vel ikke det  
mer meningsløst enn noen annen lansering, folk lever  
og må så gjøre, med eller uten  
tau om livet, i Uranienborg menighet, Oslo 2, som langs  
Titicaca-sjøens bredder i Syd-Amerika skulle jeg  
mene

[...]

Jistá podobnost mezi koncepcí prostoru a koncepcí času v *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* se nachází v tom, že ani jedna z kategorií se neomezuje na své pomyslné centrum. Zatímco centrum prostorové koncepce sbírky představuje čtvrť Briskeby, bylo by možné očekávat, že centrem časové koncepce bude nějaké „ted“, v němž se subjekt pohybuje. Toto „ted“ představuje preferovaný časový rozměr, přistupujeme-li s tradičním čtenářským očekáváním k Voldově sbírce jako ke sbírce lyriky. Například Janss & Refsum poukazují na tento prézens jako na jeden z typických rysů lyrických textů (2003: 19). Subjekty *MG* zpravidla navozují dojem, že jsou vlastním subjektem autora, a tím nabízejí možnost interpretovat toto „já“ jako *lyrický* subjekt (dříve zmiňovaná divadelní metafora – subjekt jako role – zde není tak výrazná), jednotná časová linie prézentu ovšem nebývá v *MG* dodržována. Naopak se zde často objevují místa, která představují čtenáři epizodu z minulosti:

[...] Nå vet jeg  
hvem som sendte dem, det var tante Martha, Thoras søster,  
oppriinnelig fra Lillehammer de to, tante Martha siden rancheier



på Cuba, enke etter fransk diplomat og eneste datter  
drept en uke etter mannens bortgang, av fall fra hest, tante Martha  
drev sukkerplantasje med mange innfødte på Cuba,  
en velsituert dame fra overklassen – inntil Fidel Castro kom

og inndro hele eiendommen, på flyplassen ble hun fratatt pelsen  
hun gikk i og de siste smykker om hals og håndledd, før  
hun fikk stige om bord, nå bor hun, i en alder av 82, hos sin niese  
Valborg, i Mo i Rana, Norge, [...]

Úryvek z básně *ETTER MØTET MED GEORG JOHANNESSENS TU FU-DIKT – ET ESSAY* (MG 71) vypráví většinu životní dráhy ženy jménem Martha. Máme zde co do činění s narativem, v němž jsou čas vyprávění a čas vyprávěný nesouměřitelné. Podobné prvky vyprávění jsou k nalezení ve většině delších textů, a například báseň *SVEVE SVEVE – FRANCIS OG JAN ERIK* je celá narativního charakteru. Popisuje náhodné setkání subjektu (Jan Erik) s postavou literárního historika Francise Bulla a peripetie, které toto setkání provázely. Andreas G. Lombnes si v *MG* všímá právě těchto momentů a naznačuje, že se kvůli nim zřejmě nejedná o texty jedné literárnědruhové kategorie:

Min tese er at disse tekstene [*Roerne fra Itaka* Paala Brekka a *MG*, OB] uten å tilfredsstillere noen enkelt sjangerforventning like gjerne kan analyseres som epikk som lyrikk, men at vi bevisst eller ubevisst drives til å lese hver enkelt tekst som enten det ene eller det andre. Gitt den fundamentale sjangermessige tvetydighet vil lesningen uansett valg undermineres av det fortrenge, men like gyldige alternativ. (2002: 470).

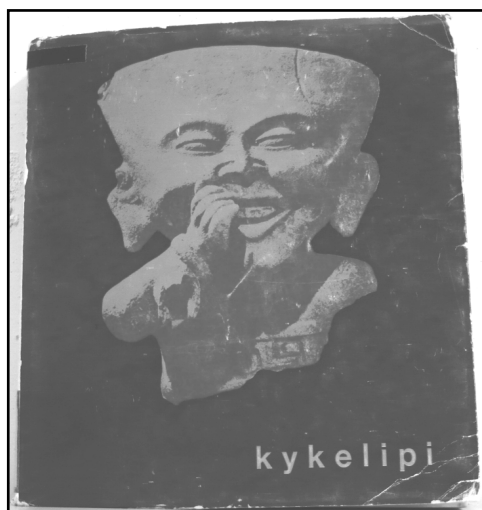
Díky tomu, že texty *MG* můžeme číst nejenom jako lyrické, se opět nabízí možnost, kterou jsem naznačoval již dříve a z jiných pozic – přiřazovat Voldovu ranou tvorbu v některých ohledech také k epice. Jak ale Lombnæs tvrdí, není možné vnímat Voldovy texty s podobnými prvky jednostranně – například pouze jako epiku, neboť druhá (čtenářská) perspektiva zůstává vždy latentně přítomna. Závěrem je proto důležité podotknout, že také v tomto ohledu – při zacházení s různými časovými rovinami – se ukazuje sbírka *Mor Godhjetas glade versjon. Ja* jako soubor textů stojících nezářdka na pomezí literárních druhů.<sup>75</sup> V tom se opět ukazuje polemický náboj takových básnických textů v dobovém kontextu norské literatury, a přestože texty na první pohled nenavozují dojem literárního experimentu (srovnáme-li je například s konkretistickými texty), jejich experimentálnost nelze popřít. Nejedná se však o experiment který by mířil mimo běžné či básnické (lyrické) užívání jazyka, nýbrž o pokus esteticky využít obou těchto základních způsobů básnické řeči.

---

<sup>75</sup> S ohledem na některé názvy básní, kde se udává také žánr (esej, báseň, blues, píseň, dopis ad.), můžeme uvažovat i o pomezí žánrovém.

## 6.2. *kykelipi* (1969)

Předposlední sbírka Voldova raného období, *kykelipi* z roku 1969, se jako první dočkala nikoli pouze opatrného, nýbrž přímo odmítavého přijetí. Například recenzent deníku *Aftenposten*



Iver T. Svenning sbírku označil bez obalu přívlastky „forunderlig matt og skuffende uinspirert“ (1969), Paal Brekke se o ní vyjadřuje sice zdrženlivěji, byť také odmítavě: „Hans [Jan Erik Volds, OB] innfall slippes løs uten motstand, og blir pussigheter, likegyldigheter, flauheter i en forskrekkelig blanding“ (Brekke 1969). V recenzích se přirozeně srovnává se sbírkou předchozí, která zaznamenala mimořádný ohlas a přinesla autorovi také nebývalou popularitu. Není proto s podivem, že novou sbírku provázelo značné očekávání, v očích

recenzentů však nebylo naplněno. S *kykelipi* si příliš neví rady ani literárněvědné práce týkající se Voldova díla. V souvislosti s ní se jmenují pouze některé hlavní rysy – anti-literárnost v kontextu Nielsenova „attituderelativisme“ (Fjeldstad 1973: 186), experimentálnost (Havnevik 2002: 439), využití ironie (Lombnæs 2000b: 43) či jazyková hra (Wærp 2000). *kykelipi* je sice sbírka o něco útlejší než *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, nejedná se však o nijak krátký soubor textů. Ve srovnání s předchozími sbírkami zde není zcela patrný jeden hlavní „básnický diskurz“. Naopak se zdá, jako by na ploše 170 stran bylo volně roztroušeno v osmi kapitolách 128 kratších textů nejrůznějšího charakteru.

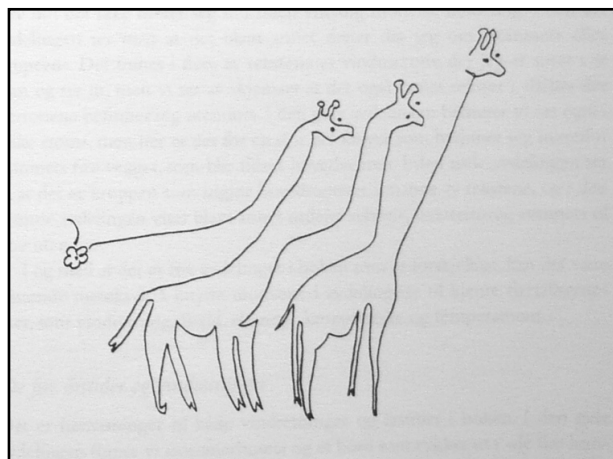
Název sbírky – *kykelipi* – je odvozenina citoslovce „kykeliky“ (česky „kykyryký“). Zajímavou interpretaci názvu, která odkazuje k symbolu kruhu, navrhuje H. O. Andersen: „Kykeliky det byrjar og sluttar på ky. Men Kykelipi = Cykel i Pi = Syklus i Pi = diktskyklus i skjæringspunktet“ (2004: 79). Název sbírky tedy naznačuje, že se jedná o básnický cyklus, který se nachází průsečíku - v bodě, v němž se protíná dvě a více čar, popřípadě čáry a plochy. Tímto sofistikovaným signálem jako by autor připravoval čtenáře na to, že se zde setká s ozvuky všech dosavadních autorských přístupů a že jistá různorodost je tedy na místě.

Sbírka opět nepostrádá symetrické rozvržení. Každá z osmi kapitol sestává z 16 textů, a zatímco u předchozí sbírky bylo možné vytvořit z počtu stran symetrický násobek  $8 \times 4 \times 8$  (= 256), nabízí se v tomto případě  $4 \times 8 \times 4$  (= 128). V takovém matematickém rozvržení je tedy *kykelipi* zřejmým pendantem *MG*. Rozdíl spočívá ovšem v tom, že výsledek 128 (tedy polovina z 256) nepředstavuje tentokrát počet stran, nýbrž počet textů. Využití čísel čtyři a osm značí už

dříve vytvořenou symboliku čtverhranného prostoru a cykličnosti. V úvodu oddílu o sbírce *MG* jsem už zmiňoval konotace čísla osm a symbolu „∞“ – sbírku *kykelipi* symbol nekonečna paradoxně uzavírá (nachází se za obsahem knížky).

