

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta
Ústav germánských studií

DISERTAČNÍ PRÁCE

Ondřej Buddeus

Fikční světy v díle Jana Erika Volda
Fictional Worlds in the Work of Jan Erik Vold

Školitel: Prof. Mgr. Martin Humpál, Ph.D.
2017

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. 3. 2017

.....
jméno a příjmení

ABSTRAKT

Ondřej Buddeus

Fikční světy v díle Jana Erika Volda

Disertační práce se zabývá fikčními světy v díle norského básníka Jana Erika Volda (*1939, Oslo) především v letech 1965–1995. K dílu výrazné osobnosti poválečné literatury ve Skandinávii přistupuje s východisky teorie fikčních světů formulovanými především v pracích Ruth Ronenové, Lubomíra Doležela, Miroslava Červenky a Eleny Semino. Poznatky teorie fikčnosti, která se zaměřuje spíše na analýzu literárních narativů, aplikuje v rozsáhlé případové studii na básnické dílo, jež se vyznačuje výjimečnou variabilitou stylů a žánrů počínaje lyrikou, přes experiment a epické formy až po tvorbu angažovanou. Po úvodním přehledu dosavadního bádání o díle Jana Erika Volda představuje práce teoretický rámec pro zkoumání fikčnosti básnických textů. Na rané tvorbě z let 1965–1970 zkoumá pravidla fikčního diskurzu z hlediska subjektů básnického textu (lyrického já a subjektu díla). Na příkladu dvou sbírek ze sedmdesátých let se věnuje problematice formování fikčního univerza prizmatem Doleželovy intensionální roviny. V angažované tvorbě z konce osmdesátých a devadesátých let pak zkoumá a analyzuje možnosti interakce aktuálních a fikčních domén aplikací kognitivní teorie schémat. V dialogu teorie fikčních světů a díla Jana Erika Volda vyvstává množství impulzů, jež stávající poznatky o povaze fikčnosti rozšiřuje o výzkum v rozsáhlé oblasti básnických textů. Zároveň zohledňuje a ozřejmuje variabilitu Voldova autorského diskurzu.

ABSTRACT

Ondřej Buddeus

Fictional Worlds in the Works of Jan Erik Vold

The dissertation deals with fictional worlds in the works of the Norwegian poet Jan Erik Vold (*1939, Oslo), focusing on the years 1965–1995. The work of Vold, a major figure of post-war Scandinavian literature, is approached through the key concepts of the fictional worlds theory as articulated mainly by Ruth Ronen, Lubomír Doležel, Miroslav Červenka, and Elena Semino. The findings of the theory of fictionality (usually employed in the analysis of literary narratives), are applied in an extensive case study of Vold's poetic texts, which contain an exceptional variety of styles and genres ranging from the lyrical, experimental and epic to the socially engaged. The introductory overview of existing literary research on Vold's work is followed by an outline of the theoretical framework used to analyse the fictionality of poetic texts. The rules of fictional discourse are probed in terms of the fictional subjects' perspective (the persona and the subject of the work) in the early works from the years 1965–1970. The forming of fictional universes through Doležel's intensional fiction-world structuring is traced in two collections from the 1970s. The socially engaged works of the late 1980s and 1990s are then read and analysed in terms of the possibility for interaction between actual and fictional domains by applying the cognitive theory of schemes. The dialogue between the fictional worlds theory and Vold's work brings up a number of impulses, which contribute to the existing knowledge about the nature of fictionality by adding research in the broad field of poetic texts. At the same time the variability of Vold's authorial discourse is taken into account and emphasised.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jan Erik Vold – fikčnost – teorie fikčních světů – poezie – norská poezie – poválečná literatura – skandinávská neoavantgarda – lyrický subjekt – teorie schémat

KEYWORDS:

Jan Erik Vold – Fictionality – Fiction theory – Poetry – Norwegian Poetry – Post-War Literature – Scandinavian Neo-Avant-Garde – Persona – Schema Theory

Za cenné rady, připomínky, konzultace, podněty a pomoc při psaní disertační práce děkuji
Prof. Mgr. Martinu Humpálovi, Ph.D., prof. Ole Karlsenovi (Høgskolen i Hedmark, Norsko),
Janu Eriku Voldovi, své rodině a přátelům.

OBSAH

1. Úvod	1
2. Jan Erik Vold a přehled dosavadního bádání (1965–2016)	5
2. 1. Šedesátá a sedmdesátá léta: raná reflexe	6
2. 2. Osmdesátá léta: ve znamení debat	7
2. 3. Devadesátá léta: přechodné období	10
2. 4. Po roce 2000: „voldovská“ studia?	12
3. Teorie fikčních světů a básnické texty	16
3. 1. Možné světy logiky a světy fikce	19
3. 2. Fikční světy, předstírání a pravdivostní hodnoty	25
3. 3. Recepční podmínky fikce: hra, emoce a modelový čtenář	29
3. 4. Fikčnost a básnické texty	35
3. 4. 1. Východiska v teorii fikčních světů	40
3. 5. Básnický text z hlediska interpretační variability na příkladu jedné básně	46
3. 5. 1. Lyrika jako výchozí typ poezie	47
3. 5. 2. „jeg tror“ jako intertextový odkaz	49
3. 5. 3. „jeg tror“ z hlediska strukturní analýzy	50
3. 5. 4. „jeg tror“ v tradici haiku	52
3. 5. 5. „jeg tror“ z hlediska metapoiesis	54
3. 5. 6. „jeg tror“ jako kognitivní schéma a struktura paradoxu	55
3. 5. 7. „jeg tror“ a paralelismus fikčního světa	57
3. 5. 8. „jeg tror“ v nástinu intensionální a extensionální funkce	59
3. 6. Oblast fikčnosti básnických textů	61
3. 6. 1. Spor o fikčnost lyriky	63
3. 6. 2. Kde se nachází oblast fikce básnických textů? Model recepce fikčních světů básnických textů	65
3. 6. 3. Poměr rekonstrukční a interpretační aktivity	68
4. Jan Erik Vold 1965–1970: hra subjektů	70
4. 1. Exkurz: pojem lyrického subjektu	72
4. 1. 1 Původ pojmu lyrický subjekt	74
4. 1. 2. Lyrický subjekt a empirický autor	76
4. 1. 3. Lyrický subjekt a subjekt díla jako fikční entity (koncepte M. Červenky)	82

4. 1. 4. Závěr exkurzu	86
4. 2. Debut <i>mellom speil og speil (mezi zrcadlem a zrcadlem, 1965)</i>	87
4. 3. <i>blikket (pohled, 1966)</i> a experimentální literatura ve Skandinávii	92
4. 3. 1. Norská, dánská a švédská neoavantgarda	94
4. 3. 2. <i>blikket</i> a aperspektivní „já“	99
4. 4. Epické já: <i>HEKT (1966)</i>	109
4. 4. 1. Básně v próze <i>fra rom til rom SAD & CRAZY (z pokoje do pokoje SAD & CRAZY, 1967)</i>	115
4. 5. Fikce autenticity: osobní já sbírky <i>Mor Godhjertas glade versjon. Ja (Šťastná verze matky Dobrosrdečné. Ano, 1968)</i>	119
4. 6. <i>kykelipi (kikiripí, 1969)</i> a subjekt jazykových her	128
4. 7. Závěrem	133
5. Sbírký <i>S (1978)</i> a <i>sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise (kruh, kruh. Kniha o cestě prince Adriana, 1979)</i> v perspektivě intensionální funkce	136
5. 1. Přírodní lyrika <i>S (1978)</i>	137
5. 2. Básnický cestopis <i>sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise (kruh, kruh. Kniha o cestě prince Adriana, 1979)</i>	149
6. Události, komentáře: schémata a scénáře Voldovy angažované tvorby z let 1989–1995	157
6. 1. Teorie schémat a intensionální funkce	159
6. 2. Báseň upomíná na svět: politická poezie sbírek <i>Elg (Los, 1989)</i> , <i>IKKE. Skillingsstrykk fra nittitallet (NE. Kramářské písně z devadesátých let, 1993)</i> a <i>Kalenderdikt (Básně z kalendáře, 1995)</i>	160
7. Závěr	175
Literatura	179
Příloha 1	188

Something funny is going on in fiction, however we look at it.

(Walton 1990: 387).

1. Úvod

Vstoupit do básnického světa Jana Erika Volda (*1939, Oslo) znamená ocitnout se v neobyčejně rozlehlé textové krajině, která je leckde až dramaticky proměnlivá, nabízí spektakulární vyhlídky a místa kontempace, oblasti hustě i řídky obydlené. Je to však krajina virtuální, vystavěná podle jasných pravidel, která určují náš pobyt v ní. „[A]ll diktning er fiksjon, ikke dermed mindre ‚virkelig‘ enn papiret det står trykt på, men virkelig på en annen måte” („Veškerá poezie je fikcí, to ovšem neznamená, že by byla méně ‚skutečná‘ než papír, na němž je vytištěna, je skutečná jiným způsobem“, Vold 2006: 324), napsal Vold v eseji v roce 1968. Už v šedesátých letech, kdy se spolu s dalšími autory mladé generace vehementně hlásí o slovo v norské literatuře, máme co do činění s autorem, který si je jasně vědom jedné zásadní determinanty literární tvorby: její utvořenosti. Celé Voldovo dílo je protkáno množstvím odkazů na vlastní konstruovanost, neustále čtenáře upozorňuje, že to, co čte, je „kniha“, „báseň“, „píseň“, „meditace“ apod. Snahu zobrazovat svět tedy provází permanentní vědomí diskurzivity této snahy, vědomí, že básně jsou artefakty a svět v nich zobrazený je skutečný v jiném režimu než ten, ve kterém žijeme. Přistoupit k dílu tohoto autora s perspektivou fikčnosti je tedy odpovědí na impulzy, které se nabízejí.

Dílem Jana Erika Volda jsem se zabýval už v diplomové práci, kterou jsem obhájil v roce 2009, kdy jsem také nastoupil do doktorského studia. Poněkud překvapivě se od tohoto roku pozornost skandinávských badatelů začala upírat na Voldovo dílo s nebývalou intenzitou. Jedinou do té doby existující kolektivní monografií a nevelký počet studií z předchozích dekád v rychlém sledu doplnilo hned několik odborných i popularizačních článků. Zájem o Voldovo dílo vzrostl především v souvislosti s aktuální vlnou bádání o skandinávské neoavantgardní literatuře. Přesto je téměř s podivem, že žádný badatel nepřijal za svou nabídku reflektovat Voldovo dílo v intencích teorie fikčnosti.

Teorie fikčních světů se zdá být pro analýzu Voldova díla přirozenou volbou. Jedná se o dnes už etablovaný diskurz literární vědy, který má vlastní vybudované pojmosloví i instrumentář. Fikčnost je přitažlivé hledisko i proto, že se ve spojitosti s oblastmi utvářenými lidskou imaginací ukazuje jako jev univerzální. Herní principy fikčních světů můžeme promýšlet nejen ve spojitosti s literárními díly, ale i s filmem, divadlem, galerijním uměním nebo třeba počítačovými hrami, nehledě na to, že aktualita fikce je v současnosti, kdy se svět rozšířil o nový, čistě virtuální kontinent a kdy se ve veřejném diskurzu objevují fenomény jako „alternativní fakta“, téměř hmatatelná. Úvahy nad tím ovšem přirozeně zůstávají mimo rámec mojí práce.

Chceme-li uplatnit poznatky teorie fikčních světů na básnické texty, narazíme hned na několik zásadních obtíží. V první řadě je zřejmým problémem to, že o fikci a fikčnosti teorie pojednává sice obecně, přesto své poznatky aplikuje téměř výlučně na fikční narativy. To samozřejmě tento teoretický rámec zpětně ovlivňuje: výsledky svých analýz definuje se zřetelem k vyprávění, nenarativní prvky a postupy se zhusta ocitají za hranicí zvolené teoretické perspektivy. Při aplikaci výstupů teorie fikčních světů na živé básnické dílo, bude třeba provést řadu drobných i větších adaptací, které takovou aplikaci učiní smysluplnou. To je jedním z úhrnných cílů této práce.