Kniha má opět rozměry 19 × 17, 5 cm a stránky jsou podobně jako v *MG* číslovány. Hlavním motivem přebalu sbírky je reprodukováná hlava jihoamerické sošky z tzv. totonacké kultury.<sup>76</sup> Provedení je opět popartové – barva pozadí je fialová, motiv hlavy je reprodukován přes oranžový filtr. Autor vybírá motiv patrně především podle dojmu, jímž působí. Smějící se sošky totonacké kultury byly objeveny teprve v roce 1952 a jsou pro odborníky dodnes jednou z neobjasněných kapitol historie mezoamerických indiánských kultur. Nejvýraznějším a zároveň nejhůře interpretovatelným rysem totonackých sošek je jejich záhadný úsměv (Housková 1992: 69). Z usměvavé tváře postavy není možné vyčíst, jedná-li se o smích veselý a šťastný, nebo uštěpačný či dokonce úšklebek. Je to právě tato dvojznačnost, kvůli níž Vold volí takovou ilustraci. Tatož dvojznačnost je totiž také jednou z podstatných charakteristik textů sbírky *kykelipi*. Ilustrace Sidsel Paaske, která se nachází na zadní stránce obálky, těží z podobné estetiky. Dvojznačnost na sebe

v tomto případě bere podobu optického klamu.<sup>77</sup> Trojice žiraf, která představuje hlavní motiv, je vytvořena pomocí jediné linky a při bližším prohlédnutí čtenář zjišťuje, že hlavy zvířat nepřiléhají k tělům a zároveň že jejich těla jsou bezhlavá, neucelená a tedy prázdná. Optický klam je hra s prázdnou vytvarovanou z jedné linky.



Něčeho velmi podobného se dopouští i průvodní text, který uvádí čtenáře do sbírky. V tomto případě se však už nejedná o optický klam, nýbrž o paradox:

*come*  
*i've nothing to tell you*  
*come*  
*there's nothing to say*  
*come come*  
*let's be together [...]*

<sup>76</sup> Tatož reprodukce, kterou nacházíme na titulní straně, se objevuje také v závěru každé kapitoly. V bibliografické poznámce se o ní čtenář dozvídá, že se jedná o reprodukci „Smiling face“ z Mexika z doby 500 let př. Kr. a že je soška umístěna v newyorském Museum of Primitive Art.

<sup>77</sup> Upozorňuje na to Kleivsethová (2000: 113).



Podobný skladebný postup, kdy se autor zaměří na nějaký výraz, provede jeho restrukturuaci a výsledný nesmyslný tvar esteticky využije, je jedním ze způsobů jazykové hry, na níž spočívá celá řada básní v *kykelipi*.<sup>78</sup> Na tomto principu staví také úplně první báseň sbírky:

OM KRIVELIGHETEN

– kriveligheten  
sier du, kriveligheten  
er mye kriveligere  
enn virkeligheten, syns

du ikke? Jo, det er vel  
så, svarer jeg, men  
virkeligheten  
er nå virkeligere

da. Du sier: Hva  
hjelper det  
mot kriveligheten, så  
krivelig som den er!

Text zachycuje dva hlasy ve sporu, z nichž jeden hájí výraz *virkeligheten* (skutečnost) a zástupně tedy i realitu v jejím přirozeném řádu, zatímco druhý hlas zastává výraz *kriveligheten* (český převod zní „tuksečnost“), tudíž cosi nereálného a chaotického. Je to druhý hlas, který má navrch, neboť má v básni poslední slovo. Před čtenářem proti sobě tak stojí dva principy a budeme-li text považovat za programový, lze první z principů přiřadit sbírce *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, která ve všech ohledech (hovorová dikce, personismus, lokalizace na Briskeby atd.) navozovala dojem skutečné výpovědi autora Jana Erika Volda. Druhý princip – „princip tuksečnosti“ – naproti tomu vystihuje poetiku *kykelipi*, neboť právě tento princip určuje identitu textového subjektu. Jeho rysem je totiž chaotické užívání jazyka i skutečnosti (jazykové skutečnosti).

V básni *KYKELIKI* charakterizuje subjekt různé entity pomocí citoslovcí – kohouta (citoslovcem „KYKELIKY“), tramvaj (cit. „PLING-PLING-PLING!“), pěnkavu (cit. „ELSKEDE VIV“), dívku (cit. „ELSKER DU MEG?“) a text uzavírá pointou: „Ja/det var piken, men poeten/hva sier han? Poeten han sier: KYKELIPI“ (*kykelipi* 126). Název sbírky, který H. O. Andersen chápe jako svého druhu šifru, tak získává další význam. Text ukazuje, že zvláštní výraz „kykelipi“ můžeme chápat jako způsob řeči, protože tak mluví básník („Poeten han sier: KYKELIPI“).

Podobného strukturního principu mohou využívat také texty, které se dají označit jako metaliterární. Asi nejznámějším příkladem je báseň *ØNSKEDIKTET*<sup>79</sup>, v níž se subjekt vyjadřuje

<sup>78</sup> Například v Norsku velmi známý text *KULTURUKE* (*kykelipi* 140) a dále *ORDPRØVEN* (*kykelipi* 12), *TILFLUKTSROM* (*kykelipi* 28), *1-2-3-4* (*kykelipi* 45), *FRA GNORE- ARKIVENE* (*kykelipi* 51), *A/D/E/P/S* (*kykelipi* 52), *FAEN I HELVETE – DIKTET* (*kykelipi* 56).

<sup>79</sup> Název je odvozen od rozhlasového pořadu *Ønskediktet*, který prezentoval tradiční norskou básnickou tvorbu. Posлуhač se zde setkal s tvorbou autorů B. Bjørnsona, O. Aukrusta, A. Øverlanda, H. M. Vesaasové ad.

stylizovaným jazykem podobným nynorsk, jedná se však z velké části o slova smyšlená. Celý text nemá žádný význam a stojí na hranici (ne)rozumitelnosti: „Det kvanser seg i Skottfjelldal/ og kosten står og kvorer/ og alle kvoiser ligger moys/ og vakten kroper nilsut/ [...]“ (*kykelipi* 54). To, co v básni ovšem zůstává, je patos, který se s touto tradiční poetikou pojí. Text má proto vedle metaliterárního náboje také svou hodnotu polemickou, neboť bychom jej mohli označit také přívlastkem ironický. Podobnou ironií je poznamenán také text *PORNODIKTET* (*kykelipi* 58), který je zároveň dobrým příkladem zcela opačného extrému:

piss bærsj promp  
 piss promp bærsj  
 bærsj piss promp  
 bærsj promp piss  
 promp piss bærsj  
 promp bærsj piss  
 og ronke og pule  
 og kukk og fitte  
 og vaginakrampe!

Zatímco *ØNSKEDIKTET* představuje provokaci a hříčku vycházející z určité podoby „vysoké“ norské literatury, druhá jmenovaná báseň provokuje svou vulgárností na nejnižší společenské úrovni. Princip organizace slovního materiálu zde zdaleka není náhodný. Všechna tři ústřední citoslovce se kombinují stejným způsobem jako pětice slov ve sbírce *blikket*. Poslední tři verše, které by bylo možno považovat za pointu, pak splňují požadavky ekvivalentního výběru výrazů (v souladu s Jakobsonovou básnickou funkcí) a celý text je tak zřetelně literární, přestože motivy nepochybně leží daleko za hranicí motiviky centrální lyriky. Oba texty – *PORNODIKTET* i *ØNSKEDIKTET* – jsou však nepřijatelné pro stejné publikum čtenářů poezie.

Všem doposud citovaným básním je společné, že tím či oním způsobem vycházejí z jazyka a reflektují ho. To je dalším společným rysem většiny textů sbírky a tím také stojí v opozici k předchozí. Zatímco *MG* většinou svých textů referovala ke skutečným poměrům minulosti a současnosti, *kykelipi* se opírá především o jazyk a lze ji také označit za sbírku metajazykovou. Představuje totiž určitou zkoušku jazyka obecně. Za hru s referencí jazyka či s arbitrárností jazykového znaku lze považovat kratinkou báseň *SPRÅK* (*kykelipi* 61):

hätäjarru  
 nödbroms  
 emergency brake  
 notbremse

Text sám o sobě nic neříká – nemá žádné poselství. Přesto se v něm zrcadlí hned tři fenomény. V první řadě ukazuje, že řeč sama je jen jednou omezenou verzí skutečnosti. Takové tvrzení odpovídá jak Nielsenovu postojovému relativismu, tak ve své době populárnímu Wittgensteinovu

výroku: „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.“ Text je také dalším dobrým důkazem Voldova důrazu na vizualitu a tedy povrchovost, čtenáři je zde totiž představena čtveřice nápisů přesně tak, jak je *vidí* subjekt textu (není zde přítomna jiná autorská interpretace, než výběr). Je na první pohled patrné, v jakých souvislostech se text objevuje – jako štítek ve vlaku, metru nebo tramvaji. Tento kontext neevokují jednotlivé výrazy, nýbrž jejich kombinace, a tedy struktura celé básně. Vzhledem k tomu, že se kontext váže k dopravnímu prostředku (k něčemu, co se pohybuje), stojí s ním obsah básně, která nevykazuje žádnou dynamiku, v kontrastu, a vytváří se tak určité podprahové napětí. Text, který v podstatě neříká nic, je tak dobrým příkladem toho, že dokáže působit na čtenáře a svůj výraz přitom těžít čistě z jazykové skutečnosti bez přímé reference.

Přestože básně *kykelipi* většinou čerpají z překvapivého obratu či jazykové hříčky a k velkým dobovým událostem neodkazují zpravidla, najdeme i zde několik textů, které na ně reagují. Za zmínku stojí krátká rýmovaná báseň *DAGENS TSJEKKISKE*: „If I had the wings of a sparrow/ If I had the ass of a cow/ I'd fly to Moscow tomorrow/ And drop my message from above“ (*kykelipi* 34). Konotace zřetelně nahrávají tomu, abychom text interpretovali jako odezvu na československou tragédii roku 1968. Je formulován anglicky a využívá tedy toho, že se jedná o jazyk světový a srozumitelnější širšímu publiku, než jen norskému. Zřejmě k vietnamskému konfliktu odkazuje text *UKEDIKT* (*kykelipi* 40):

det faller ingen bomber i dag  
det faller ingen bomber i morgen  
det faller ingen bomber i overmorgen  
det faller ingen bomber på torsdag  
det faller ingen bomber på fredag  
det faller ingen bomber på lørdag  
det faller ingen bomber på søndag

V době, kdy noviny každý den přinášejí nové zprávy z bojiště, se zdá být taková báseň přinejmenším dvojznačná. Jednoduchá figura – anafora – navíc až v příliš přesvědčivě strojovém rytmu (který by bylo také možno nazvat kadencí), opakuje pochybnou informaci „det faller ingen bomber...“. Ironie celého textu je patrná. Obě angažované básně mají tu společnou vlastnost, že využívají jazykové hravosti a spíše lehkého tónu („jazyka *kykelipř*“), byť referují k vážným událostem. V prvním případě má před sebou čtenář dětskou rýmovánku typu „co by... kdyby...“, v druhém případě pak sedminásobnou variaci patrně nepravdivé informace.

Vedle několika takových textů se pak nachází celá řada těch, které bychom mohli označit za texty nonsensové (například *HURRA FOR*: „kjell/ pell/ karamell/ okserull/ og POET!“; *kykelipi* 151). Jazyku a výrazu sbírky *kykelipi* se nevzpírají ani texty, jejichž atmosféra je výslovně lyrizující.

så  
     glir  
       ditt hår  
         ut av mine  
           hender slik  
           bølgen vender  
           og glir  
           i  
       hav og  
       lyset svinner  
   langs disse strender  
   mens sanden glir gjennom mine fingre  
   som dager netter år

Nejlepším a zároveň výjimečným příkladem je báseň *BØLGE* (viz obr. vlevo, *kykelipi* 82). Útvar nápadně připomíná některé básně z debutové sbírky. Jedná se opět o báseň, jejíž podoba se inspiruje konkretistickými technikami. O konkretistický text ale ve skutečnosti nejde, neboť báseň má prokazatelně lyrickou strukturu, která těží především z metafory vlna vlasů/mořská vlna, a její zformování představuje pouze tautologický doplněk této metafory. Protějškem takovémuto lyrickému „prodlévání“ jsou texty, které svou banální epizodičností připomínají absurdní bichselovskou poetiku.<sup>80</sup> Například v textu *I GRESSET* („Opp ett gresstrå/ klatrer en maur./ På toppen stanser den,/ snur/ og går ned“, *kykelipi* 162) voldovsky vidoucí subjekt reflektuje minimalistický výjev ze života mravence. Perspektiva subjektu a čtenáře je shodná, rozdíl spočívá pouze v tom, že subjekt své vidění verbalizuje, a tím čtenáři nabízí možnost spatřit právě ty detaily jako subjekt sám. Tato technika, typická pro Voldovu „otevřenou“ poetiku, spočívá na konkrétním jazyce. Zároveň však zapadá do rámce sbírky *kykelipi*, neboť ta, jak už bylo řečeno výše, vlastním způsobem představuje průsečnici dosavadní Voldovy tvorby – a tedy různých přístupů k literárnímu jazyku.

Dalším rysem, který je společný většině básní sbírky, je jistý odstup, v němž se projevuje celková autorská ironie. Je to logický důsledek celého ideového kontextu, který vychází z postojového relativismu. Pluralita přístupů, která je vlastní celému ranému Voldovu dílu, se logicky odráží i na průsečíku, kterým je *kykelipi*. Za touto mnohostí však neustále stojí tentýž – identický – autor, a přestože jím vytvořené textové subjekty nemají tutéž identitu, nelze vrstvu autorského subjektu popřít. Ta je ve většině textů skryta. Ve sbírce *kykelipi* se ukrývá pod provokaci, jazykovou hru nebo třeba za politický postoj. Autor sám však zřetelně vystupuje v textech metaliterárních a stojí zde jako další osoba – vedle čtenáře a subjektu textu:

TIL LESEREN

Jeg hadde  
 et visst overtak på deg  
 i begynnelsen, merket  
 du det? – jeg burde

kanskje nevne det  
 nå som jeg er i ferd  
 med å slippe

<sup>80</sup> Mezi texty *kykelipi* nechybí aluze k jiným básníkům či jejich poetikám (S. Mehren, R. Creeley, W. C. Williams, G. Johannesen, I. Malinovski), k Peterovi Bichselovi se odkazuje přímo překladem jeho básně *So ist es* (*kykelipi* 95).



grepet – for du finner

vel etter hvert  
at vi står i grunnen  
nokså likt, ikke  
sant?

(*kykelipi* 110)

V tomto metaliterárním textu z páté knihy *kykelipi* subjekt/autor hovoří zřetelně. Jedná se o svého druhu poetologickou inventuru – zpočátku vyjadřuje svou převahu nad čtenářem, neboť i ve voldovskyy „otevřeně“ poetice je to autor, kdo provádí výběr (motivů, jazykového materiálu). V pointě však konstatuje (a vzhledem k vnitřní logice Voldovy poetiky to nepřekvapí), že pozice a perspektiva obou aktérů literární komunikace je rovnocenná. I zde je však na místě přistupovat k textu s opatrností, jelikož tomuto výroku by bylo možné důvěřovat možná jen v rozhovoru přímo s autorem. Protože je ale sdělení formováno do básně a mluvčím je tak nutně textový subjekt, stojí zde autor až na třetím místě. Tento trojúhelník čtenář-subjekt-autor vykazuje ironie.

Lothe definuje ironii v základním smyslu jako „det som sies, utrykker det motsatte av det som menes“ (Lothe 2007: 101)<sup>81</sup> a míní se zde výroky typu „to je ale krásně“ například v situaci, kdy už třetí den bezútešně prší. I v takto jednoduchém případě ironické komunikace jsou přítomni tři účastníci: (1) mluvčí, (2) příjemce sdělení a (3) příjemce, který sdělení chápe v jeho přenesené podobě.<sup>82</sup> Jedná se o stejnou trojici aktérů jako u výše citované básně. Voldovská ironie ovšem v tomto případě není sarkastická, nýbrž *epická*: „Episk ironi utrykker fortellerens distanserte forhold til den fortalte verden (som hos Knut Hamsun og Thomas Mann)“ (Lothe 2007: 101). Tento způsob ironie je zcela nedílnou součástí obecného konceptu postojového relativismu, neboť každý literární projev, který se jím inspiruje (a využívá tedy aperspektivity subjektu a jeho rolí), staví autora takového literárního díla nutně do ironické roviny. Jan Erik Vold si je zjevně tohoto vedlejšího efektu Nielsenova „attituderelativisme“ vědom a ve sbírce *kykelipi* ho záměrně využívá jako strukturu, z níž pak vyvstává estetický účinek díla.

Jaké důvody mohou vést autora k tomu, aby ironie v díle využil *záměrně*? Ironie je do značné míry prostředkem účinku, který je více či méně zřetelnou součástí jakéhokoliv literárního díla, neboť autor vždy stojí mimo ně. Odpověď, která je pro Voldovu literární generaci relevantní, nabízí C. Brooks:

---

<sup>81</sup> Podle Brookse (2003: 61) se jedná o sarkasmus, který je nejjednodušší podobou ironického vyjádření.

<sup>82</sup> Tuto modelovou situaci odvozují z etymologie výrazu *ironie*: „En som forstiller seg – ironikeren – kalles på klassisk gres en *iron*. Han ble ofte anvendt som komisk nøkkelfigur i den greske komedie. Forstillelsen overfor andre personer i stykket skapte en dobbelhet, en dobbelt-bunn i utsagnene og var åpenbar for publikum. Sammen med ironikeren visste tilskueren mer enn andre personer i stykket [...]“ (Bugge 1977: 219). V řecké antické komedii jsou příjemci výpovědi dva – jeden na jevišti, který chápe pouze význam doslovný, a divák, jenž vnímá přenesený – ironický smysl repliky. V literární komunikaci může docházet k tomu, že oba příjemci – oběť ironie i divák – se spojují v jedné osobě. Tou je poučený čtenář.

I en stor del av den moderne lyrikk er ironien brukt som dens mest spesielle og kanskje mest karakteristiske strategi. Det er grunnen til dette og det er tvingende grunner. For bare å nevne noen: fellessymbolikkens sammenbrudd; en generell skepsis overfor universelle begreper; [...]. Den moderne dikteren står overfor oppgaven å gjenoppvekke et nedslitt og tappet språk, slik at det igjen kan formidle mening med kraft og presisjon. (2003: 69)

V úvodu tohoto oddílu jsem poukazoval na to, že všechny průvodní znaky knížky v sobě nesou jistou dvojznačnost. U všech Voldových sbírek je pravidlem, že tyto znaky korelují s diskurzem, který básník v té které knížce volí. Řada textů *kykelipi* obsahuje podobnou dvojznačnost, jakou nacházíme v průvodních znacích. Exmplárním textem je v tomto ohledu překlad Bichselovy básně SO IST ES (*kykelipi* 95), kterou doplním dvěma texty *kykelipi*:

slik er det  
sier man

et tre for eksempel  
er slik

slik er et tre

og et tre er ikke slik  
og alt er ikke slik

slik er det

#### FOTGJENGEROVERGANG

Jeg går  
på den grønne  
mannen, står

på den røde  
mannen, gule menner  
fins ikke

(*kykelipi* 124)

#### TEUVES – 2 DUSIN STK.

13.

Hva – er det noe  
som haster? Hva – er det  
noe som ikke haster?