Zatímco publikací, které se věnují fikčnosti ve vztahu k narativním dílům, existuje početná řada, básnickými texty se zabývají pouze dvě. Červenkovy *Fikční světy lyriky* (2003) jsou v mnohém ohledu určující prací k tématu, přesto se potýkají se dvěma zásadními omezeními. Zaprvé svou reflexi vztahuje pouze k jednomu z žánrů poezie – lyrice, což pro náš výzkum znamená, že u textů, které se nevyznačují lyrickým stylem, bude třeba zohlednit i jiné žánrové parametry. Zadruhé je Červenková práce výsostně teoretická – v celém výkladu cituje pouze dvě básně. Nechává nás tedy před otázkou (rozuměj: úkolem), jakým způsobem prakticky uplatnit fikční hledisko při analýze konkrétních básnických textů. Druhou prací na téma fikčnost v básnických textech je *Language & World Creation in Poems & Other Texts* Eleny Semino z roku 1997. Je zřejmé, že Červenka s touto prací nebyl obeznámen, přestože výzkum oxfordské badatelky vychází ze stejného pojetí fikčnosti. Semino ovšem teorii fikčních světů využívá především jako odrazíště pro aplikaci kognitivní teorie schémat. Ta, jak ukážeme v poslední kapitole, některé poznatky o fikčnosti světů literárních děl doplňuje, ale ani ona v posledku nenabízí zřejmé řešení konkrétních otázek fikčnosti na širokém poli poezie.

Odpovědět alespoň na ty základní je tedy úkolem této práce: jaké jsou předpoklady fikčnosti básnických textů obecně? Kde se nachází oblast fikce v básnických textech a jakou v nich hraje roli? Jak můžeme aplikovat fikční hledisko na konkrétní texty a co nám prozrazují o daném autorském diskurzu? Protože se v této práci snažím smířit dva prakticky odlehlé rámce – relativně abstraktní literárněvědnou teorii a konkrétní, organický básnický diskurz, prolínají se v ní také dva metodické postupy: vzhledem k Voldovu dílu postupují chronologicky od debutu v roce 1965 k poslední sbírce z Voldova angažovaného období vydané v roce 1995. Tyto roky také ohraničují primární oblast mého badatelského zájmu. Vold vydává básnické sbírky v určitých cyklech, které se často kryjí s jednotlivými dekádami. Sbírkami v těchto cyklech vždy spojuje určitý typ diskurzivity – jedná se o komplexní „básnické projekty“. To nám dovoluje se soustředit pouze na vybrané sbírky či charakteristické rysy

jednotlivých období (především to platí pro pátou a šestou kapitolu, zatímco kapitola čtvrtá vzhledem k předmětu zkoumání postupuje po jednotlivých knihách). Po roce 2000 Vold sice vydal další tři básnické sbírky, ovšem není zřejmé, zda se jedná o cyklus již uzavřený, nebo k němu ještě další kniha přibude. Proto ho až na několik referencí spíše nechávám stranou. Teoretická linie pak funguje v dvojím režimu. Na makroúrovni postupuje od demarkačního vymezení výzkumného rámce (dosavadní bádání a teoretická úvaha) k ponoru do fikčních světů (subjekty v básnických textech, intensionální strukturace významu v díle) a opět „ven“ z vnitrotextové roviny k oblasti recepčních a interpretačních podmínek (místa nedourčenosti, schémata a scénáře). Na mikroúrovni, tedy při interpretaci jednotlivých básnických textů, se kombinují induktivní a deduktivní postupy: konkrétní texty totiž nutně korigují předzjednané hledisko, se kterým k nim v té které kapitole přistupujeme.

Kapitola následující po úvodu, věnovaná přehledu dosavadního bádání o Voldově díle, zároveň sleduje dialog mezi autorovými aktivitami na literárním poli a vědeckou reflexí jeho tvorby, a nepostrádá tedy ani horizont literární sociologie. Další kapitola představuje obecné vymezení teoretické perspektivy této práce, přihlíží také ke genezi jejího ústředního pojmu „fikční svět“ a historii bádání o fikčnosti v poezii především v kontextu německojazyčné, norské a české literární vědy. V následující kapitole se na textovém materiálu z Voldova raného tvůrčího období pokusím ukázat možnosti konkrétní analýzy fikční subjektivity (především v návaznosti na Červenkovy poznatky). Abych tak mohl učinit, bude třeba pozastavit se ve dvou exkurzech: v prvním se věnuji ústřednímu pojmu obecné teorie básnických textů, lyrickému já; druhý je sondou ke kulturním a literárním kontextům daného období. To je vzhledem k Voldově tvorbě nesmírně důležité, protože se v něm ustavují základní pravidla celého autorského diskurzu. Pátá kapitola se věnuje způsobům strukturace výrazu a významu ve Voldových lyrických i epických básních ze sedmdesátých let a navazuje především na úvahy Lubomíra Doležela. Závěrečná šestá kapitola pak na příkladu Voldovy angažované tvorby z let osmdesátých a devadesátých vede dialog s teorií schémat v souvislosti s výzkumem Eleny Semino.

Krátký komentář také zaslouží jediná (atypicky samostatná) příloha k disertační práci: český výbor z celého Voldova díla (1965–2012) vydaný pod názvem *malý kruh* (Archa, 2012). K vydání jsem ho připravoval v druhém roce doktorského studia, předcházelo mu tedy několik let zkoumání autorova díla. Přestože se moje překladatelská interpretace k následujícímu výkladu neváže explicitně, věřím, že jako příloha plní dvojí funkci: nabízí čtenáři možnost nahlédnout do díla tohoto významného skandinávského básníka ve větší komplexitě, jelikož se v předkládané disertační práci nutně omezují na relativně malý počet

textů. Výběr básní k překladu Vold také autorizoval, měl by být proto dostatečně reprezentativní. Doufám tedy, že překladová kniha coby praktická interpretace vhodně doplní moji interpretaci v literárněvědném metadiskurzu.

Voldovo básnické dílo je žánrově a formálně neobyčejně variabilním komplexem. Lyrika je zde jen jednou z možností mezi dalšími žánry a formami literárního druhu poezie. Ostatně tento výraz je v češtině pozoruhodný tím, že označuje singulár i plurál. Pro aplikaci teorie fikčních světů představuje diverzita „poezií“ výzvu, protože se nemůže upínat k jednotícímu horizontu narace. S touto pestrostí, která odpovídá i povaze zkoumaného díla, se tato práce pokouší vyrovnat při sledování unikavého a nesamozřejmého fenoménu fikčnosti v básnických světech Jana Erika Volda.

2. Jan Erik Vold a přehled dosavadního bádání 1965–2016

Mezi „univerzitou jednoho muže“, jak Volda pro jeho obsáhlou literárněhistorickou a kritickou tvorbou tituloval Torben Brostrøm (2011: 154)¹ a norským akademickým prostředím můžeme sledovat dlouhodobou tenzi. V polemické sbírce esejí z roku 1980, která vyšla pod názvem *Det norske syndromet* (Norský syndrom), označil Jan Erik Vold dva významné norské profesory literatury za „hovedansvarlige for at den moderne lyrikken er et forsømt felt“ („odpovědné za to, že moderní poezie je opomíjená oblast“, Vold 1980: 67). V další polemice o 22 let později opět kritizuje Vold z téhož důvodu jiné dvě významné osobnosti domácí nordistiky.² V obou případech byl polemický výpad namířen proti zástupcům největší norské akademické instituce, Univerzity v Oslu. Pokud pohlédneme na domácí recepci Voldova díla v úhrnu, nelze přehlédnout, že se mezi autorem a akademickým prostředím v některých obdobích rýsuje konkurenční pozice. Jakmile Vold veřejně polemizuje s akademickou půdou, je badatelský zájem o jeho dílo menší, případně se vyčerpává polemikou s autorem, zatímco v obdobích, kdy Vold do akademického diskurzu nevstupuje nebo ho nenapadá, zájem o jeho dílo roste. Ačkoli je sporné, zda tento poznatek jakkoli přispívá k interpretaci autorova díla, jisté zůstává, že na nevelkém poli norské literární produkce se dynamika vztahu mezi akademiky (kteří často vystupují také v roli aktivních literárních kritiků a literárního provozu se čile účastní) a autorem promítá do aktuální recepce díla a formuje ji.

Přestože u skandinávských akademiků nebývá zvykem vyčkávat na definitivní zakončení autorského diskurzu, které se teprve stává impulsem k interpretačním a analytickým pokusům, neexistuje o díle Jana Erika Volda doposud žádná monografie ani doktorská práce. A to i přesto, že dílo vykazuje uzavřené fáze, které se k interpretaci nabízejí. O Voldovi byly obhájeny tři diplomové práce, první v roce 1979 a poslední v roce 1999.³

¹ Do roku 2016 vydal Vold dvanáct sbírek esejí a článků, jako redaktor je podepsán pod čtyřicet dvěma antologiemi či publikacemi vybraných nebo sebraných básní, výjimečně dramata a prózy.

² Srov. Vold 2002.

³ Práce Erika Stranda „*Tingenes mysterium*“: *noen tematiske og estetiske aspekter ved Amagerdigte av Klaus Rifbjerg og Mor Godhjertas glade versjon. Ja av Jan Erik Vold* z roku 1979 byla založena na komparaci dvou konvergentních poetik. Metodologicky je spíše nekonzistentní, směřuje například sféry autorského a textového subjektu, a tím se blíží východiskům starší biografické interpretace. O desetiletí později obhájila Eleanor Torsenová práci „*Fra splittelse til helhet*“: *Jan Erik Volds modernisme i lys av nordamerikansk diktning og østlig filosofi* (1990). Také Torsenová k Voldovu dílu přistupuje se srovnávací metodou obohacenou o ideově-historickou kontextualizaci. Její práce je doposud nejobsáhlejší komparativní analýzou Voldových sbírek až do roku 1987 (tedy po sbírku *Sorgen. Sangen. Veien*). V roce 1999 provedla Birgitte Kleivsetová ve své diplomové práci detailní analýzu sbírky *fra rom til rom SAD & CRAZY* (1967), kterou ukázala ve vývojové perspektivě. Provedla motivický rozbor, při němž kombinovala sémiotický přístup s archetypální kritikou: sbírku vykládala v rámci klasických čtyřprvkových nauk (tělesné tekutiny, živly, světové strany). V roce 2009 jsem obhájil diplomovou práci *Vývoj poetiky Jana Erika Volda*

Byly sepsány přibližně s desetiletým odstupem, a to vždy ke konci dekády. Zdá se, že dekády periodizaci autorské poetiky vyhovují:⁴ šedesátá léta byla typická avantgardistickými experimenty, sedmdesátá léta lze chápat jako částečné prodloužení poetiky předchozího desetiletí obohacené o nové ideové vlivy i návrat k lyrice, v osmdesátých letech se dále vyvíjí Voldův lyrický projekt, který byl koncem desetiletí nahrazen angažovanou poetikou, jež dominovala i v devadesátých letech. Perspektiva desetiletí se tedy nabízí i v úvahách nad recepcí Voldovy básnické produkce.

2. 1. Šedesátá a sedmdesátá léta: raná reflexe

Na pomyslné mapě, která zachycuje probádané oblasti Voldovy poetiky, bychom ještě před rokem 1999 našli většinu míst bílých. Centrální oblasti jsou ovšem již vyměřené. Vůbec první studii publikovanou o Voldovi, „Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon“ („Struktury v básnické tvorbě Jana Erika Volda“), zveřejnil Walter Baumgartner v roce 1969.⁵ Dnes působí jeho text v mnohém ohledu jako určující, neboť vyznačuje způsob interpretace, který je souběžný s premisami díla – odhaluje jeho smysl v analytickém a objektivujícím způsobu čtení na úkor biografických metod.⁶ Baumgartner poukázal na strukturální vlastnosti Voldova díla, všímá si voldovského leitmotivu kruhu, vyložil také vývoj lyrického subjektu způsobem, který se shoduje i s dnešním bádáním. Jako první přichází s myšlenkou, že jednotlivé sbírky představují „verze“ skutečnosti. Také reflektuje význam vizuality ve Voldově poetice a jako první v pozdějších článcích rozebírá Voldovu spolupráci s jazzovými hudebníky (Baumgartner 1991 a 2000).⁷

v letech 1965–1970, která byla založena na stylové analýze sbírek z daného období a odkrývala proměny lyrického stylu debutu v jiné textové strategie a dialektiku mezi rozdílnými poetikami jednotlivých básnických knih. Dílčím výsledkem byl také poznatek, že generační odmítnutí tradiční symboliky, které bylo jednou z charakteristik autorů Voldova okruhu (kolem časopisu *Profil*), vyústilo v nahrazení novou sítí symbolů, která zaručila koherenci diskurzu a jeho komplexitu – textovou i epistemologickou.

⁴ Voldovo dílo rozděluje podle desetiletí také Lombnæs 2000a, Wærp 2001 a Rottem 1999.