(*kykelipi* 105)

Všechny tři texty mají společnou vlastnost - jsou cyklické a tato cykličnost se odehrává mezi dvěma protikladnými póly: „slik er det“ – „alt er ikke slik“; „den grønne mannen“ – „den røde mannen“; „noe som haster“ – „noe som ikke haster“. Oba póly jsou zároveň hlavními motivy a protože se vzájemně vylučují, zůstává s otazníkem, co v takovém textu vlastně interpretovat. Co čtenář obkružuje při pohybu od jednoho pólu k druhému? Velmi podobnou strukturu pozoruje Paul de Man ve studii *The Concept of Irony* z roku 1996:

The I, language, posits A and posits minus-A at the same time, and this is not a thesis and antithesis, because the negation is not an antithetic negation, as it would be by Hegel. It is different. It is itself posited and it has nothing to do, for example, with a consciousness. *About this self, which is thus posited and negated at the same time, nothing can be said* [OB]. It's a purely empty, positional act, and no acts of judgment can be made about it, no statements of judgment of any kind can be made about it. (1996: 173)

Podobně jako ve Fichtově pojetí řečového „já“, o němž de Man hovoří, ukazuje se ve Voldových a v Bichselově textu něco, co je tvořeno protipóly a nelze o tom proto říct nic. Takový text se pak podobá optickému klamu, který na zadní straně obálky *kykelipi* ztvárňuje ilustrace Sidsel Paaske. Stává se pouhým obrysem a zachycuje to, co neexistuje – „nic“ (srov. „come/i've nothing to tell you“ v úvodu knížky). V básni *FOTGJENGEROVERGANG* je tímto „nic“ žlutý panáček na semaforu (*gule menner fins ikke*), v textu z *TEUVES – 2 DUSIN STK.* je tentýž jev zobrazen v nejminimálnější možné podobě. Týž princip „obkružování ničeho“ může stát i v základu rozvítejšího textu:

#### UMULIG SONETTE

Min elskede er  
min antipode.  
Når jeg står opp  
kryper hun til køys

og når jeg er trøtt  
smiler hun mot dagen, vi er  
som to unger på dumphuska  
hun og jeg, opp og ned –

eller dette brevet i drømmen  
til den som våkner  
ved siden av den som sover  
på samme rom, i samme seng,

puster så trygt og rolig  
ut og inn, ut og inn –

V básni se nachází celá řada podvojností. Základní je protiklad subjekt/jeho milá, další jsou odvozené: únava/energičnost, nahoře/dole, dovnitř/ven. Samotný text „nemožného“ sonetu je dopisem subjektu psaným ze sna do bdělé skutečnosti. Pomocí všech těchto kontrastů

pojmenovává subjekt to, co se mezi ním a jeho milou děje – a tím je „nic“. Zde se tak splňuje nejen příslib z úvodu sbírky „come/i’ve nothing to tell you“, neboť se subjektu daří toto „nic“ opsat pomocí protikladů, ale i ono „let’s be together“ z téhož motta. Toto „nic“ existuje totiž pouze v situaci, kterou báseň popisuje – když „já“ a „min elskede“ jsou a proto zároveň i nejsou spolu.

Tento a podobné texty *kykelipi* vykazují patrnou míru ironie, neboť jejich smysl na jednu stranu spočívá na denotátu a skutečně jím referují k nějaké fiktivní situaci. Na druhou stranu však představují ilustraci dalšího principu – a to jak v podobě jazykových hříček, nonsensových textů, lyrických či takových, které předchozími adjektivy nelze vymezit. Vold užívá ironie (kdy lze číst ve dvojím kódu) jako stavebního prvku. Je to způsob ironického ztvárnění, který Paul de Man zmiňuje v parafrázi romantika Friedricha Schlegla: „Irony is not just an interruption; it is [...] the ‚permanent parabasis‘<sup>83</sup>, parabasis not just at one point but at all points, which is how he [F. Schlegel, OB] defines poetry: irony is everywhere, at all point the narrative can be interrupted“ (1996: 179). Permanentní ironie básní *kykelipi* spočívá v tom, že kdykoli a u kteréhokoli textu hrozí, že se básnická dikce obrátí naruby a stane se řečí s odlišným významem.

### 6.3. Hodnocení (3)

Obě poslední Voldovy sbírky šedesátých let jsou opět projevem dvou protikladných perspektiv, které se doplňují. Představují dvě různé role dvou různých subjektů, dva různé přístupy, různé verze téhož – skutečnosti zachycené jazykem. Obě postihují každá svým způsobem tuto skutečnost jako skutečnost globální. U *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* je to svět v jeho zeměpisné šířce a délce. Naproti tomu *kykelipi* se jí přibližuje z jazyka a prostředkem, jak toho dosáhnout, je ironie. De Man tvrdí: „[...] in irony involves a little more, a more radical negation than one would have in an ordinary trope such as synecdoche or metaphor or metonymy. Irony seems to be the trope of tropes, the one that names the term as ‚turning away‘, but that notion is *so all-encompassing that it would include all tropes*. [OB]“ (1996: 165). Ironii lze skutečně považovat za poněkud odlišný způsob užití jazyka než jen literární nebo běžný. Má jako jediný z tropů schopnost převracet význam jakéhokoli jazykového obratu, ať už je význam nepřenesený nebo přenesený: „If Schlegel said irony is permanent parabasis, we would say that *irony is the permanent parabasis of the allegory of tropes*. [OB,...] The allegory of tropes has its own narrative coherence, its own systematicity, and

---

<sup>83</sup> „[...] parabasen [betegner, OB] i vid forstand ethvert illusjonsbrudd i dramaet, f. eks. ved omtale av scenerommet, kommentarer om spillet som spill osv. Parabasens funksjon er å fremheve dramahandlingens fiksjonskarakter og tematisere forholdet mellom virkeligheten og illusjon“ (Lothe 2007: 165).

it is that coherence, that systematicity, which irony interrupts, disrupts“ (1996: 179). V oblasti jazyka (jazykové skutečnosti) je ironie takovým prostředkem, jehož dosažnost je globální.

K obraznosti, která je hlavním literárním prostředkem účinku *MG*, se Vold vyjadřuje nepřímou ve své esejistice. Za programový text bychom mohli vzít jeho interpretaci Antonioniho filmu *Zvětšenina*. V článku *Antonionis Blow-up – hva som står i bildet* vyzdvihuje Vold Antonioniho důraz na vizualitu:

Selve begrepet med ‚blow-up‘, dette å blåse opp bilder, anskueliggjør på den klareste måte filmens virkelighetsproblematikk – ja, gjør at filmen kan ses ut fra en filosofisk synsvinkel: Hva er virkeligheten? – her får publikum selv følge med i hvordan en mikrostudering av ‚virkeligheten‘ gir en *ny* virkelighet. [...] Ved å gå lenger inn i sine bilder, ved å trenge dypere ned i sitt stoff blir han til slutt fanget av sitt stoff, som kunstneren bildene [sic, OB] er ikke lenger noe atskilt fra ham [...]. (1967, *EE* 273)

Vold tu zřetelně pojmenovává právě na způsob, jenž stojí v základu jazyka *MG* – neustálé zvětšování obrazu do jeho nejmenších detailů. Básník je snímající fotoaparát. Obrazy nakonec přestávají být samostatné a nelze rozlišit mezi nimi a subjektem textu. Jaký důvod vede k použití takové metody? „[...] *det er mer enn ren informasjon via bildet han* [Antonioni/kunstneren, OB] *vil gi*, det er [...] kjærlighet til det synlige“ (*EE* 270). Ukrývá se to důležité hlouběji, než kam sahá obraz? (Je zde řeč o metafyzice?) Vold zde hovoří o lásce k viditelnému. Tato „láska“, jak ukazuje charakter jeho poetiky po celé rané období, je ovšem obezřetná. Nepřipouští jednu navždy platnou a vždy správnou perspektivu, naopak pohled na skutečnost se musí odehrávat z různých (jazykových/literárních) hledisek a nejlépe opačných. Sleduje-li čtenář spolu se subjekty textů jednotlivé obrazy v básních *MG*, dochází k tomu, že objekty přestanou mít charakter vjemu (informace) a stávají se „objektivním korelátem“. Aktuální obraz je stále tím, na co se upírá zrak, perspektiva jako by se ovšem záhy posunula. Walter Baumgartner ilustruje tento voldovský efekt na principu Möbiovy pásky<sup>84</sup>: „På et slikt band er bevegelse og dynamikk mulig. Man kommer i sirkelbevegelsen stadig tilbake til samme sted, men hver gang på en annen side“ (1969: 23). Přestože čtenář vidí stále tentýž obraz a jeho části, nevnímá ho už objektivně, nýbrž spolu se subjektem nově a zainteresovaně, zdola. S posunutím perspektivy dochází i k posunutí smyslu, jeho oddělení od prvotního, doslovného významu. Tento princip je ovšem vlastní i ironii, jak se s setkáváme v *kykelipi*. Strukturně jde o stejný pohyb na předem dané dráze (papírová páska/text), ale smysl se najednou obrací. Obě sbírky, ovšem každá výrazně po svém způsobu, čtenáře udržují v napětí pomocí neustálé oscilace mezi smyslem a doslovností. Ty se ovšem neoddělitelně snoubí v jednom celku a v případě, že se čtenář bude chtít uchýlit k abstrakci smyslu (typu „básník chtěl

---

<sup>84</sup> Ta vznikne tak, že z papíru ustrihneme proužek a před tím, než se oba konce slepí, jeden z nich otočíme o 180 stupňů.

řít, že...“), zjistí, že ten spočívá v čisté doslovnosti. V básnických diskurzech *Mor Godhjertas glade versjon*. *Ja a kykelipi* ale doslovnost nemá povahu informace, obhajuje vždy svůj smysl v rámci celku.

## 7. Vyústění: *spor, snø* (1970)

### 7.1. *spor, snø* (1970)

Poslední sbírka Voldova raného literárního projektu stejně jako předchozí knížky nese vlastní poetický diskurz – další perspektivu, jíž lze básnicky zachycovat skutečnost. Po výřečném opusu *Mor Godhjertas glade versjon. Ja a kverulantské kykelipi* směřuje autorova poetika k minimalistickému a meditativnímu výrazu sbírky *spor, snø*. Odlišnost je patrná už při pouhém listování, sbírka je totiž bez výjimky tvořena krátkými trojveršími.



Sofistikovaných průvodních znaků, které uváděly čtenáře do předchozích knížek, výrazně ubylo. Sbírece dominuje bílá – barva, která v sobě spojuje všechny ostatní doplňkové barvy barevného spektra (červenou, modrou, žlutou, zelenou, oranžovou a fialovou). Knížka je vyplněna téměř prázdnými bílými stránkami, protože každé trojverší stojí na stránce osamoceně (stránky jsou nyní znovu nečíslovány a chybí i velká písmena). Bílá je přední i zadní záložka, pouze na přebalu knížky stojí na titulní straně světle modrý název sbírky (viz. obr. vlevo). Pod ním jsou umístěny dvě souběžné krátké křivky, které připomínají dvojici stop ve sněhu či třeba matematické znaménko „je přibližně rovno“ (tzn.  $\approx$ ; Wærp 2001). Obojí je zasazeno v rámci, který ovšem není dotažen do konce a v pravém horním rohu je „propustný“. Všechny tři motivy – titul, stopy i rámec – jsou jakoby napsány rukou, chybí jim strojová přesnost typografické úpravy. Sbíрка také postrádá symetrické rozvržení obsahu. Tvoří ji 153 básní a z tohoto čísla není možné vytvořit žádný „hezký“ násobek jako u předchozích sbírek.