⁵ Budoucí badatelský zájem předznamenala publikace Voldovy básně „Ved inngangen til et nytt år jeg ikke har lyst til å gå inn i men som vi er gått inn i, på godt og ondt“ („Při příležitosti vstupu do nového roku, do kterého nemám chuť vstoupit, ale do kterého jsme vstoupili, v dobrém i zlém“) ve sborníku *Ordene og verden* (1967, ed. Willy Dahl). Její analýza od Bo Thornquista však byla spíše než literárněvědným rozbořením odmítnutím z konzervativních pozic. Rétorická otázka v závěru textu může sloužit jako dobrý příklad jeho přístupu: „Kan den traditionella litteraturkritiken tolerera ett så uppenbart brott med normer som hittills varit vägländande vid värdering av poesi?“ („Může tradiční literární kritika tolerovat tak zřejmé porušování norem, jež doposud platily pro hodnocení poezie?“; Thornquist [1967] 1975: 158).

⁶ Historickým paradoxem tohoto článku je fakt, že Baumgartner se s Voldem důvěrně znal. S Voldem se setkal a spřátelil v letním semestru 1965 na Univerzitě v Uppsale, kde sdíleli studentský byt na koleji (srov. Baumgartner 2000b: 25).

⁷ Motiv kruhu jako strukturální prvek dále zmiňuje například Lombnæs 2000a, Wærp 2001, Buddeus 2009, Lombnæs 2011. Také představa, že Voldovy sbírky jsou utvářené prostřednictvím různých perspektiv jako „verze“, se objevuje v řadě studií (například Mjøset 1973, Fjeldstad 1973, Bruns 1973, Strand 1979,

K Baumgartnerovým závěrům se v první polovině sedmdesátých let připojil další badatel z německojazyčné oblasti, Alken Bruns. V článku „Entfremdung und Antizipation in Jan Erik Volds Lyrik“ (1973) se zabývá také vývojem rané poetiky, ale zaměřuje se více na význam proměn autorské role a její „sekularizace“, k níž dochází obecně v norské literatuře šedesátých let. Jako první poukazuje na příbuznost mezi Voldovým poetologickým východiskem tohoto období a „postojovým relativismem“ (attityde-relativisme) Hanse-Jørgena Nielsena.⁸

Významné místo v tomto desetiletí měly studie Ellen Johnsové z let 1977–1985. Zvláštní pozornost si zaslouží článek „Bak alle ansikt er intet ansikt. Jan Erik Vold i lys av zenbuddhismen“ („Za všemi tvářemi není žádná tvář. Jan Erik Vold v perspektivě zenového buddhismu“) z roku 1979, kde poukazuje na význam buddhismu jako ideového rámce Voldovy soudobé poetiky. Výsledky jejího výzkumu byly natolik pregnantní, že jsou až dodnes bez další problematizace součástí bádání.⁹

Reflexe sedmdesátých let přinesla témata, která se dodnes jeví jako centrální. Zatímco Baumgartner přichází s analytickým čtením, které konverguje s Voldovými strukturními experimenty rané fáze, prezentují Johnsová a Bruns širší interpretační rámce (Nielsenovo pojetí modernismu, východoasijskou estetiku). V tomto desetiletí se stává předmětem badatelského zájmu poprvé také Voldova redakční činnost. Lars Mjøset se v článku z roku 1973 zaměřuje na avantgardistické aktivity spisovatelů kolem časopisu *Profil* v letech 1966–1968, v němž Vold působil.

2. 2. Osmdesátá léta: ve znamení debat

Zatímco bádání sedmdesátých let otevřelo některá principiální témata, v osmdesátých letech byla recepce Voldových sbírek téměř nulová – lze zmínit pouze dvě analýzy jednotlivých básnických textů a jednu komparativní studii. Analýza Voldovy básně „En jesuistisk pater ser på zazen“ („Jezuitský kněz přihlíží zazenu“, 1979) od Kjella Heggelunda z roku 1981 se opírala o dřívější poznatky Ellen Johnsové. V roce 1988 publikoval Andreas G. Lombnæs komparativní studii s názvem „Metope i Tang. Et forsøk på antitetisk kritikk“ („Metopa v Řase. Pokus o antitetickou kritiku“). Při srovnání známé básně Olafa Bulla a Voldova

Torsenová 1990, Lombnæs 2000a, Oftedal Andersen 2009, Mønsterová 2011). Důraz na vizualitu, která je významným prvkem poetiky, rozpracovává v sérii článků H. H. Wærp (2001, 2005, 2008).

⁸ Nielsenovy myšlenky ve spojitosti s Voldovou poetikou šedesátých a sedmdesátých let komentuje například Torsen 1990, Buddeus 2009, Haugenová 2009.

⁹ Vold toto jednostranné spojení s buddhismem zpochybnil v rozhovoru z r. 1992 (srov. Hagen 1993: 220–221).

básnického textu z roku 1968 se opírá o antitetickou teorii „strachu z vlivu“ (anxiety of influence) Harolda Blooma, a prezentuje tak další perspektivu na literární „vzbouření“ Volda a jeho generačních kolegů z *Profilu* proti dřívějším literárním normám. Důležitým aspektem Lombnæsova článku je také to, že do voldovského bádání vnáší anglosaskou literární teorii. Toto desetiletí je ovšem spíše významné dvěma polemikami, jež recepci Voldova díla ovlivnily. Jedná se o tzv. „Syndrom-debatten“ a debatu, která se rozproudila po vydání antologie *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890–1980* (*Moderní norská poezie. Volné verše 1890–1980*, 1985).

V roce 1980 publikoval Vold kritický konvolut *Det norske syndromet* (*Norský syndrom*), v němž hodnotil šestnáct básnických sbírek vydaných v roce 1979 a na zvolených příkladech vymezil dvě linie norské lyriky. První označil jako linii „zapřísahání“ (besvergelse) a duhou jako linii „uvědomění“ (besinnelse). V závěrečné eseji knihy pak nastínil historický vývoj obou tendencí a explikoval ho na rozboru několika norských kanonických básní (O. Bulla, G. Reisse-Andersena, S. Obstfeldera a K. Heggelunda). Vold svoji odmítavou diagnózu soudobé poetické produkce (odtud termín „syndrom“ v titulu) postavil právě proti tradici „zapřísahající“ lyriky. Ta se podle něj prokazuje nejen produkčními, ale i recepčními normami: literární veřejnost vnímá totiž celou oblast lyriky prizmatem „zapřísahání“ a lyriku chápe jako „følsomme, bristeferdige patetiske vers fremsagt i et ekstatiske-patetiske toneleie i besvergelsens tegn“ („cituplné, patosem pukající verše vyslovované ve vzletném tónu plném zapřísahání“ Vold 1980: 12).

Zatímco dříve vystupoval Vold v žurnalistické a esejistické tvorbě spíše jako individuální, entuziastický zprostředkovatel, debatér a osobnost vnášející nové impulzy,¹⁰ v *Det norske syndromet* se prezentuje pouze jako radikální literární kritik. Tato změna kritické strategie vyvolala ostrou reakci řady literárních vědců i kritiků. Voldovy argumenty byly odmítnuty s odůvodněním, že „[Volds, O. B.] kritiske utsagn hviler på subjektive smaksdommer, som gis normerende kraft [...]“ („[Voldova] kritická prohlášení se opírají o subjektivní kritéria vkusu, která se snaží stanovovat normy“, Linneberg 1980: 57). V jednom z článků bylo Voldovi dokonce nepřímě doporučeno, aby se do odborné literární kritiky nevměšoval: „Han har mest å seia oss som poet“ („Nejvíc nám má co říct jako básník“, Askelund 1981: 205).

Druhá z velkých debat osmdesátých let se konala v souvislosti s vydáním už zmíněné rozsáhlé antologie modernistické lyriky, na níž Vold spolupracoval s básníkem

¹⁰ To demonstruje především rozsáhlá (721 stran) kniha Voldových článků a esejí z let 1960–1975 *Entusiastiske essays* (*Entuziastické eseje*, [1975], 2006).

a překladatelem Kjellem Heggelundem. Sporným momentem se ukázal být editorský princip výběru básní: „Nå skal det straks sies at den lyriske modernisme er et begrep som gjerne favner videre enn ‚frie vers‘. Men i vårt land har altså striden om modernismen i det store og hele kommet til å stå om vers skrevet i fri eller ubunden form – populært tolket slik: enderim eller ikke enderim! Av den grunn har vi valgt å la det formelle kravet om fravær av fastlagt rim og rytme avgrense diktilfanget“ („Hned na počátku bychom měli říct, že lyrický modernismus je pojem, který jistě sahá dál než ‚volný verš‘. Ovšem v našich končinách ustrnul spor o modernismus na otázce, zda se jedná verš volný, nebo vázaný. Lidově řečeno – buď se to rýmuje, nebo se to nerýmuje. Z toho důvodu jsme se rozhodli postupovat podle formálního pravidla, kdy výběr básní stanoví nepřítomnost rýmu a metra.“ Heggelund & Vold 1985: 6). Především ono zjednodušení modernistické formy se stalo terčem silné kritiky i (Sørbo 1986: 67). Dnes lze debatu považovat za pokračování sporu o norský modernismus, jehož první fáze proběhla v padesátých letech (Brumo & Furuseth 2005: 50–51): při takzvané „debatě o zmatení jazyků“ (Tungetale-debatten), která se rozhořela v letech 1954–1955, se skupina tradicionalistických básníků v čele s A. Øverlandem v řadě článků a projevů postavila odmítavě proti modernistické formě a alogické obraznosti mladší generace básníků. Paal Brekke, kterého lze považovat za protagonistu norského modernismu té doby, o 30 let později v další fázi zmíněného sporu, kterou zahájila Voldova a Heggelundova antologie, poznamenal: „Ved å godta Øverlands negative definisjon [av modernisme], et fravær av regler, og derefter opphevet enhver avgrensning der den tross alt måtte finnes, har redaktørene klart å gjøre hele begrepet [modernisme] meningsløst“ („Tím, že editoři přejali Øverlandovu negativní definici [modernismu], nepřítomnost pravidel, a obratem přijali první vymezení, jež se nabízelo, učinili pojem [modernismus] nesmyslným“, cit. podle Furusethové 2000: 261). Poukaz na fakt, že modernismus lze jen těžko vymezit formálními kritérii, byl tedy jedním z hlavních argumentů proti antologii.¹¹

Antologii i Voldovu polemickou knihu *Det norske syndromet* můžeme dnes chápat jako dva nejvýraznější autorovy pokusy ovlivnit soudobý kánon lyriky prostředky, které spíše spadají do kompetence literárních historiků, teoretiků a kritiků.¹² Oba pokusy měly vliv na

¹¹ Přehled debaty podává Sissel Furusethová v článku „Historiefremkalling eller historieforfalskning. Jan Erik Vold og modernismedebatten“ („Vyvolávání nebo zkreslování historie? Jan Erik Vold a debata o modernismu“, 2000). Polemický tón jejího textu prozrazuje, že debata o konstrukci norského modernismu stále není ukončená.

¹² Této tendence u Volda si na příkladu debaty o antologii *Frie vers* všimá Jan Inge Sørbo: „Men skal vi forstå debatten, trur eg vi kjem nærast om vi ser på antologien som eit forsøk på å nydefinera den litterære kanon, og debatten omkring som eit forsøk på avgjera kva som er viktig eller mindre viktig i denne kanon“ („Pokud máme debatu porozumět, domnívám se, že nejuspěšnější bude chápat antologii jako pokus

recepti Voldova díla v této i následující dekádě a přispěly k tomu, že vztah mezi autorem a akademickou sférou byl v těchto desetiletích spíše chladný. V tomto kontextu není také bez zajímavosti, že Vold v letech 1980–1987 nepublikoval žádnou sbírku (zatímco během předchozí dekády vydal čtyři básnické sbírky a jednu sbírku básní v próze).¹³ Koncem tohoto desetiletí při příležitosti Voldových 50. narozenin byla z iniciativy Johana Fredrika Grøgaarda vydána jediná rozsáhlejší biografická kniha o autorovi a zároveň *liber amicorum* k životnímu jubileu *Jan Erik Vold – 50* (1989).¹⁴

2. 3. Devadesátá léta: přechodné období

Devadesátá léta jsou spíše ve znamení útlumu zájmu o Voldovo dílo. Určitou rezonanci vyvolává pouze Voldova tvorba z let šedesátých. V průběhu desetiletí, které mu předcházelo, lze zmínit jen několik příspěvků k tématu. Zvláštní pozornost zaslouží bilanční článek Arnsteina Bjørklyho z roku 1996, v němž autor pátrá po vývoji Voldovy angažované poetiky. Jedná se o první studii od sedmdesátých let, jež se pokouší Voldovo dílo znovu uchopit uceleně. Významný byl také článek Unni Langåsové „Perspektiver på 60-tallspoesi“ („Perspektivy na poezii šedesátých let“) z roku 1999, která zvolila ojedinělou perspektivu: pokusila se představit Volda a další spisovatele z okruhu časopisu *Profil* ve světle postmodernismu.¹⁵ Toto hledisko ovšem nebylo dále rozpracováno.¹⁶ Důvod lze spatřovat ve

o novou definici literárního kánonu, a debatu, jež to vzbudilo, jako pokus rozhodnout, co je v rámci tohoto kánonu více a méně důležité“, Sørbø 1986: 68).