Novinářská reakce ani tentokrát nebyla zvláště příznivá. I. T. Svenning píše v recenzi z prosince 1970 v deníku *Aftenposten*: „Det er omtrent like dypsindig som en sardinboks og man føler seg slett ikke alltid sikker på å få noe varig utbytte [...] Allikevel: de beste av disse vers eier ikke bare charme og frekkhet [...] de har også rene dybde og assosiasjonsvekkende, billedskapende muligheter for kommunikasjon mellom forfatter og leser.“ Svenningovu rozpolcenost potvrzuje také H. H. Wærp, když ve své bilanční studii o Voldově díle tvrdí: „Man får i *spor, snø* inntrykk av at Jan Erik Vold har valgt seg en for kort form ut fra hans temperament“ (Wærp 2001). Budeme-li tuto sbírku vnímat jako vyústění Voldova raného projektu, najdou se přinejmenším dva důvody, které svědčí ve prospěch této finální poetiky. V první řadě dává autor

průběh téměř úplnému ztišení a vyvažuje jím veškeré egocentricky konfliktní, strojové, absurdní, excentrické nebo ironické polohy sbírek předchozích. To ostatně potvrzuje i barevná symbolika.



Obálka časopisu Profil 4/1970

Za druhé má tato „zklidněná“ sbírka své opodstatnění i jako polemika. Tentokrát ale nikoli vůči norské lyrice poválečných let a první poloviny let šedesátých, nýbrž vůči vlastní literární generaci. S koncem desetiletí totiž dochází ke značné radikalizaci soudobé norské tvorby, která se inspiruje především marxismem-leninismem a maoismem. To za-příčiňuje mimo jiné i rozpad literární skupiny kolem časopisu *Profil*, která z velké části vycházela z hravé a experimentální estetiky. Na scénu nyní přichází angažovaná estetika sociálního realismu a v tomto kon-textu působí Voldova apolitická sbírka jako lehká provokace<sup>85</sup> či estetická distance.

## 7.2. Jazyk sbírky *spor, snø*

Důraz na denotát, který se plně ve Voldově poetice etabloval se sbírkou *HEKT*, je očekávaným rysem i v jazyce sbírky *spor, snø*.<sup>86</sup> Jak jsem už upozorňoval dříve, kombinace konkrétního významu a nepřítomnosti tradičních tropů na syntagmatické rovině má za následek přesun metafory na úroveň celého textu. Teprve tento celek je tím, co se nabízí k interpretaci jako „situace“. U krátkých básní *ss* je tento posun velmi podobný:

på taket  
under snøen  
lå en ball  
(*ss* 219)

Minimalistickou situaci v textu je třeba chápat doslovně. Napětí, které zachycuje, je tvořeno protiklady viditelné/neviditelné, nahoře/dole a plocha/bod. Hlas subjektu situaci postupně odkrývá a zároveň s každým veršem vytváří nový kontrast. Orientuje pohled čtenáře nejprve

<sup>85</sup> Podrobněji to formuluje opět Wærp (2001): „Mens Vold er 60-tallspoeten per se, er han utypisk for rådende fronter i de politiserte 70-årene. Mens Tor Obrestad skriver dikt om industrisamfunnet Sauda, Edvard Hoem slår til lyd for bygdeverdi, Arnljot Eggen hamrer ut aforismer fra et arbeiderklasseperspektiv, Hans Børli, Harald Sverdrup og Rolf Jacobsen tematiserer økologiske problemer, Stig Holmås, Erik Bystad og Terje Johannesen skriver kulturkritiske og sosialt engasjerte dikt, - lener Jan Erik Vold seg i samme tidsrom mot en østlig horisont, i en lyrikk helt uten politisk trykk.“

<sup>86</sup> Dále *ss*.



na *tuto* střechu (vzhůru), pod *tento* sníh na střeše (dolů), kde leží *nějaký* míč, který je vidět jen jako oblina na jinak rovné sněhové pokrývce. Taková interpretace je ovšem možná teprve ve chvíli, kdy čtenář dočetl a výsledný *obraz* (už se nejedná o situaci) podrobí reflexi či meditaci. Neukrývá žádný tradiční symbol ani metaforu. Určitou metaforickou strukturu text přesto zachovává. Děje se tak podobným způsobem jako u Poundova *image* („an intellectual and emotional complex in an instant time“, 1979: 37) či Eliotova *objektivního korelátu* („set of objects, a situation [...] such when the external facts which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked“, 1922). V tomto případě to není metaforická genettovská figura, podobnost se odehrává ve vztahu autor – čtenář. Danou situaci vidí oba aktéři *podobně*, byť podobnost je přirozeně omezena tím, co si představí pod tím kterým slovem/jazykovým znakem.<sup>87</sup> Nositelem sdělení ale zůstává třetí hráč celého procesu – subjekt textu. Mezi ním a motivy, které v básni artikuluje, je ovšem odlišný poměr. Ten spočívá na celkové metonymii – mezi subjektem a motivy musí být *souvislost*. Tento vztah není v žádném případě *náhodný*, nějaký další tu ovšem nelze prokázat. Proto je báseň (kterou tvoří motivy a jejich artikulace) spíše komplexní „shoda okolností“. Vztah souvislosti mezi subjektem a motivy úplný. Tuto úplnost pak Pound definuje jako „emotional complex“ a Eliot jako „situation“. Podobnou strukturu lze nalézt v asi nejslavnější Poundově imagistické básni:

#### IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.

(podle Aarsetha & Kittanga, 233)

Společným rysem Voldova i Poundova textu je staticnost zachyceného okamžiku. Vedle toho se v obou textech jedná o situaci *viděnou*, podobnou fotografickému snímku (byť Poundův text by vzhledem k juxtapozici byl nejspíše dvojexpozicí).

Wærp dělí texty *ss* podle motivů do tradičních kategorií „bydikt“, „naturdikt“ a „hverdagsscene“. Nejedná se o žádnou přísnou kategorizaci a svým způsobem je toto rozdělení správné. Nabízí se však i jiné, neméně volné roztrídění textů *ss* do tří základních skupin podle toho, jakým způsobem referují.

---

<sup>87</sup> Už dříve jsem upozorňoval na to, že na tomto principu staví Voldova „otevřená“ poetika.

Protože básně v první skupině nespočívají na nějaké referenci k objektu, nýbrž zůstávají čistě v jazyce, mohli bychom ji nazvat metajazykovou. Jedná se o jakési „jazykové obrazy“. Texty, které sem spadají, jsou ovšem jasně odlišitelné od většiny ostatních:

jeg er  
så glad i deg  
huff ja

(ss 219)

Z citované básně se čtenář nedozví víc, než že subjekt svérázně vyznává lásku nějakému „ty“. Podstatné je, že celá situace zůstává zachycena výlučně v jazykovém obratu, který je modifikován povzdechnutím v pointě.

Do druhé skupiny patří většina trojverší a mohli bychom ji charakterizovat přívlastkem referenční, protože text zde vždy referuje k jednomu a více motivům:

svarttrogen forsvant  
bak snøhaugen. da den kom frem  
var snøen gått

(ss 224)

V průběhu tří veršů je zachyceno jedno celé roční období a to tak, že se vymezí jeho počátek a konec pomocí drobného, překvapivého detailu. Hromada sněhu synekdochicky zastupuje zimu, která začíná, když za ni zalétne kos. Když se objeví znovu, je snůh už pryč. Trojverší, jehož jazyk je nepřekvapivě prozaický, je krásným příkladem toho, jak působivá dokáže být básnická zkratka pro poetický účinek.

O řádek výše jsem zmínil podobnost s jazykem prózy. Vold si je tohoto úskalí konkrétního jazyka v poezii dobře vědom a po svém – velmi racionálně a metaliterárně – se s ním vypořádává. V ss se nachází trojverší „tre bobler/ fra bunnan, siden/ ikke noe mer“ (ss 223). Báseň je částí jiného textu z předchozí sbírky, kterým jako by si autor „připravoval půdu“ pro poetiku ss (*kykelipi* 98):

«PROSA ER LINJE, POESI ER PUNKT»

Tre bobler fra bunnan, siden  
ikke noe mer. Det var hele diktet.

Jeg gjentar: Tre bobler  
fra bunnan, siden ikke noe mer. I prosa

vil det lyde slik: Tre bobler fra bunnan,  
siden ikke noe mer. Situasjonen kommer aldri

igjen: Jan Erik Vold ved vannet, *det*  
vannet, *den* stubben og tre bobler som bryter

den svarte overflaten, *de* tre boblene, i *den*  
rekkefølgen, dannende *den* trekanten – og så

borte igjen, kosmosklokka har tikket  
videre. I poesi lød det altså slik:

Tre bobler fra bunnen, siden  
ikke noe mer.

V duchu *kykeliipi* je v básni cítit ironický podtón, s nímž subjekt servíruje čtenáři téměř učitelskou dikcí něco „tak samozřejmého“ a text, který pak najdeme v *ss*, zopakuje pro jistotu třikrát. Navzdory ironii se zde poetika, která je typická pro většinu textů *ss*, vysvětluje beze zbytku: důraz je kladen na konkrétní význam slov, upozorňuje se na způsob zachycení času, který je relativně krátký (i ve výše citovaném textu „svarttrogen forsvant...“ se zima prezentuje v podstatě jako okamžik) a na jedinečnost situace a tudíž její komplexitu.

Poslední skupina podobně jako první není početná. Texty zde představují jakousi syntézu přístupů obou předchozích. Veršovaný jazykový výraz přesně vystihuje obraz, který celé trojverší vytváří:

ut av åsen  
fuglen flyr  
inn i åsen

(*ss* 227)

dråpen  
henger der  
ikke

(*ss* 232)

V obou případech je textem dokonale zaznamenán obraz, tentokrát ovšem nikoli staticky, nýbrž v pohybu. V první básni je to přelet ptáka mezi dvěma kopci, v druhé pozoruje čtenář spolu se subjektem visící kapku, která v pointě už neexistuje. V těchto a několika podobných textech dochází k zachycení prchavého jevu včetně jeho prchavosti. Tím, že překonávají státnost

většiny ostatních básní, představují tyto texty vrcholy ss. Snímek fotoaparátu je totiž vystřídán krátkým záběrem kamery.

Obzvlášť tyto texty jsou ve své „strukturní identitě“ podobné čínskému písemnému znaku – ideogramu. V doslovu k českému překladu eseje F. F. Fenollosy *Čínský písemný znak jako básnické médium* (který v roce 1920 připravil k vydání E. Pound) charakterizuje Oldřich Král styl amerického imagisty W. C. Williamse<sup>88</sup> způsobem, který by bylo dobře možné aplikovat i na texty ss: „Báseň je jako kaligrafovaný ideogram, akt reprezentace je vystaven do popředí, to, jak označujeme, je přinejmenším stejně významné jako to, co označujeme“ (Fenollosa 2005: 75). Sám Fenollosa ve svém eseji upozorňuje na některé momenty, na něž jsem narážel už dříve a to nejenom ve spojitosti s ss, nýbrž s celou ranou voldovskou poetikou. V první řadě je to nepřítomnost abstrakce, která je charakteristická pro ideogram: „Věci jsou pouze koncové či spíše protkávací body jednání, průsečíky činů, momentky dění. Právě tak není v přírodě možné ani čisté sloveso, abstraktní pohyb. Oko vidí substantivum a verbum jako jedno – věci v pohybu –, a právě k takové prezentaci čínské pojetí tíhne“ (Fenollosa 2005: 25). Toto napodobení skutečných objektů, v nichž se spojuje dynamická i statická povaha věci, nachází svůj konkrétní odraz v čínském ideogramu. Paralelu je ovšem možné najít i na malé ploše v básních ss, nejzřetelněji právě u poslední jmenované skupiny.

Druhý prvek, na který Fenollosa upozorňuje, je těsně spjat s tím, co jsem formuloval už dříve jako „divadelní obrat“. K divadelní metafoře se ovšem přibližuje z jiného úhlu: „Přednost slovesné poezie jakožto umění tkví v tom, že je spjata s fundamentální skutečností času. Čínská poezie má navíc tu jedinečnou přednost, že spojuje oba prvky. Zároveň se sugestivní názorností kresby vykazuje i dynamickou pohyblivost zvuků. V jistém smyslu je objektivnější než kresba i zvuk, je dramatičtější“ (2005: 23). To, co Fenollosa nazývá „fundamentální skutečností času“, již disponuje slovesná poezie, nelze ve Voldově případě chápat jinak, než jako dynamiku narace, která je v autorových sbírkách latentně přítomna od samého začátku. Tam, kde hovoří o „sugestivní názornosti kresby a dynamické pohyblivosti zvuků“, můžeme u Volda hledat autorův silný zájem o jazykový (básnický) obraz a jeho účinek na čtenáře. Tento poměr průběžnosti a názorné konkrétnosti má pak v obou případech stejný důsledek. Tím je náchylnost k performanci, dramatičnost. V případě čínského kaligrafa je to předvedení dokonalého tahu štětcem, v případě evropského básníka to může být vědomé zastávání rolí textových subjektů.

Tato východoasijská paralela, kterou jsem se pokusil nastínit pomocí Fenollosovy interpretace čínského ideogramu, není v žádném případě náhodná. Jednak to naznačuje už

---

<sup>88</sup> V roce 1969 vydal Vold v Den norske bokklubben překlad výboru z Williamsova díla.

poznámka o Voldově překladu z díla imagisty W. C. Williamse, jednak Vold jako anglista nemohl minout velká jména americké literatury, která byla ovlivněna touto východoasijskou tradicí. Vedle toho čínské a japonské básně žánru haiku uvedl do norské literatury v roce 1966 Paal-Helge Haugen svým překladem *Blad frå ein austleg bage. 100 haikudikt*. Vold na ně reaguje programovým esejem v *Samtiden* 8/1966, který nesl název *Poesi – vestlig og østlig* (EE 171). Západní tradici zde charakterizuje jako dualistickou („Det finnes et godt og et ondt, himmel og helvete, de som gjør rett og de som gjør galt [...] Verden er to – det gjelder et enten-eller.“). Naproti tomu k té východní, monistické, se vyslovuje se zřetelným obdivem a poetice haiku přisuzuje jednoznačně pozitivní hodnotu:

Det er poetens oppgave å gi bilder til dette navnløse, uten å nevne det ved sitt navn, stille samme situasjoner og handlinger til kompleksitet og meningsfullhet: Derved kan han *skape* et bilde, en følelse, et hele, mer en *gjengi* ting han har opplevd. Det er *bans*, det er *nytt*, det er *unik*. Han har trukket det navnløse ut av kaos, og gitt det navn: hele diktet. Her eksisterer intet innenfor/utenfor. [...] Poesi er det å registrere at verden er én. (EE 172)

V úryvku jsou patrná témata, na která jsem narážel už dříve: obraznost (gi bilder), metoda nepřímého pojmenovávání (uten å nevne det), komplexita a jedinečnost. Ve svých úvahách podnícených Haugeho publikací dospívá Vold dokonce tak daleko, že může říct: „Dette er farvel til all dysindig symbolisme (= at en ting minner om noe annet) – [...]“ (EE 174).

Voldova trojverší, o nichž jsem mluvil doposud, jsou přirozeně inspirována východoasijskými haiku. Jedná se ovšem o jakousi voldovskou adaptaci, neboť ne vždy splňují formální a obsahové požadavky tohoto žánru: „Trelinjerne ligger nær det japanske haiku-diktet, selv om det i streng forstand ikke oppfyller haikuformens rytmekrav [počet slabik ve verších by měl být 5-7-5, OB]. I haikudiktet ligger det gjerne en indikasjon om årstid, enten direkte eller indirekte – ved henvisning til et dyr, en blomst eller lignende, som er typisk for årstiden“ (Wærp 2001). E. Johns upozorňuje ve studii *Bak alle ansikt er intet ansikt. Jan Erik Vold i lys av zenbuddhismen* na to, že Voldova východní – a konkrétně zenbuddhistická – inspirace je jedním z přirozených interpretačních klíčů k jeho poetice. Jeden z principů zenových haiku ilustrují následující dva příklady:

hva gjør lyset  
i bjørketræene? lyset  
ser seg om  
(ss 209)

ingenting  
er ingenting, ingenting  
ingenting  
(ss 234)

Oba texty jsou svého druhu momentkami. Johns hovoří o „språklig stilleben“ (1976: 129) a vysvětluje to v kontextu zenového buddhismu: „En Zen-haiku ‚sier ingenting‘, den inneholder

ingen filosofi eller kommentar til en livssituasjon. Den uttrykker ‚sono-mama‘ ,akkurat som det er‘ . [...] Men det stiliserte, fastfrosne bildet [...] er typisk for haiku-billedbruken“ (1976: 128). Oba citované texty zachycují takovou situaci – stav který je „právě takový, jaký je“ (sono-mama). Nadto je v obou patrný určitý aha-efekt a zároveň moment epifanie (například u druhé básně by jím byl paradoxní závěr, že „nic“ nemůže být nic jiného než „nic“ – „ingenting/ er ingenting“), jímž se ovšem neartikuluje víc, než přítomný *konkrétní* okamžik.

V takových básních se také velmi svérázně projevuje textový subjekt. Dalo by se říct, že v podstatě není přítomný jinak, než jako hlas toho, kdo *takto* spatřuje. S tím přímo souvisí autorův důraz na vizualitu, díky níž se oslabuje *snaba* něco komentovat ze strany autora i jeho subjektu. Nositelem smyslu je artikulace viděného. Tuto minimální přítomnost subjektu komentuje Vold s předstihem (a jak upozorňuje Johns také s patřičnou sebeironií) už v *kykelipi*:

avstå  
fra handling  
om jeg tør  
be

(*kykelipi* 164)

Metaliterární komentář, který obsahuje aluzi na latinské „veni, vidi, vici“ a přímo zachází s jeg-subjektem, najdeme i v *sr*:

jeg kom  
jeg så  
jeg forsvant

(*sr* 218)

Z perspektivy zenové poetiky to opět vysvětluje Johns: „Felles for maleriet og diktet er det ubevegelige, et motstykke til den såkalte ‚ikke-handlingen‘ , ‚wu-wei‘ som det heter i taoismen. [...] En annen oversettelse av begrepet er ‚ikke-hensikt‘ . [...] Wu-wei begrepets paradoks ligger i at det dreier seg om en hensiktsløs, selvutfyllende handling“ (1976: 129).

Už dříve, v oddíle o sbírce *kykelipi*, jsem hovořil o jevu, který jsem nazval „obkružování ničeho“. Tento obtížně vymežitelný fenomén je další nedílnou součástí poetiky zenových haiku a také jednou z průběžných Voldových inspirací. V základu „ničeho“ na rozdíl od ironie *kykelipi* stojí zenové principy „sono-mama“ (tak, jak to je) a „wu-wei“ (absence záměru), text hovoří sám sebe (selvutfyllende handling) a neartikuluje nic víc v žádném dalším ohledu (hensiktsløse handling). Do kontextu to zasazuje znovu výstižně Johns:

Det vesterlandske religiøse opplevelse karakteriseres ofte som ‚fylde‘ , den totale tilstedeværelsen; særlig gjelder dette hos mystikerne. Buddhismen derimot snakker om ‚intethet‘ , ‚tomhet‘ , og mener på sin måte omtrent det samme. Det vi oversetter med ‚tomhet‘ , er sanskrit-ordet *sunyata*, som etymologisk betyr det som sveller, er fullt av noe. [...] *Sunyata* blir vanligvis symbolisert med den tomme sirkelen. [...] Den rimeligste definisjon av ordet ville være ‚det som er fullt av ingenting‘ . *Det er ment som mellomtingen mellom to ytterpunkter; det inneholder verken at ‚noe er‘ eller at ‚noe ikke er‘* .[OB] Det vanligste synonym til *sunyata* er ikke-dualisme. Det å oppleve *sunyata* er å oppleve den rette væren fordi tanken er blitt fri fra den belastning det er å tenke i motsetninger. Væren dveler i seg og er relasjonsfri. (1976: 138)

Buddhistický princip *śūnyata* (jehož symbolem je kruh, který je mimo jiné typicky voldovský) je synonymem způsobu, jak pojmenovat „nic“. Nepřítomnost struktury, v níž „něco je“ a „něco není“, je souhlasně protikladná ironickému způsobu „obkružování ničeho“ v *kykelipi*, kde v některých textech „něco je“ i „něco není“ zároveň. V *kykelipi* je ale na rozdíl od *ss* přítomna ironie, která ve své podstatě neguje. Texty *spor*, *sno* naproti tomu zaznamenávají „den selvfølgelige, ulidenskapelige handling“ (Johns 1976: 129) podobně jako zenová haiku. Tento modus scribendi, tato zenová perspektiva pak stojí v základu onoho ztišení, které sbírka *spor*, *sno* přináší jako východisko celého raného projektu.