¹³ V této souvislosti není bez zajímavosti, že Vold se ke kánonu norské literatury opakovaně vrací. Jeho poslední rozsáhlá esejistická publikace *Kánon / kannon / kanón* (Oslo: Gyldendal) vyšla v roce 2016.

¹⁴ Redaktorem této publikace byl Johan Fredrik Grøgaard, Voldův přítel a redakční kolega.

¹⁵ V roce 1973 publikoval Anton Fjeldstad článek, který východiskem a závěry stál velmi blízko dřívější Brunsově studii, ovšem Fjeldstadův výklad poetiky byl spíše politickou interpretací. V jeho článku se nečekaně setkáme s adjektivem: „post-modernistický“. Pojem vykládá v souvislosti s proměnou pojetí autorského subjektu: „Den post-modernistiske diktarrolla er derimot relativert og avmytologisert. Forfatterholdninga blir ikkje lenger eit uttrykk for eg-medvit, men rolle-medvit“ („Postmodernistická role básníka je naproti tomu relativizovaná a demytologizovaná. Postoj spisovatele už nebude výrazem sebeuvědomění, ale uvědomění role“, Fjeldstad 1973: 182). Fjeldstadova definice stojí překvapivě blízko i dnešnímu pojetí postmodernistického autora. Unni Langåsová ve svém článku tvrdí, že „80-tallslitteraturens postmoderne trekk har sine klare forutsetninger i 60.tallet“ („Rysy postmoderní literatury osmdesátých let mají své jasné předpoklady v letech šedesátých.“ Langås 1999: 52–53). Přestože se zabývá spíše estetickými a filosofickými předpoklady postmodernistického myšlení o literatuře, lze mezi oběma badateli nalézt podobná hlediska – oba zmiňují například otevřenou poetiku básní, jejich přístupnost či jejich hybridní rysy.

¹⁶ Jedinou návaznost představuje článek Karin Haugenové z roku 2009 „Nu brister alle diger. Jan Erik Vold, Hans-Jørgen Nielsen og 60-tallets tilbakekomst“ („Teď se provalí všechny hráze. Jan Erik Vold, Hans-Jørgen Nielsen a návrat šedesátých let.“). Při srovnání poetiky a eseistiky obou autorů přichází s termínem „postmodernismens første fase“ a oba autory zasazuje do rámce postmodernismu vymezeného podobným způsobem jako u Langåsové.

skutečnosti, že spisovatelé *Profilu* sami uvedli nové pojetím modernismu,¹⁷ které posléze přešlo do akademického diskurzu – a jsou tedy nejčastěji spojováni především s touto tradicí.¹⁸ Ingmar Lemhagen v roce 1991 publikoval komparativní studii k Voldovu debutu. V roce 1998 pak provedl analýzu Voldovy básně „Bildet stanser på Barkåker-diktet“ („Báseň, když se obraz zastaví na Barkåkeru“, 1968).

Toto desetiletí s nižším zájmem ze strany akademické obce ohraničují diplomové práce Torsenové a Kleivsetové. Během něj kulminovala také Voldova výrazně angažovaná poetika. A například debaty, která vypukla po recenzi sbírky *Kalenderdikt* (1995) z pera H. Hagerupa, se účastnili nejen čtenáři, ale také literární vědci a kritici.¹⁹ Nelze ji ovšem srovnávat se vzrušenými debatami osmdesátých let. V tomto případě byla totiž polemika namířena především proti estetickým prostředkům použitým v básni „Hva er et skrik verdt?“ ve sbírce *Kalenderdikt* („Cena za výkřik“, *Básně z kalendáře*, 1995).

Dosavadní popis badatelské recepce tohoto desetiletí nenapovídá, že by došlo k nějakému „přechodu“, jak naznačuje nadpis oddílu. Zajímavý posun se ovšem odehrál ve Voldově redakční/kritické aktivitě: ve srovnání s předchozím desetiletím postrádají Voldovy články k norské literární historii a současnosti dřívější polemické prvky. Zdá se, že se do literárního života zapojuje mnohem úspěšněji nepřímou. Zatímco v osmdesátých letech byl Vold editorem dvou knih poezie (básní Sigurda Bodvara a už zmíněné antologie modernistické lyriky), výboru z her dramatika Sverreho Udnæse a textů písničkáře Cornelise Vreeswijka, v devadesátých letech se zaměřil výhradně na produkci básníků. V průběhu desetiletí se postaral o vydání celkem devíti publikací (především výborů poezie, ale i dramát a prózy) od tří generačně starších norských básníků – Ernsta Orvila, Gunvor Hofmoové a Olava H. Haugeho.²⁰ Zvláštní místo zaujímal také antologie *Storytellers* (1998), která obsahovala Voldovy eseje o zahraničních i norských modernistických básnících.

¹⁷ V pozadí těchto úvah figuruje koncepce „modernismu třetí fáze“ Hanse-Jørgena Nielsena (srov. Nielsen 2006: 160–171).

¹⁸ Srov. „På den andre siden bidrog de [profilister] til å befeste modernismen som program og til å utvikle den videre i dialog med forfattere fra Danmark og Sverige“ („Na druhé straně [autoři časopisu *Profil*] přispěli k ukotvení modernismu ve smyslu tvůrčího programu a k jeho dalšímu rozvoji v dialogu se spisovateli z Dánska a Švédska.“ Rottem 1999: 117–118).

¹⁹ Debata byla otištěna jako příloha v publikaci *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold* (2000).

²⁰ Monografie *Under Hauges ord* (*Pod Haugeho slovy*, 1994) dokumentuje také Voldovu ranou reflexi díla tohoto básníka. První článek, který Vold o Hagem napsal a který kniha obsahuje, je z roku 1967. Další velkou dokumentární monografií, *Mørkets sangerske: En bok om Gunvor Hofmo* (*Pěvkyně temnoty. Kniha o Gunvor Hofmoové*), vyšla v roce 2000 a Vold na ní pracoval celou druhou polovinu devadesátých let. Zájem o dílo této norské básnířky lze dokumentovat v esejích z počátku osmdesátých let.

V nové autorsko-kritické konstelaci se Voldovy sekundární práce setkávají s mnohem příznivějším ohlasem.²¹ V této dekádě jako by nevznikal žádný konkurenční vztah mezi akademickým a autorským diskurzem. Bez zajímavosti není ani způsob, jakým Vold k jednotlivým autorům přistupuje. Jeho metoda se čím dál zřetelněji opírá o biografickou perspektivu, volí osobnější přístup s prvky jisté „kolegiálnosti“ spíše než akademický, analytický pohled na dílo (který byl rétorickou figurou například v *Norském syndromu*). Využívá metody, která je pro současnou literární vědu spíše periferní a teoreticky zastaralá, z hlediska autorského diskurzu však zcela legitimní a aktuální. Nyní Voldova „performativní kritika“ (Vassenden 2011: 196) se svou „muzikalitou“ (Norheim 2011: 179) zůstává zcela zřetelně součástí autorského diskurzu. Navzdory Voldovu neskrývaně odlišnému pohledu na dějiny norské lyriky jeho pojetí nesoupeří s kolektivním diskurzem, jakým je literárněhistorické a literárněteoretické bádání. Příkladem toho je už zmíněná, žánrově těžko zařaditelná antologie *Storytellers*. Tato žánrově hybridní publikace je charakterizována jako „en blanding av diktantologi, essaysamling, gjendiktningutvalg, illustrert poesialbum, lesebok for alle“ („kombinace antologie básní, sbírky esejí, výboru překladů, ilustrované knihy o poezii a lidového čtení“, Vold 1998: 6), a představuje tedy útvar, který je čistě autorským výběrem a neklade si normativní či objektivizující nárok.

2. 4. Po roce 2000: „voldovská“ studia?

Od roku 2000 můžeme hovořit o konjunktuře zájmu o Voldovo dílo. Ještě v roce 1999 se ve Flisa konal první odborný seminář, který přímo tematizoval dílo Jana Erika Volda (s publikačním výstupem právě v roce 2000); v roce 2000 vyšla obsáhlá antologie *I Vektens tegn* (*Ve znamení vah*, vybrané básně z let 1965–2000). Také byl Vold jmenován čestným doktorem Univerzity v Oslo. Dalo by se říct, že teprve nyní skutečně začínají „voldovská studia“. V této dekádě bylo publikováno více než 60 článků a studií pojednávajících o různých aspektech autorova díla, z nichž 44 vyšlo ve třech sbornících. Prvním z nich byla publikace *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold* (*Jan Erik Vold a Jan Erik Vold*, 2000); *Varmestaffeten* (*Hřejivá štafeta*) z roku 2009 plnila funkci sborníku a zároveň vyšla k autorovu 60. jubileu; poslední sborník, *Volds linjer* (*Linie Voldovy tvorby*), vyšel v roce 2011. Není náhodou, že dílo autora, které se (především v neoavantgardní fázi šedesátých

²¹ Za *Storytellers* byl Vold nominován na Cenu Severské rady.

a sedmdesátých let) vyznačuje nebývale proměnlivou poetikou²² a strukturními (i strukturalistickými) experimenty²³, zažívá enormní vlnu zájmu v době, kdy je rozmanitost perspektiv charakteristická i pro současný literárněvědný diskurz.²⁴ Pokud se tedy vrátíme k metafoře mapy z úvodu oddílu, získala tato mapa za velmi krátkou dobu mnohem podrobnější měřítko.

Současné bádání prohloubilo už známá témata (jazz a poezie, Nielsenův postojový relativismus, východní inspirace, Voldova redakční a esejistická aktivita). Stále aktuální je literárněhistorická analýza vývoje Voldovy poetiky (Lombnæs 2000a, Wærp 2001 a 2005) a také formálně analytické přístupy se ukazují být trvale plodnou metodou: Voldovy básně byly analyzovány z hlediska žánru (Wærp 2000, Kleivset 2000, Karlsen 2011a) či veršové struktury (Kjørup 2011); z perspektivy strukturalismu šedesátých a sedmdesátých let i konceptuálního myšlení v literatuře (Ofte dal Andersen 2009, Wold 2009). Tyto studie, které analyzují především primární texty, vytvářejí pomyslnou centrální oblast současného bádání o Voldovi.

Kulturní studia pak tvoří obsáhlou periferii tohoto centra. Jak už bylo zmíněno, Vold a ostatní básníci a prozaici sdružení kolem časopisu *Profil* rozvířili v polovině šedesátých let novou debatu o modernismu.²⁵ Není proto s podivem, že Voldovo pojetí modernismu a jeho účast v norských debatách o modernismu jsou tématem řady článků (Furusetová 2000, Haugenová 2009, Mønsterová 2011, Brostrøm 2011). Také Voldova redakční činnost se znovu stala objektem badatelského zájmu (Karlsen 2000, Hagerup 2000, Furusetová 2009, Tjønneland 2011, Norheim 2011, Vassenden 2011).²⁶ Že lze Voldovo dílo nahlížet také

²² Srov.: „Det er ikke uvanlig for forfattere å holde fast på ett tema eller noen få motiver, [...], men Jan Erik Vold endrer skrivemåte, holdning og perspektiv systematisk og så gjennomgripende at det først etter gjentatte lesninger går opp for en at en begrenset inventar møblerer samtlige samlinger“ („Není nezvyklé, že se spisovatel přidržuje jednoho tématu nebo několika motivů, [...], ovšem Jan Erik Vold mění způsoby psaní, postoje a perspektivu systematicky a natolik zásadně, že se teprve při opakovaném čtení vyjeví, že veškeré jeho sbírky zabydluje omezený inventář“, Lombnæs 2000: 42).

²³ Srov.: „Frå ein idéhistorisk synsvinkel må det vera eit poeng at forfattarar som Jan Erik Vold og Dag Solstad skriv litteratur på 1960-tallet som passar inn i den på denne tide så brennaktuelle strukturalismen sin måte å tenka på“ („Z perspektivy dějin idejí se ukazuje, že spisovatelé jako Jan Erik Vold či Dag Solstad psali v šedesátých letech literaturu, jež spadala do rámce dobově aktuálního strukturalismu a strukturalistického způsobu myšlení“, Ofte dal Andersen 2009: 54).

²⁴ Srov.: „Etter sine tidlige og mest kreative år brente dekonstruksjonen seg ut omkring 1995, uten at den senere har blitt erstattet av skoler og metoderetninger med en tilsvarende dominans. Dette har skapt et nytt mangfold, på godt og ondt: [...]“ („Po rané a nejkreativnější fázi se dekonstruktivismus vyčerpал kolem roku 1995, aniž by byl později nahrazen školami či metodami s odpovídající dominancí. To vytvořilo podmínky pro novou pestrost literárněvědných přístupů, a to jak v pozitivním, tak negativním slova smyslu.“ Bjerck Hagen 2012: 244).