V roce 1965 vyšla autorovi debutová sbírka a v tomtéž roce vychází i jeho překlad Beckettova románu *Murphy* (1938). V doslovu překladatele Vold formuluje v podstatě programovou myšlenku předjímající celých pět let svého raného tvůrčího období, která je i přirozenou pointou závěru mé práce: „Alt dette, for å vise mennesket som det er, alene, med sin fiksjon av det det kaller sin virkelighet, underveis mot den store stillhet“ (1965: 184).



## 8. Závěr

V úvodu k této práci jsem Voldův raný literární projekt pojmenoval jako „svébytné mnohohlasí“. Různorodost voldovského diskurzu nabývá v optice postojového relativismu Hanse-Jørgena Nielsena na přesvědčivé kontinuitě a odvrací případné pochybnosti nad tím, je-li tento sedminásobný koncept soudržný. Nielsen definuje subjekt jako „en hel række jeg'er“, čemuž Voldův projekt odpovídá. Před čtenáře staví postupně textový subjekt lyrický (*mellom speil og speil*, 1965), strojový (*blikket*, 1966), ohrožený absurditou (*HEKT*, 1966) a absurditu vyprávějící (*fra rom til rom SAD & CRAZY*, 1967), subjekt personální (*Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, 1968) a ironický (*kykelipi*, 1969), a tuto plejádu ukončuje subjektem téměř nepřítomným (*spor, snø*, 1970). Nielsenovská mnohost perspektiv má ve Voldově pojetí stejnou povahu jako Newtonův fyzikální důkaz složitosti bílého světla – hranolem se bílý paprsek rozkládá do barevného spektra a pomocí dalšího se opět skládá. Tuto *složitost* ústící do *jednoduchosti* dobře vystihuje Nielsenův termín „aperspektivní subjekt“, neboť v každém básnickém diskurzu figuruje jako jedna z textových vrstev jediný autor.

Potvrdilo se, že Nielsenovu nechuť k metafyzickým intencím literárního díla sdílí i Vold. Na syntagmatické rovině textu mizí z jeho tvorby tradiční básnické prostředky metafora a symbol, které jsou nejužívanějším médiem poetické transcendence v pozdním symbolickém modernismu. Sbírkou *HEKT* (1966) dospívá autor k doslovnému, denotativnímu významu namísto přeneseného – a to se stává základním strukturním momentem celého Voldova raného projektu.

Důsledkem toho se vytváří tzv. otevřená poetika, v níž se perspektiva textového subjektu a čtenáře přibližují, neboť jakýkoli jev pojmenovaný v básni vidí oba aktéři velmi podobně. Důraz na denotát má v obecnější rovině za následek, že se text *lyrické básně* stává *básnickým textem*. Nadále přítomný veršový přesah ovšem dokazuje, že hranici mezi poezií a prózou Voldovy texty nepřekračují.

Autorovy básnické texty směřují k lyricko-epické poetice. Na srovnání Voldova debutu a Mehrenovy sbírky *Hildring i speil* (1961) jsem ilustroval přítomnost slovníku pozdního symbolického modernismu, včetně jeho konotací, a lyrickou strukturu, jež v dané době dominuje básnické tvorbě. Počínaje její úplnou negací v podobě experimentu *blikket* se čím dál zřetelněji projevoval odklon od této základní struktury lyrické produkce. Stopou lyriky zůstává u Volda i nadále žánr básně, který je neodmyslitelně spojován s tímto literárním druhem a je přítomen v pozadí čtenářské recepce Voldových textů. Pro epickou složku se s postupem práce objevila celá řada důkazů. Jednak je to už zmiňovaný důraz na denotát, dále pak skrytá narativní struktura (od debutu *mellom speil og speil*), častá přítomnost ironie (nejzřetelněji v *kykelipi*) a také

vypravěčských technik (v *Mor Godhjertas glade versjon. Ja a fra rom til rom SAD & CRAZY*). S tím se pojí i to, co jsem nazval „divadelní obrat“. Ten jednak souvisí s celkovou „aperspektivní“ koncepcí o mnoha různých subjektech (rolích), jednak se projevuje přímo v jednotlivých textech. Čtenáři je umožněno některé role subjektů odmítat a neztotožňovat se s nimi, což je důsledek zcizovacího efektu, který ovšem tradičně bývá spojován především s epickým a absurdním divadlem a nikoli s básnickou tvorbou.

Tato voldovská adaptace zcizovacího efektu opět souvisí se základní proměnou básnického textu, kterou způsobuje důraz na denotát. Tím, že ze syntagmatické roviny mizí přenesený význam, dochází k jeho posunu na úroveň celého textu. Podstatná je až celková *situace* (tak jako v absurdním dramatu) a text se stává sám metaforou.

V tomto ohledu se zračí i jistá podobnost s prózou, čehož si je Vold vědom a musí se vůči ní metaliterárně vymezit („Prosa er linje, poesi er punkt.“, *kykelipi* 98). Literárním prostředkem, který logika Voldovy poetiky dovoluje, zůstává ironie, jež je stavebním principem předposlední sbírky *kykelipi*, a především básnický obraz. S ním autor nakládá vědomě a ve sbírce *spor, sno* se stává formálním završením poetiky celého raného projektu.

Vedle metafory se raná voldovská poetika neobejde ani bez symboliky. To se projevilo ve zvýznamňování motivů barev. V nejprůkaznější podobě se barevná symbolika prezentuje ve sbírce *fra rom til rom SAD & CRAZY*, kterou lze proto použít jako klíč k ostatním. Druhou, méně obsáhlou množinu symbolů představují čísla figurující v kompozici některých sbírek, především čtyřka a osmička. Zastupují Voldův čtverhranný symbolický prostor a často se opakující symbol kruhu. Při zpětném pohledu se zdá, že v autorově projektu také existuje symbolická vnitřní posloupnost vedoucí od abstrakce pouhých slov (*mellom speil og speil*) přes matematické vymezení prostoru literární hry (*blikket*) až k barvitě, fyzikální tvářnosti světa (od sbírky *HEKT*). Symbolická vrstva Voldových textů je v jednom ohledu poněkud překvapivá – je totiž výrazně subjektivní (například Voldův symbol kruhu nikoli náhodou odkazuje k zenovému buddhismu, jímž se nejzřetelněji inspiruje *spor, sno*). Jako jeden z nejvýznamnějších zástupců generace *Profilu* tak Vold paradoxně zpochybňuje její programové odmítnutí symbolismu. Cílem mé práce nebylo odhalovat motivaci této Voldovy volby, nýbrž ukázat, že v rané autorově tvorbě zaručuje právě tato symbolika koherenci a komplexitu celého projektu.

Už v úvodu padla zmínka o tom, že Vold měl v úmyslu sedmi sbírkami uskutečnit jediný literární projekt – demonstraci poetiky záměrně pluralitní. Jednotná koncepce nedovoluje vývoj Voldovy rané poetiky vylíčit pouze jako příběh o sedmi překvapivých zvratech. V průběhu práce se jasně ukázalo, že se tento vývoj odehrává především v tříbení básnického výrazu.

## Seznam použité literatury

- AARNES, A.: *Litterært leksikon. Begreper og betegnelser: Teori – Kritikk – Historie*. Oslo 1977.
- AARSETH, A., KITTANG, A.: *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. 4. vydání, Oslo 2001.
- AADLAND, E.: „Atle Kittang og Asbjørn Aarseth: Lyriske strukturer (1968)“. In: *Edda*, 1991, 267-268.
- ANDERSEN, P. T.: *Norsk litteraturhistorie*. Oslo 2001.
- ANDERSEN, H. O.: „Litteratur på ein annan måte. Døme på korleis ein kan nytta andre teoretiske og metodiske utgangspunkt for å lesa skjønnlitteratur enn det som er vannleg i dag“. *Bøygen* 1/2004, 76-81.
- BACHE-WIIG, H.: „Jan Erik Vold – poet og multimedium“. *Norsk skrift* 101/2000, 5-10.
- BAUMGARTNER, W.: „Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon.“ *Vinduet* 1/1969, 16-24.
- BAUMGARTNER, W.: „Barberblad, kastanjer, blåsvix og kjærlighet – noen nærlesninger i Jan Erik Volds lyrikk“. *Norsk skrift* 101/2000, 25-36.
- BAUMGARTNER, W.: „Jan Erik Volds diktsamling *sirkel, sirkel*. Boken om prins Adrians reise som transkulturelt prosjekt“. In: ENGEN, T. O. (ed.): *Monokultur og multikultur. Nasjonsbyggende diskurser 1905 –2005*. Valsett 2006, 107-123.
- BECKETT, S.: *Hra*. In: *Šťastné dny*. Praha 1965.
- BECKETT, S.: *Murphy*. Přel. J. E. Vold, Oslo 1965.
- BENSE, M.: *Teorie textů*. Praha 1967.
- BEYER, E.: „Nyere norsk lyrikk“. In: *Skandinaviske Lyrik der Gegenwart*. Glückstad 1972, 140.
- BICHSEL, P.: *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. Olten und Freiburg im Breisgau 1976.
- BORGES, J. L.: *Ars poetica*. Praha 2005.
- BREKKE, P.: *Til sin tid: Journalistikk 1945-1970*. Oslo 1970.
- BROOKS, C.: „Ironi som strukturelt begrep“. In: SKEI, H. H. (ed.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo 2003, 59-72.