²⁵ Srov. Thon 2001: 303–309.

²⁶ Tématem se už v sedmdesátých letech zabýval Lars Mjøset (srov. Mjøset 1973), v devadesátých letech vydal Jan Thon publikaci *Tidsskriftets forståelsesformer : Profil og profilister 1959–1989* (1995), v níž se obsáhle věnuje i období, kdy v redakci působil Vold. V roce 1997 publikovala Gro Byrkjelandová článek o Voldově a Heggelundově redakční práci v časopise *Vinduet* (srov. Byrkjelandová 1997).

s feministickou perspektivou, prokázala ve svých člancích Sissel Furusethová (Furusethová 2009 a 2011). Novou oblastí pro literárněvědnou analýzu se stala Voldova překladatelská činnost (Mollerinová 2009, Karlsen 2011b, Ruste 2011). Voldovy průniky do jazzové performance, které jsou pro svou čtyřicetiletou kontinuitu výjimečné i ve světovém měřítku (Vold je jedním z posledních žijících zástupců jazz & poetry, jak se ustavil v šedesátých letech), zůstávají pro řadu badatelů přitažlivé z hlediska žánru (Helgheim 2000, Tucker 2000, Baumgartner 2000, Johansen 2009, Ciglbauer 2012) nebo v kulturněhistorickém kontextu (Seiler 2011). Přístupy, které přecházejí od primárních textů ke kulturním kontextům, ukazují, že Voldova básnická praxe představuje rozlehlou literární zónu, v níž se primární texty stávají součástí rozlehlé sítě, v níž vstupují do vztahů s dalšími uměleckými oblastmi: hudbou, vizuálním uměním, politikou, náboženstvím, historií atd. Tím se ukazuje, že se ocitají v bohatších souvislostech než například pouze literárněhistorických či biografických.

Vedle periferií Voldovy „literární praxe“ se trvalému zájmu těší především sbírky z šedesátých a sedmdesátých let. Vrátime-li se k výzkumu básnických textů, lze ovšem konstatovat, že všechna témata nebyla zdaleka vyčerpána. Chybí například rozsáhlejší aktuální výklad Voldových intertextových strategií, na analýzu čekají také narativní struktury jednotlivých textů i celých sbírek, na něž už bylo poukázáno v některých dřívějších pracích.²⁷ Chybí také diferencovanější pohled na souhru vnitrotextových a extratextových elementů, které se podílejí na konstrukci textových celků sbírek.

Poslední zmíněné hledisko je v současném bádání dílem přítomné, ovšem zpravidla v podobě kusých poznámek coby vedlejších produktů při analýze jiných prvků díla. Obzvlášť to platí pro fikční perspektivu, která přitom může pomoci vysvětlit intenzivní napětí mezi fikčními a faktuálními aspekty v univerzech jednotlivých knih, poukázat na jejich komplexitu a propustnost i na způsob, jakým se konstituují, jak si podržují vnitřní stabilitu a koherenci. Už v prvních studiích k Voldovi si Baumgartner všiml, že „enkelte bøker er versjoner, altså ikke de til enhver tid eneste riktige ‘sannheter’“ („jednotlivé knihy jsou verze, tedy nikoli nadčasové a jediné správné ‘pravdy’“, Baumgartner 1969: 19). Jinde poznamenává: „Jan Erik Vold lar leseren aldri være i tvil om at den verden hans bøker konstituerer, er en meta- eller pseudoverden, en verden av papir og formale konstruksjoner“ („Jan Erik Vold nenechává čtenáře nikdy na pochybách, že svět, který jeho knihy utvářejí, jsou metasvěty či pseudosvěty, světy z papíru a formálních konstrukcí.“ Baumgartner 1970: 190). Rozdíl mezi zobrazeným universem a skutečností na jedné straně, a intenzivní působení textového artefaktu na

²⁷ Srov. např. Lombnæs 2002, Karlsen 2011a či Baumgartner 2006.

skutečného čtenáře na straně druhé, je vnitřním paradoxem fikčního díla, na který bylo u Volda nepřímo poukázáno už dříve. Přestože je tento významný prvek trvale přitažlivý pro badatele a opakovaně se k němu vrací i sám autor, nebyl doposud uceleně analyzován ani interpretován. A právě rámec teorie fikčních světů, která se vyvíjí od osmdesátých let, nabízí stabilní východisko i vhodný instrumentář pro analýzu tohoto teoretického i poetologického problému.

3. Teorie fikčních světů a básnické texty

Fikční světy jsou relativně malé a oproti skutečnosti jednodušší, jsou přehledné, jejich prvky jsou pečlivě vybrané a zasazené do komplexní struktury fikčního díla. Každý fikční svět je dle definice „sémiotickou veličinou, do níž je lokalizováno dění v textu představené“ a „je založen na fikčním textu a aktivován recepční aktivitou, tj. čtenářem“ (Müller & Šidák 2012: 153). Jaké úvahy předcházejí tomu, že světy fikce definujeme právě takto? V následující kapitole se budu zabývat tím, jaký je koncept fikčních světů a jeho geneze, a jaký rozsah i dopad má pro poznávání fikční složky pro interpretaci literárních děl.

Pojem fikční svět je centrálním pojmem teorie, která se zabývá imaginárními oblastmi konstruovanými prostřednictvím postupů fikcionalizace. Stejně tak je ústředním pojmem „aktuální svět“, který označuje reálný či empirický svět. Zatímco teoretici nuancují pojem světa fikčního, pro nějž je svět aktuální nutným protějškem, pojem aktuálního světa teoretici fikce nerozpracovávají a používají poměrně neproblematicky. To navozuje dojem, jako by svět, v němž žijeme, byl z hlediska teorie fikčních světů tím jednodušším konceptem. Pokud věc pojmenujeme takto, intuitivně cítíme, že opak je pravdou. Neproblematické a zjednodušované pojetí aktuality může být také předmětem kritiky teorie fikčních světů.²⁸ Důvodem, proč má takové zjednodušení svoji relevanci, je samozřejmě vydělení předmětu, jenž má být zkoumán. Jiným neméně podstatným odůvodněním je, že zkoumání reality a jejích aspektů, je primárním předmětem řady dalších oborů ať už humanitních, či přírodovědných. Konečně lze toto zjednodušení uchopit i z hlediska zkoumaného jevu a jeho vlastností, tedy fikčnosti fikčních světů literatury. Ta sama, podobně jako fikce dalších uměleckých druhů, představuje nepřímý typ zkoumání reality. Vytvářením paralel, alternativních rámců, způsobů chování a myšlení, odlišných úhlů pohledu apod. se v literatuře jakoby obloukem zkoumá to, kým je člověk ve světě i čím je svět v člověku. Samozřejmě ne každá fikční literatura tak činí (například u konzumní literární zábavy tento umělecký výzkum skutečnosti spíše nehledáme). Díla, která jsou součástí kánonu a zakládají typ diskurzivity²⁹ v rámci literárního pole i z hlediska poznávání světa, tento potenciál ovšem nesporně mají a literárněvědné bádání z něj těží. Konečně, jak poukázal Umberto Eco, i na svět, který považujeme za skutečný, se nutně musíme dívat prizmatem toho, že jej nevnímáme v úplnosti. Omezený pohled, tato antropologicky daná nutnost perspektivismu, činí i z reality specifický kulturní konstrukt (Eco 2010: 160–161). Oblouk, jež opisují fikční světy literatury

²⁸ Srov. např. Semino 1997: 108–109.

²⁹ Srov. Foucault 1994: 55–62.

pro naše poznávání aktuálního světa, lze tedy chápat jako proces, kdy z jednoho kulturního konstruktů vystupujeme konstruktem jiným.³⁰

Fikčnost není vlastností pouze literárních děl či artefaktů. „Některá fikční díla jsou zároveň literárními díly, jiná nikoli,“ tvrdí Johne Searle (2007: 61) a poukazuje tak na důležitý fakt, že fikčnost a literárnost jsou fenomény, které mohou a nemusí koexistovat. Alternativní stavy věcí, fikce všeho druhu, běžně konstruuji i zcela jiné obory a odvětví, vědeckými fikcemi přírodních a humanitních věd počínaje (existují fikce přírodovědy, fyziky, právnické či historiografické fikce – tedy v podstatě jakékoli podoby myšlenkového experimentu)³¹ a konče například fikcemi politickými, či těmi, které vytváří reklamní průmysl. Problém posledních jmenovaných oblastí ovšem spočívá v tom, že je primárně prizmatem fikčnosti nevnímáme. Podobně, jako nejsou určité jazykové strategie vymezené pouze pro oblast literární fikce, ani procesy fikcionalizace nejsou nezbytným předpokladem literárnosti. Perspektiva teorie fikčnosti vyděluje fenomén fikce především pragmaticky: „[F]ikční *ex definitione* neodkazuje k vnitřní struktuře, ale k nějakému typu vztahu: ke vztahu mezi tím, co je obsaženo uvnitř literárního textu, a tím, co leží mimo jeho hranice“ (Ronenová 2006: 100).

Zdá se, že výzkum fikčnosti neleží v centru klasických poetik, jež se soustředí na způsoby a podmínky literárnosti, nýbrž je jednou z globálních perspektiv na literární artefakty, která stávající bádání doplňuje a stanoví podmínky, v nichž se literárnost odehrává. Tím, že teorie fikčních světů rozvíjí svůj obor vně klasických poetik a spíše v dialogu s analytickou filozofií a sémiotikou, se mýjí nejen s konvenčním literárněvědným diskurzem a klasickými poetikami, ale i s jejich slovníkem (což je pro oblast poezie, u níž jazyk reflexe ustrnul v minulém století, obzvláště patrné). Ruth Ronenová poukazuje na to, že v návaznosti na filozofii se „literární teorie fikce shoduje s nedogmatickým a převážně nemetafyzickým diskurzem moderní filozofie“ (Ronenová 2005: 166). Teorie fikce v literatuře není ústřední problematikou ani v případě reflexe básnických textů. Poezii nejspíše nečteme kvůli její fikčnosti. To ovšem neznamená, že by nebylo možné zde oblast fikce nacházet a analyzovat ji. Identifikace fikčního světa a čtení v intencích fikce tímto světem utvořené jsou procesy zásadně důležité pro možnosti interpretace. Zároveň to neznamená, že je jediným relevantním interpretačním hlediskem.

³⁰ V základu této myšlenky stojí úvahy Jaaka Hintikky o dvou tradicích analytické filozofie, kdy první chápe jazyk jako univerzální médium, z něž nelze vystoupit, zatímco druhá (a ta, která zakládá sémantiku možných světů) chápe jazyk jako kalkul. Právě možné světy dovolují prostřednictvím volby univerza diskurzu přestupovat mezi jazyky i jednotlivými světy (srov. Hintikka 2012: 69–72).

³¹ Srov. např. Doležel 2003: 29, Allén 2003.

Fakt, že existují umělecké reprezentace světa, u nichž je vztah mezi zobrazením a skutečností zřejmý, avšak nespolehlivý, je jedním z tradičních problémů teorie umění. Úvahy nad tím, jaká je podstata zobrazivé imaginace v různých médiích a jaké jsou epistemologické, ontologické a noetické aspekty tvůrčí praxe, známe již od antiky, kde ústí v koncept mimesis (z řeckého *mīmēsthai*, „napodobovat“). Už raný koncept mimesis není bezrozporným jevem – Platón ji v ideálním (a tedy paradoxně – fikčním) státě odmítá, neboť „napodobovací umění koná své dílo daleko od pravdy“ (Platón 2001: 315). Platón v *Ústavě* vzdálenost smyšlených vyprávění od pravdy kritizuje nikoli v tom smyslu, že fikční díla nekorespondují s realitou, nýbrž proto, že jsou až na třetím místě od idejí. Důsledkem toho jsou produkty imaginace něčím, co postihuje morální jádro ideálního občana v Platónově utopickém (a tedy fikčním!) státě: „[M]alířství a napodobovací umění vůbec koná své dílo daleko vzdáleno od pravdy a v družném přátelství se stýká s tím činitelem v nás, který jest daleko vzdálen od rozumu“ (tamtéž). Známý fakt, že umělci a básníci jsou z jeho ideální obce vyloučeni, je toho důsledkem. Naopak Aristoteles mimesis ve své *Poetice* rehabilituje jako člověku přirozenou – coby nástroj poznávání – a příjemnou, neboť „mají z reprodukcí všichni potěšení“ (Aristoteles 1962: 38). Umělecká (re)prezentace skutečnosti a vytváření oblastí imaginace včetně způsobů a prostředků, jimiž jsou tyto celky a jejich části strukturovány, je tedy klasickým problémem reflexe umění a zůstává centrální oblastí zájmu badatelů a teoretiků dodnes. Bylo by dokonce obtížné nalézt teoretický přístup, který se s danou problematikou ani okrajově nevyrovnává.

Teorie fikčních světů v literatuře, která se jako samostatný literárněvědný diskurz začíná rozvíjet od konce sedmdesátých let, je jednou z těch, pro niž jsou klíčové otázky po utváření imaginárních oblastí prostřednictvím jazyka. Přestože vychází z jiné filozofické školy než klasické literárněvědné teorie, lze stěží s definitivní platností argumentovat proti tomu, že se nejedná o jinak pojatý příspěvek k široké teorii mimese.³² Jak ostatně podotýká Vlastimil Zuska: „Známa [Aristotelova] distinkce mezi historikem a básníkem vlastně odkazuje k paralelním možným světům: ‚není úkolem básníkovým předvádět, co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo‘.“^[33] Jedna z mnoha současných definic možného světa jako pojmu

³² O tom, že teorie mimese se těší trvalému zájmu badatelů a je dodnes platným konceptem pro úvahy nad vztahem reality a (utvářené) fikční skutečnosti srov. například přehledovou práci Vlastimila Zusky (Zuska 2002). Ostré vymezení Lubomíra Doležela, jednoho ze zakladatelů teorie fikčních světů, vůči mimetické teorii se zdá být především odmítnutí její zjednodušené podoby vedoucí k zploštělé interpretaci (srov. Doležel 1988 a 2003: 21–25). Polemiku s Doleželovým anti-mimetismem vedou například Wyszytygiel 2011 nebo Koblížek 2010: 79–80.

³³ Zuska cituje Aristotela (1962: 44).

ze sémantiky možných světů, tj. jako „způsob, kterým by věci mohly být“³⁴ se Aristotelovu vymezení značně blíží i co do aplikace konceptu možný svět na umění“ (Zuska 2002: 7).

3. 1. Možné světy logiky a světy fikce

Filozofickým východiskem teorie fikčních světů v literatuře je pojem možných světů³⁵, jak jej ustavil v analytické větvi filozofického zkoumání jazyka především Saul Kripke. Samotný pojem ovšem není v rámci filozofie bezprecedentní.³⁶ V rámci logické sémantiky slouží možný svět ke specifickému účelu řešení explikace významů výrazů přirozeného jazyka prostřednictvím intenzionální logiky, a to operátory možnosti a nutnosti.³⁷ Funkcí možných světů tedy není řešit specifické problémy literární teorie.³⁸ Jaroslav Peregrin si při bližším pohledu na termín *možný svět* všimá jednoho podstatného detailu, totiž jeho metaforičnosti.³⁹ Není překvapivé, že coby metafora nachází ve filozofii i jiná uplatnění a jasně vymezený definiční obor termínu neexistuje.⁴⁰ Ovšem pro teorii světů fikce je výchozí právě Kripkeho metafora *možný svět*, jež se jako „ústřední metafora“⁴¹ a modelový konstrukt přenáší do oblasti literárního zkoumání fikce.

Důvodů, proč se teoretici fikčních světů přiklánějí právě k tomuto modelu, je hned několik. Jednak je to implicitní předpoklad fikčnosti literárních děl, jemuž se doposud (rozuměj do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let) nedostávalo přesné literárněvědné explikace a terminologie. A právě kripkovská logika ji v těchto letech nabídla. Postoj teoretiků fikčních světů dokázal také překračovat dobová strukturalistická východiska⁴²

³⁴ Z odkazu není zřejmé, zda Zuska cituje z publikace Bradleyho a Schwarze *Possible Worlds. An Introduction to Logic and its Philosophy* (1979) nebo ze sborníku *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences* (ed. Sture Allén, 1989).

³⁵ Termín se definuje zpravidla podle Alvina Plantingy jako „způsob toho, jak by svět mohl být“ (srov. Müller & Šidák 2012: 330).

³⁶ Srov.: „Pojem možného světa ve filozofii etabloval G. W. Leibniz (chápe jej jako metafyzickou entitu, která ozřejmuje kategorii možnosti; existuje nekonečný počet možných světů, z nichž náš svět je nejlepší; pojem přejímá i I. Kant (možný svět definuje jako druhou přírodu)“ (Müller & Šidák 2012: 331).

³⁷ Srov. Peregrin 2005: 203–206 a Fořt 2005: 14.

³⁸ Srov. Ronenová 2006: 122.

³⁹ Srov.: „[...] z čistě technického hlediska jde pouze o to, že výrazům jsou přiřazovány podmnožiny jakékoli dané množiny, a termín ‚možný svět‘ je tedy z tohoto hlediska vlastně ‚básnickou licenci‘“ (Peregrin 2005: 205).

⁴⁰ Základní výčet funkcí pojmu v rámci filozofie podává Ruth Ronenová: „Možné světy uvnitř filozofie slouží rozmanitým účelům: vystupují jako metafyzický pojem, jako termín modální logiky, jako způsob popisu epistemické přístupnosti a také jako metafora ve filozofii vědy, kde označují vztahy mezi navzájem se vylučujícími paradigmaty“ (Ronenová 2006: 13).

⁴¹ Tento obrat používá Ronenová (2006: 13), Thomas G. Pavel hovoří o představě „světa coby ontologické metafory“ (2012: 77).

⁴² Název úvodí kapitoly *Fikčních světů* ([1986] 2012) Thomase G. Pavela, jedné z prvních rozsáhlých prací k tématu, je symptomatický: „Za hranice strukturalismu“. Oddíl „Strukturalismus a literární sémantika“ Pavel otevírá slovy: „Rostoucí zájem literární kritiky a teorie o vlastnosti fikčního diskurzu nabýval na intenzitě

a zároveň na ně navazovat: mimo jiné na široce sdílenou Jacobsonovu definici literárních artefaktů jako promluv, jimž dominuje poetická funkce na úkor funkcí ostatních, protože „fikčnost se zdá být jen jedním z možných důsledků působnosti estetické funkce, jmenovitě jejího izolačního efektu, vytrhávajícího prožitky a akce označené v díle z bezprostředních souvislostí a důsledků v aktuálním světě, a tedy eo ipso vytvářející podmínky pro jejich umístění ve světě jiném, fikčním“ (Červenka 2003: 16). K metodologickým a imanentním důvodům se pak přidává důvod, jež bychom mohli označit jako kulturně-pragmatický, s nímž se zkoumání fikce prizmatem fikčních světů mohlo vypořádat a který předchází literárněvědná bádání spíše nezohledňovala. Tím byla schopnost instrumentálně rozeznávat předěl mezi tím, co je, co není, a tím, co by mohlo být, a chápat jej jako nezbytnou kulturní kompetenci člověka nejen pro oblast uměleckých fikcí, ale i v širším smyslu pro procesuální utváření jeho osobnostní i sociální identity. V práci *Fikční světy* (2012) poukázal Thomas Pavel na to, že demarkační linie mezi fikčním a nefikčním nejsou v různých kulturách, náboženských systémech a kosmologiích vždy jasně vymezené a že se v průběhu dějin mohou posouvat. Z toho vyplývá, že jasné dělení mezi nefikcí a fikcí (v širokém slova smyslu) je dynamický systém a také zmíněná kulturní kompetence, která pomyslnou hranici mezi nimi poznává a stanovuje, není fixní veličinou, nýbrž proměňuje se spolu s proměnami kulturního klimatu té které společnosti.

V návaznosti na model možných světů filozofické logiky nacházejí literární teoretici mezi možnými a fikčními světy řadu paralel i důležitých rozdílů. Jejich shrnutí vhodně poslouží k tomu, abychom jasně vymezili pro nás podstatný termín *fikčního světa*. Konceptům možného a fikčního světa je společná úvaha, že existuje na jedné straně doména, která je aktuální, a na druhé straně taková, která je založena pouze na možnosti existence a sestává z hypotetických, konstruovaných, a tedy pouze „myslitelných faktů“⁴³ či „nerealizovaných možných stavů věcí“ (Doležel 2003: 38). Obě domény mají autonomní ontologický status.⁴⁴ V základu teorie fikčních světů figuruje tedy nesamozřejmá představa, že mezi aktuálním světem a světy, které vytváříme prostřednictvím imaginace, existuje hranice a že jsou od sebe do určité míry izolovány. S jistým zjednodušením lze říct, že v bádání o fikčnosti se aktuální doména ztotožňuje s problematickou skutečností, tedy se světem, ve kterém žijeme, zatímco

v období, kdy se strukturalistické metody a ideje setkávaly se stále většími obtížemi“ (tamtéž 2012: 19). Kapitola je pak věnována obhajobě východisek sémantiky fikce právě oproti strukturalistické a poststrukturalistické literárněvědné praxi.

⁴³ Tuto formulaci cituje Fořt (2005: 17) z práce P. Materny *Concept and Objects* (1998).

⁴⁴ Srov.: „[F]ikce je možný svět, jemuž náleží ontologická autonomie, jakou jiné možnosti nemají“ (Ronenová 2006:65), nebo: „Text fikce má vlastní ontologii, kterou je třeba respektovat“ (Eco 2009: 82).

koncept možných světů je východiskem pro pojem fikčního světa.⁴⁵ Tím se teorie fikčních světů přiklání k pozici tzv. umírněného realismu, a nikoli ke koncepcím, které možné a aktuální domény buď směřují, nebo existenci možných světů zcela odmítají s poukazem na to, že ani dostatečná kvalifikace samotné reality není možná.⁴⁶

Možným světům kripkovské filozofie a fikčním světům literární vědy je společná vlastnost aktuální neexistence faktů a entit, s nimiž operují. Platí zde tedy předpoklad konstruovanosti jak možných, tak fikčních světů. „Možný svět je dán deskriptivními podmínkami, které s ním spojujeme. [...] Možné světy jsou stanovovány, nikoli objeveny výkonnými teleskopy“,⁴⁷ tvrdí Saul Kripke, když poukazuje na to, že možný svět je utvářen skrze popis jeho samého a od popisu jej nelze oddělit. To platí i pro světy fikce. Pro tutéž konstruovanost bychom také shodně s Umbertem Ecem mohli možné a fikční světy klasifikovat jako světy referenční.⁴⁸ Akcentace světa jako konstruktů v rámci literárněvědného přístupu pak například Doležel shrnuje do tvrzení, že všechny možné světy „jsou konstrukty tvůrčích činností: fikční světy literatury vytváří činnost textotvorná“ (Doležel 2003: 37). Ani fikční světy literárních děl tedy neobjevujeme prostřednictvím výkonné optiky, nýbrž jsou utvářeny jazykovou poeisis v médiu textu a jsou „přístupné skrze sémiotické kanály“ (tamtéž: 34). Dodejme ovšem, že v tomto ohledu se aktuální výzkum přísně přidržuje fikčních světů literatury v rámci písemnictví, jakákoli literární multimédia – performance, videopoezie, žánr jazz & poetry ad. – hendikepuje v rámci literární vědy o fikci nepřítomnost, či pouze sekundárnost konvenčního literárního média. Jedním z důsledků těchto předpokladů – rozvrhu možných (fikčních) světů jako tvůrčích konstruktů s jinou ontologií než svět aktuální – pak pracuje teorie fikce a přichází s představou mnoha světů, kde „[u]niversum diskursu není omezeno na aktuální svět, nýbrž zahrnuje nespočetné možné, ne-aktualizované světy“ (Doležel 2003: 27). Nabízí tedy model, v němž centrální doménu, aktuální svět, obklopuje

⁴⁵ Srov.: „[F]ilozofové užívají koncept možných světů, aby popsali svět jako komplexní modální strukturu složenou ze subsystemů světů o různých stupních možnosti (přístupnosti) vzhledem ke světu, který je aktuálně platný. Literárním teoretikům a estetikům však možné světy jsou dobré k tomu, aby s pomocí pojmů možnosti a alternativnosti mohli zkoumat vztahy přístupnosti mezi fikčními světy a *realitou*“ (Ronenová 2006: 35).

⁴⁶ K těmto tzv. stupňům reálnosti srov. Ronenová 2006: 31–34.

⁴⁷ Cit. podle Fořt 2005: 18.

⁴⁸ Pojem „referenční svět“ je v tom smyslu neutrální (podle Eca), že se do něj vejdou právě díky akcentu na moment popisu svět aktuální, světy možné i fikční: „V rámci konstruktivistického přístupu k možným světům musí být i tak zvaný ‚reálný‘ referenční svět chápán jako kulturní konstrukt“ (Eco 2010: 160).

relativně nekonečný počet světů fikčních,⁴⁹ zatímco možné světy logiky představují neuskutečněné možné verze aktuality.