- BRUMO, J., FURUSETH, S.: *Norsk litterær modernisme*. Bergen 2005.
- BUGGE, E. M.: „Camus L'Etranger med særlig henblikk på begrepet ironi“. In: *Edda* 1977/4, 217-226.
- CAMUS, A.: *Mýtus o Sisyfovi*. Praha 2006.
- ESSLIN, M.: „The Theatre of the Absurd“. *The Tulane Drama Review* vol. 4, 1960, 3-15.
- DE MAN, P.: „The Concept of Irony“. In: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis 1996, 163-184.
- FENOLLOSA, E. F., POUND E. (ed.): *Čínský písemný znak jako básnické medium*. Praha 2005.
- FILIPEC, J. et al.: *Slovník spisovné češtiny*. 3. vydání, Praha 2003.
- FJELDSTAD, A.: „JAN ERIK VOLDS DIKT eller sammenhengen mellom versåskoding/forfatterholdning og stilmiddel/poetisk metode“. *Norsk litterær årbok* 1973, 165-190.
- FRIEDRICH, H.: *Struktura moderní lyriky: Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno 2005.
- GENETTE, G.: „Figurar“. In: Skei, H. H. (ed.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo 2003, 164-176.
- GRUE, T., JÓNSSON, J.S.: „Jan Erik Vold. Den som vil fortelle sannheten må være god til å dra armkrok“. *Poesi* 2/1984, 131-137.
- HAVNEVIK, I.: *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200-2000*. Oslo 2002.
- HELMSTETTER, R.: „Lyrický postup: lyrika, báseň a básnická řeč“. In: PECHLIVANOS, M. et al.: *Úvod do literární vědy*. Praha 1999, 36-52.
- HIRŠAL, J.: „O poezii přirozené a umělé“. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha 1997, 7-14.
- HÅKANSON, B.: „Uppröret mot symbolismen“. *Vinduet* 1/1967, 69-75.
- HUIZINGA, J.: „Nature and Significance of Play“. In: *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*. London 1955, 1-45.

- HUMPÁL, M.: *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Praha 2006.
- HOUSKOVÁ, A.: „Magie smíchu“. *Iniciály* 30/1992, 69-70.
- JAKOBSON, R.: *Poetická funkce*. Praha 1995.
- JANSS, CH., REFSUM, CH.: *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*. Oslo 2003.
- JOHNS, E.: „Bak alle ansikt er intet ansikt. Jan Erik Vold i lys av zen-buddhismen.“ *Norsk litterær årbok* 1976, 128-140.
- KLEIVSETH, B.: „Fraværet som gir nærvær. Om Jan Erik Volds fjerde bok: fra rom til rom SAD & CRAZY“. In: KARLSEN, O. (ed.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*. Oslo 2000, 105-122.
- KAFKA, F.: *Die Verwandlung*. Stuttgart 2002.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M.: „Ontologické metafory“. In: *Metafory, kterými žijeme*. Brno 2002, 39-46.
- LEMHAGEN, I.: „I speglarnas sal. Anteckningar kring Jan Erik Volds debut“. In: KARLSEN, O. (ed.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*. Oslo 2000, 61-79.
- LOMBNÆS, A. G.: „Lyrikk som metanarrativ i P. Brekke: *Roerne fra Itaka* (1960) og J. E. Vold: *Mor Godbjertas glade versjon. Ja* (1968)“. In: GEMZØE, A. et al.: *Fortellingen i Norden efter 1960*. Aalborg 2002, 470-477.
- LOMBNÆS, A. G.: „Jan Erik Vold – fornyeren“. *Norsk skrift*, 101/2000a, 11-15.
- LOMBNÆS, A. G.: „I språket, i verden. Jan Erik Volds Bok 1-10“. In: KARLSEN, O. (ed.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*. Oslo 2000, 41-60.
- LOTHE, J. et al.: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo 2007.
- MEHREN, S.: *Hildring i speil*. In: *Samlede dikt 1960-1967*. Oslo 2001, 43-69.
- MÆLAND, O. M.: „Anti-dikting eller ny modernisme?“. *Syn og segn*, Oslo 1968, 554-566.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I*. Brno 2007.
- NIELSEN, H.-J.: „Nielsen' og den hvide verden. Essays. Kritik. Replikpoesi 1963- 68. København 1968, s. 9-23.
- NÜNNING, A.: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart 2004.

ØKLAND, E.: „Oslo er full av glansnummer“. *Vinduet* 1/1969, 62-65.

O'HARA, F.: „Personism. A manifesto“. In: ALLEN, D., TALLMAN, W.: *The Poetics of New American Poetry*. New York 1979, 353-355.

PETŘÍČEK, M.: *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*. Praha 1991.

POUND, E.: „A retrospect“. In: ALLEN, D., TALLMAN, W.: *The Poetics of New American Poetry*. New York 1979, 36-48.

SCHMIDT, S. J.: *Člověk, stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii*. Liberec 1969.

SKYUM-NIELSEN, E.: „Diktet mellem pølsesnak og ingenting. Poetologiske overvejelser på baggrund af Jan Erik Volds lyrik“. In: KARLSEN, O. (ed.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*. Oslo 2000, 27-41.

SVENNING, I. T.: „Med vold, list og lempe“. *Aftenposten*, 3.12. 1968.

SVENNING, I. T.: „Pip rund virkeligheten“. *Aftenposten*, 18. 11. 1969.

SVENNING, I. T.: „Artikulasjoner“. *Aftenposten* 3. 12. 1970.

TORRA, E.: „*Exkurs: Stylistika*“. In: PECHLIVANOS, M. et al.: *Úvod do literární vědy*. Praha 1999, 117-121.

TORSEN, E.: „*Fra splittelsen til helhet*“. *Jan Erik Volds modernisme i lys av nordamerikansk diktning og østlig filosofi*. Trondheim 1990.

TRENSKI, P. I.: „Václav Havel and the Language of the Absurd“. *The Slavic and East European Journal*, Vol. 13, No. 1, 1969, 42-65.

VLAŠÍN, Š. (red.): *Slovník literární teorie*. Praha 1984.

VOLD, J. E.: *Entusiastiske essays. Klippbok 1960-1975*. Oslo 2006.

VOLD, J. E.: *mellom speil og speil*. Oslo 1965.

VOLD, J. E.: *blikket*. Oslo 1966.

VOLD, J. E.: *HEKT*. Oslo 1966.

VOLD, J. E.: *fra rom til rom. SAD & CRAZY*. Oslo 1967.

VOLD, J. E.: *Fire bøker*. Oslo 1971.

VOLD, J. E.: *Mor Godbjertas glade versjon. Ja*. Oslo 1968.

VOLD, J. E.: *kykelipi*. Oslo 1969.

VOLD, J. E.: *spor,sno*. In: *Volds beste*, Oslo 2007, 207-234.

VOLD, J. E.: *spor,sno*. Oslo 1970.

WANGSTEEN, B. et al.: *Bokmålsordboka: Definisjons- og rettskrivningsordbok*. 3. vydání, Oslo 2005.

WÆRP, H. H.: „Bøkene ‚fra rom til rom SAD & CRAZY‘ (1967) og ‚BusteR brenneR‘ (1976) – kortprosa eller prosadikt?“. In: KARLSEN, O. (ed.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*. Oslo 2000, 80-104.

WELLEK R., WARREN A.: *Teorie literatury*. Olomouc 1996.

### **Elektronické zdroje**

BENSE, M.: „Concrete poetry II.“ 1965. [online]. [cit. 2008-02-03]. URL: <<http://www.ubu.com/papers/bense02.html>>.

BREKKE, P.: „Kykelipi“. 1969. [online]. [cit. 2008-02-03]. URL: <<http://www.dagbladet.no/kultur/2002/09/28/350013.html>>.

ELIOT, T. S.: „Hamlet and His Problems.“ 1922. [online]. [cit. 2009-05-03]. URL: <<http://www.bartleby.com/200/sw9.html>>.

GOMRINGER, E.: „From Line to Constellation. 1954.“ [online]. [cit. 2009-05-08]. URL: <<http://www.ubu.com/papers/gomringer01.html>>.

POUND, E.: „Hamlet and His Problems“. 1922. [online]. [cit. 2009-05-03]. URL: <<http://www.bartleby.com/200/sw9.html>>.

USTVED, Y.: „Stor seier for Jan Erik Vold“. 1968. [online]. [cit. 2008-04-01]. URL: <<http://www.dagbladet.no/kultur/2002/09/28/350015.html>>.

WÆRP, H. H.: „Virkeligheten, den dusjen. Jan Erik Vold gjennom fire tiår“. In: *Nordlit* nr. 9, 2001. [online]. [cit. 2008-03-10]. URL:

<<http://www.hum.uit.no/nordlit/9/6waerp.html>>.

*Metaphysik* [online]. [cit. 2009-04-15]. URL: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Metaphysik>>.

## Summary:

### The Development of Jan Erik Vold's Esthetics from 1965 to 1970

The thesis deals with Jan Erik Vold's early work from the perspective of „attituderelativisme“ represented in Scandinavia by the Danish poet and essayist Hans-Jørgen Nielsen.

All the 7 Vold's books from this period are treated not only chronologically but rather cyclically – as three plus one contradictory pairs. The lyrical début *mellom speil og speil* (1965) is confronted with the experimental book *blikket* (1966). The thesis observes the different ways of inspiration of the absurd in *HEKT* (1966) and in *fra rom til rom SAD & CRAZY* (1967) and analyses the monistic double-project: *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968) in comparison with *kykelipi* (1969). The last book, *spor, snø* from 1970, introduces a final perspective (being in contrast to all the other books) inspired by Zen Buddhism and the literary form of haiku poems.

The structure of „consentient antithesis“ in Vold's literary concept shows how the lyrical structure is modified into the structure of a poetic text; how the lyrical subject changes; how the traditional metaphors and symbols are dissolved and the poem becomes metaphorical as a whole. The thesis indicates that this is caused by an emphasized use of non-figurative poetic expression instead of the traditional figurative meaning.