Poslední důležitou paralelou mezi možnými a fikčními světy, která v úvodu musí být zmíněna, je samotné užívání pojmu *svět*. Právě tak, jako „možný svět“ není bezprecedentním termínem ve filozofii, není ani výraz *svět* v rámci reflexe literárních děl v žádném ohledu nový (i z běžné kritiky známe neterminologické obraty jako „autorův svět“, „svět románu“ apod.). Ruth Ronenová při vyměřování tohoto pojmu srovnává dvě význačné literárněvědné koncepce *světa* (fenomenologicky založené užití výrazu u Romana Ingardena a svět v modelové teorii Jurije M. Lotmana) a Kripkův pojem, jenž se stal odrazíštěm pro aktuální úvahy o fikci.⁵⁰ „[Ingarden a Lotman] užívají [pojmu] *světa*, aby systematizovali strukturu uměleckého díla zevnitř, referují k *světu* z vnitřní perspektivy, přičemž pozorují krajní vnější mez (horizont) daného uměleckého systému,“ říká Ronenová a srovnává: „Kripke naopak poukazuje ke *světu* vzhledem k jiným možnostem, obrací pozornost ke vztahům mezi možným světem a světy konstituovanými jinými modalitami“ (Ronenová 2006: 123). Právě tato modální diference je důležitá i pro zkoumání fikčnosti. Zakládá představu, že fikčnost předchází vnitřní strukturovanosti literárního artefaktu a „vnitřní organizaci podněcuje a umožňuje“ (Ronenová 2006: 124). Tím se liší od Ingardenova i Lotmanova pojetí. Fikčnost tedy stanoví základní podmínky pro to, aby k vnitřní uspořádanosti vůbec docházelo.

Takto vystavěný pojem fikčního světa vyvstává jako koherentní koncept: adaptace možných světů analytické filozofie do prostředí literární vědy přináší představu světů imaginace, které jejich potencialita do určité míry vyděluje z aktuality. Protože se jedná o celky s vlastním stupněm ontologické stability, kterých je potenciálně nekonečné množství, můžeme hovořit o rámci mnohých světů.⁵¹ Konečně izolace fikčních světů a aktuální reality patrně vzniká cirkulární souhrou dvou jevů: fikčnost utvořeného světa, která „zvnějšku“ vyděluje hypotetický svět literárního díla z aktuality, zakládá oblast, v níž dominuje estetická funkce, jež činí totéž „zevnitř“ literárního díla. Cirkulárně pojímaná fikčnost literárního díla tak smiřuje dvě spíše extrémní pozice, z nichž jedna vidí fikci jako jeden z možných dopadů izolačního efektu funkce estetické (viz výše citovaný Červenka 2003: 16) a druhou, která pojem fikčnosti spojuje s kripkovským pojetím světa, tedy jako vlastnost, která uměleckému dílu předchází a vkládá se na něj „shora“ (jak naznačuje R. Ronenová).

⁴⁹ Srov.: „Jako soubory možných neaktualizovaných stavů věcí mají [možné i fikční světy, O. B.] zaručeno, že jich potenciálně existuje nekonečně mnoho, pokud by ovšem existovalo nekonečné množství textů, které by je generovaly“ (Fořt 2005: 58).

⁵⁰ Viz Ronenová 2006: 117–127.

⁵¹ Srov.: „Rámec jednoho světa je třeba nahradit rámcem mnoha světů“ (Doležel 2003:27)

Jak už bylo zmíněno výše, koncept možných světů nevznikl v návaznosti na otázky fikčnosti, nýbrž z potřeby umožnit určité operace v rámci modální logiky. Protože byl možný svět do literární vědy adoptován jako fikční na základě analogie, důležité jsou rovněž rozdíly mezi oběma koncepty. Ty totiž svědčí o tom, do jaké míry je adaptace možných světů v rámci zkoumání fikce volná a také, že oba termíny fungují především v oborech své působnosti. V první řadě je rozdíl v modech existence možného a fikčního světa: možný svět existuje pouze logicky, zatímco status existence fikčního světa je fikční: „Možný obsahuje to, co se mohlo nebo nemohlo objevit v aktuálnosti (tj. ve skutečnosti), tj. obsahuje věci neaktuální, ale možné [...], zatímco fikční svět obsahuje nikoli to, co by se mohlo objevit v aktuálnosti, ale co se opravdu objevilo nebo se mohlo objevit ve fikci“ (Müller & Šidák 2012: 333). Možné světy modální logiky mají také několik základních rysů, které jsou pro fikční světy z podstaty irelevantní: jsou to logická konzistence (možný svět nemůže obsahovat výrok i jeho negaci), platnost logického vyplývání a logická úplnost (Fořt 2005: 19).

Na rozdíl od možných světů, které jsou úplné (a stejně jako aktuální svět obsahují nekonečný počet jevů, stavů a entit, ovšem neaktuálních), jsou světy tvořené fikcí esteticky komplexní, avšak neúplné. Komplexní jsou z dvojího pohledu: jednak vytvářejí v médiu literárního textu (i v podobě fragmentu) *celá* strukturovaná literární díla, a zároveň, nehledě na rozsah fikčního textu, podržují si vždy úplný ontologický status.⁵² V čem spočívá neúplnost světů fikce, mají-li ontologickou nezávislost? „Na fikční světy je [...] uvaleno zásadní omezení,“ říká Bohumil Fořt, „jsou tvořené konečným počtem osob a předmětů. [N]ejsou univerzy všech možných stavů věcí, ale pouze těch, jejichž konstrukci fikční text ‚dovolí‘“ (Fořt 2005: 59). Zatímco možné světy jsou stavy toho, jak by svět mohl být – v analogii k *úhrnu* skutečnosti, fikční světy tuto úhrnnost nevytvářejí.⁵³ Pomyslná odlišnost od světa aktuálního je v případě fikčních světů relativně větší, než u možných světů logiky.⁵⁴ Je to proto, že možné světy se od toho aktuálního odvětvují, zatímco světy fikce jsou založeny na logice paralelismu.⁵⁵ Tento fakt dovoluje Ruth Ronenové hovořit o „úchylnosti“⁵⁶ světů fikce od aktuality.

⁵² Z podobných důvodů hovoří Ruth Ronenová o „plnohodnotnosti“ a „plnosti“ fikčních světů: „Plnost fikčních světů implikuje, že konkrétnost ontologií fikcionality závisí na přítomnosti konkrétních fikčních entit; fikční světy jsou světy, které obsahují nějaký typ konkrétní skutečnosti“ (Ronenová 2005: 169).

⁵³ Kdybychom předpokládali úplnost fikčního světa podobnou světu aktuálnímu, sestával by z nutně nekonečného počtu dějů, stavů a věcí, které by mohl konstruovat pouze takový tvůrce, jehož schopnosti i životnost by byly stejně nekonečně neomezené.

⁵⁴ Srov.: „Fikční svět tvoří nezávislý modální systém a v tomto ohledu je s aktuálním světem spojen méně přímo než světy možné“ (Ronenová 2006: 105).

⁵⁵ Srov.: „V základech možných světů je logika větvení (*ramification*), která se zabývá okruhem možností vyplývajících z aktuální situace; fikční světy jsou založeny na logice paralelismu, což zajišťuje jejich autonomii vůči aktuálnímu světu“ (Ronenová 2006: 17).

Jiný a rozšířenější termín reflektující neúplnost jako esenciální vlastnost světů tvořených fikcí, nabídl Umberto Eco. Hovoří o tzv. „malých světech“,⁵⁷ jež také pojímá jako kulturně (a textově) konstruované oblasti zaplněné omezeným počtem individuí a stavů věcí. Tento pojem ovšem jasněji respektuje ontologickou situaci fikce. Z tohoto hlediska mluví Eco také o světech *hendikepovaných*, jelikož jsou přístupné pouze jednosměrně – z aktuality do nich máme přístup sémiotickými kanály, přestup z fikčního světa do aktuálního ovšem z podstaty není možný.^{58 a 59} Jiný důsledek neúplnosti fikčních malých světů nastiňuje další přívlastek, který Eco používá: „fikční světy jsou tak trochu *parazitní*, poněvadž pokud nejsou alternativní možnosti jasně řečeny, bereme jako samozřejmost, že platí vlastnosti, které normálně platí v reálném světě“ (Eco 2009: 85, kurzíva O. B.). Výrazem „parazitní“ reflektuje závislost světa fikce na aktualitě, prostřednictvím které vlastnosti jevů a věcí představených ve fikci identifikujeme podobně jako v aktualitě (a za předpokladu, že fikční text neposkytuje instrukci k tomu, abychom danou vlastnost přehodnotili). Neúplnost se týká nejenom vlastností věcí a stavů, nýbrž i fikčních postav a naší znalosti o nich: „pouze některé myslitelné výroky o fikčních entitách jsou rozhodnutelné, mnohé rozhodnutelné nejsou. Otázka, zda Ema Bovaryová spáchala sebevraždu [...], může být rozhodnuta, avšak otázka, zda měla, či neměla mateřské znaménko na svém levém rameni, je nerozhodnutelná, vpravdě postrádá smysl [...]“ (Doležel 2003: 36). To, jak poznáváme světy fikce – úhrn vlastností všeho, co v nich fikčně existuje –, je tedy závislé na naší znalosti aktuálního světa a na předpokladech, které fikční texty vyvracejí, nebo explicitně či implicitně potvrzují.⁶⁰ Proto by bylo na místě korigovat poznatek, že fikční světy mají vlastní ontologický status: tak tomu

⁵⁶ Srov.: „Fikční světy jsou úchylné, protože fikce předpokládá odlišnou logiku (neúplnosti, nekonzistence), nebo protože fikce *aktualizuje ve fikci* specifické situace, jež nepatří mezi situace virtuálního výskytu (což by mohlo odlišit fikci od světů víry, touhy, apod.)“ (tamtéž: 65).

⁵⁷ Viz Eco 2004: 74–92. Italský badatel termín převzal od logika Jaakka Hintikka ze studie „Průzkum možných světů“ z roku 1988 (Hintikka 2012: 69–93).

⁵⁸ Srov.: „Pojem možného světa je pro teorii fikce užitečný proto, že pomáhá rozhodnout, v jakém smyslu fiktivní postava nemůže komunikovat se svými protějšky v aktuálním světě. Oidipus si nedokáže představit Sofoklův svět – jinak by si také nevzal za ženu vlastní matku. Fikční postavy žijí v *hendikepovaném* světě“ (Eco 2009: 83).

⁵⁹ Je ovšem nutno dodat, že jednosměrná prostupnost platí z perspektivy entit, nikoli však z hlediska funkce fikčních artefaktů v realitě – do skutečnosti vstupují světy fikce v jedinečné čtenářské aktualizaci: „Když čtenář zrekonstruoval fikční svět v podobě mentálního obrazu, může se nad ním zamýšlet a učinit ho své zkušenosti právě tak, jako si přisvojuje svět aktuální. Toto přisvojení, které zahrnuje požitek, přisvojení zkušeností i nápodobu, včleňuje fikční světy do čtenářovy skutečnosti“ (Doležel 2003: 35).

⁶⁰ Týž princip, který Eco shrnuje do atributu „parazitní“, rozpracovává Marie-Laure Ryanová v podobě *principu minimální odchylky*, který „stanoví, že rekonstruujeme svět fikce a kontrafaktualů jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe. To znamená, že si do světa výpovědi budeme projektovat všechno, co víme o skutečném světě, a že v něm provedeme pouze takové úpravy, které nedokážeme obejít“ (Ryanová 2005: online).

skutečně je, zároveň je nutné dodat, že se jedná o ontologii zcela závislou, a tedy sekundární.⁶¹

Je tedy určitým paradoxem, že z hlediska úplnosti jsou fikční světy na rozdíl od možných světů nezávislejší na aktuální skutečnosti, jak bylo řečeno výše – a zároveň, abychom je mohli chápat jako komplexní a vnímat jejich ontologický status jako úplný, je třeba si uvědomit, že jsou na aktualitě plně závislé, váží se na „horizonty aktuality“ (Ronenová 2005: 171). Pokud by do malých světů fikce neexistoval pouze jednosměrný přístup, celá oblast by vlastní ontologický status ztratila. (Totéž je důsledkem představy, která aktuální doménu definuje jako oblast relativně primární vzhledem k fikční ontologii.) Jestliže bychom nepočítali s tím, že jsou světy fikce ontologicky samostatné, museli bychom se uchýlit k vulgárnímu mimetismu, pro nějž jsou fikční díla vždy jen odrazem aktuality a nepožívají žádné autonomie (viz pozn. pod čarou č. 32 výše),⁶² a stejně tak bychom museli rezignovat na koncept mnohých světů, který je pro aktuální teorii fikčních světů klíčový.

3. 2. Fikční světy, předstírání a pravdivostní hodnoty

Důležitým komplexem otázek o poměru aktuálního světa a světů možných a fikčních, který zde musí být zmíněn, je vzájemně provázaná tematika pravdivostních hodnot a reference ve fikci. V otázce pravdivosti se obloukem vrátíme k začátku tohoto oddílu. Platónská „vzdálenost od pravdy“ totiž představuje problém k řešení i pro aktuální pojmání fikčnosti a jejích světů. Nikoli však po způsobu metafyzických modelů klasické filozofické školy, byť otázky podmínek umělecké reprezentace jsou i zde jádrem úvah. Světy imaginace totiž představují problém pro to, co bychom mohli s Ronenovou nazvat korespondenční teorií pravdy: „Pohlížíme-li na pravdu jako na určitou relaci, v níž vůči sobě stojí mimojazykový věcný stav a jazykové vyjádření, nemůže být aplikována na fikci, neboť fikce nereferuje k mimojazykovým stavům. Fikční promluva je s takovým pravdivostním standardem založeným na korespondenci nekompatibilní“ (Ronenová 2005: 173). Korespondenční teorie pravdivosti, jak ji definuje izraelská badatelka, je nekompatibilní s představou fikčnosti také proto, že koliduje s pojetím literárních fikcí jako mnohých malých světů. Pokud bychom referenci k fikčním jevům posuzovali normami věcné komunikace, buď bychom nemohli

⁶¹ Srov.: „Jelikož svět, který je opravdu skutečný, požívá výsady naprosté ontologické priority před světy předstírání, můžeme uvnitř duálních struktur rozlišovat mezi primárními a sekundárními univerzy, z nichž ta první ustavují základ, na němž jsou ta druhá vystavěna“ (Pavel 2012: 86).

⁶² Marie-Laure Ryanová hovoří kriticky o „redukování“ fikčních světů na reprezentaci reality. Srov. Ryanová 2010: online.

smysluplně hovořit o fikčních entitách a dějích, nebo by se náš aktuální svět stal velmi podivným místem, v němž předpokládáme existenci všech pohádkových tvorů nebo na základě kriminálního románu upozorňujeme orgány činné v trestním řízení. Dodejme, že hranice mezi fikcí a aktuálním diskurzem je v posledku kulturní hranicí právě tak, jako jsou binární hodnoty pravda – lež hodnotovými ukazateli v aktualitě, kde slouží k fundamentální orientaci například pro kulturní chování jednotlivců či stabilitu hodnotově-právního systému celého uspořádání společnosti. Paradoxně proto flexibilnější pojetí pravdivosti fikčních artefaktů – pakliže je jako fikční čteme – stabilitu pravdivostních hodnot v realitě upevňuje, a nikoli oslabuje či ohrožuje.

Ačkoli by se mohlo zdát, že posuzování pravdivosti fikčních světů pouze kritérii aktuality by vedlo ad absurdum, existuje v rámci novějšího bádání o fikci propracovaná teorie fikčnosti, která se o takový koncept nepřímou opírá. Jedná se o koncept předstírání, jež v rámci teorie mluvních aktů, která z hlediska lingvistického poznání přinesla nesporně řadu cenných poznatků, obhajoval John Searle. Searlův pohled shrnuje v dané teorii tvrzení: „Autor [literárního díla] předstírá realizaci ilokučních aktů tak, že skutečně vyslovuje (či píše) věty. [I]lokuční akt je předstíraný, zatímco promluvový akt je skutečný“ (Searle 2007: 65). Problémy Searlovy argumentace jsou minimálně čtyři. V první řadě je sporná samotná struktura argumentu, v němž odděluje funkci řečového aktu od řečového aktu samotného. Jeho tvrzení je antinomické⁶³ a dokazuje kruhem (to znamená, že není logicky defektní, ale sémanticky prázdné). Dalším problémem je skutečnost, že promlouvající instance románu, dramatu či básně je s autorskou instancí slučitelná pouze za velmi problematických předpokladů.⁶⁴ (V důsledku by byla fikční díla odsunuta nejspíše do oblasti rétoriky.) Pokud připustíme, že v prototypickém realistickém románu promlouvá hlas vypravěče, tedy utvořený hlas imaginární entity, nelze tvrdit, že ilokuční akt předstírá.⁶⁵ (Jestliže bychom akt předstírání předpokládali i u instance vypravěče, přesunuli bychom se patrně z realistického románu do postmoderní fikce či sci-fi.). Další argument, který zpochybňuje implicitně předpokládanou autorskou intenci psát fikci, s níž Searle operuje,⁶⁶ dodala Dorit Cohnová: „Je zřejmé, že

⁶³ Quine definuje antinomii jako typ úplného paradoxu: „[A] sentence that is true if and only if it is false“ (Quine 1963: 9).

⁶⁴ Na tuto problematickou rovinu ve své argumentaci proti pragmatice předstírání upozorňuje Thomas Pavel (2012: 44).

⁶⁵ Jonathan Culler mluví výslovně o tom, že vypravěčský konstrukt je jednou z fikčních entit: „Vytváření vypravěšů není analytickou operací ležící mimo oblast fikce, ale je do značné míry pokračováním tvorby fikce: měli bychom studovat jednotlivosti tak, že si představíme vypravěče, že budeme vyprávět příběh o vypravěči a jeho/jejích reakcích a dobereme se tak smyslu“ (Culler 2005: 13).

⁶⁶ Srov.: „Kritérium, podle něž poznáme, zda text má povahu fikce, či nikoli, musí nutně spočívat v ilokučních záměrech autora“ (Searle 2007: 64).

Tolstoj zde nepředstírá, že píše životopis. Chci dokonce tvrdit, že nic *nepředstírá*, nýbrž koná něco *skutečně*, tj. sděluje čtenáři fikční narativ... o smrti imaginární osoby“ (převzato z Doležel 2003: 26). Na příkladu toho, do jakých problémů dospívá Searlova argumentace založená na předpokladu, že promlouvat ve fikci lze pouze v poloze předstírání (tedy vytvářet akceptovaná nepravdivá tvrzení v rámci aktuálního diskurzu) se ukazuje nekompatibilita, o níž hovoří Ronenová (viz výše). Koncept předstírání je v důsledku aplikací zjednodušeného konceptu *mimesis*, jenž odebírá autonomii prostoru fikce a činí z ní pouze oblast reprezentace skutečnosti.⁶⁷ To je čtvrtým argumentem proti pragmatice předstírání. Proto se Searle s touto teorií nepřímo přidává ke konceptu fikčnosti, jež staví na korespondenční teorii pravdivosti a který – jak jsme ukázali výše – není pro uchopení fenoménu fikce v literatuře vhodný.

Jaká je tedy vhodná teorie pravdivosti pro fikční světy? Kompatibilní s tou představou světů fikce, o nichž je zde řeč, je spíše koncepce *relativní pravdivosti*. Přívlastku „relativní“ je třeba rozumět v tom smyslu, že o pravdivosti, či nepravdivosti výroku, tvrzení či informace rozhodujeme v relaci, tj. ve vztahu k doméně, na niž se výrok váže.⁶⁸ Zda mají ta která románová či dramatická postava nebo vypravěč určité vlastnosti nebo historii, zda se lyrický subjekt nachází například v krajinné scénérii, či v urbánním prostředí, můžeme smysluplně považovat za pravdivé, či nepravdivé (případně nerozhodnutelné) ve vztahu k danému románu, dramatu či básnické skladbě. To, že je pravda „relativní vzhledem k nějakému univerzu diskurzu, a nikoli absolutní metafyzický princip“ (Ronenová 2005: 175) a že fikce vyžaduje „odlišný standard pravdy, který bude brát v úvahu naši schopnost referovat k možným i nemožným objektům a stavům“ (tamtéž: 174), je věcným shrnutím toho, jak (i intuitivně) chápeme pravdivostní hodnoty fikčních děl. A to především těch, které se vážou na narativ. V případě literárních děl, která narace využívají omezeně, jako tomu často bývá u básnických textů, nemusí být ovšem standard relativní pravdivosti zdaleka tak samozřejmý. Může dokonce působit protiintuitivně. Výsledkem pak ovšem bývá tendence slučovat autorský subjekt a promlouvající instanci v textu, „zatímco literární věda trvá na jejich neidentitě“ (Müller & Šidák 2012: 518). Pokud se tedy rozhodneme nahlížet nejen narativy, ale i nenarativní díla z hlediska fikčnosti, pak také pravdivostní hodnoty musíme nutně chápat jako relativní a v neshodě s vulgárním mimetismem důsledně trvat na oddělení autorské a textové instance.

⁶⁷ Srov. Müller & Šidák 2012: 518.

⁶⁸ Dodejme, že tento typ relativity je z povahy kultivovaný, a tedy kulturní. Tato perspektiva nabízí spíše antropologické otázky po tom, zda oblast imaginace a artefaktové fikční praxe není v širokém smyslu společenskou kultivační hrou, která v bezpečné (tj. kulturou definované) oblasti fikce kontrolovaně rozvolňuje standardy pravdy, jejichž uvolnění by v realitě mohlo být fatální a nabývat podob např. demagogie, populismu, dezinformace, propagandistických praktik, hoaxů, nepravdivého zpravodajství atd.

S otázkami pravdivosti ve fikci koreluje také problematika fikční reference. Jaké řešení nabízí teorie fikčních světů, bude opět nejlépe patrné v argumentaci proti tomu pojetí reference ve fikci, jež z našeho hlediska považujeme za nekompatibilní. Opět se vrátím k Searlově pragmatice předstírání. Jako předstírané totiž neoznačuje pouze ilokuce, nýbrž i referenční procesy. Searle hovoří o „fingovaném referování“ (Searle 2007: 67) a demonstruje svoji představu následovně: „Povšimněme si, že ve skutečnosti [Iris Murdochová v románu *The Red and the Green* (1965)] nereferuje k fikční postavě, protože žádná taková postava před tím neexistovala. Spisovatelka spíše tím, že předstírá, že referuje ke skutečné osobě, vytváří osobu fikční“ (tamtéž). I v tomto případě bychom mohli poukázat na to, že Searlova argumentace selhává v paradoxech nebo nerespektuje oddělenou roli autorské i vypravěčské instance. Také zde by bylo možné kontrovat tvrzením, že spisovatelka prostřednictvím fikčního textu spíše sděluje čtenáři fikční narativ, než že by předstírala, že referuje. V případě reference ve fikci se (v návaznosti na Ronenovou) jako relevantnější a kompatibilní s naším pojetím ukazuje návrh *relativní reference*, tedy takových referenčních procesů, které odkazují k jevům v diskurzivní oblasti, a nikoli takovým, které k sobě váže aktuální doména.⁶⁹ „Reference je diskurzivní procedura závislá nikoli na mimojazykových esencích objektů, ale spíše na sémiotické úmluvě, že diskurz konstruuje objekt“, tvrdí Ronenová (2005: 176).⁷⁰ Zde je ovšem nutno upozornit, že konstrukce objektu prostřednictvím fikčního diskurzu je také parazitní na referenčních pravidlech, jak je známe z aktuality. Jak už bylo řečeno výše, světy fikce (stejně jako možné světy logiky) jsou vytvářené deskripcí. Tato deskripce je tvořena úhrnem všech referenčních procesů. To, že oblast fikce vytváří autonomní, i když závislou ontologickou stabilitu v neúplných světech, znamená, že při referování nemusejí být dodrženy tytéž esenciální popisy, jaké implicitně nebo explicitně využíváme při referování o jevech ve skutečnosti. Stabilní ontologie fikce pro svou neúplnost předpokládá jistou flexibilitu na straně kódování i dekodování fikčních světů. Podle Ronenové je to právě díky takto flexibilnímu rámci: „1) Že fikční diskurz může konstruovat objekty, k nimž referuje. 2) Že fikční diskurz může referovat k neúplným, ale dobře individuovaným objektům; neúplnost nepřekáží identitě entit. 3) Že fikce může konstruovat nemožné objekty a objekty, jež se jasně odchyľují od svých protějšků v aktuálním světě“ (tamtéž). Takové pojetí reference ve fikci – tedy neúplné a komplexní referenci

⁶⁹ Podobně řeší problém reference ve fikci také Ryanová: „[W]e must abandon the claim that reference to an object presupposes its existence in the actual world. [...]“ (Ryanová 1991: 15).

⁷⁰ A dále srov.: „Diskurz vytváří nějaký objekt, který existuje v nějakém logickém prostoru, čímž nám umožňuje, abychom k němu referovali a vyslovovali o něm pravdivá tvrzení. Tento standard pravdy je odvozen od zákonů působících v příslušném univerzu diskursu“ (Ronenová 2006: 51).

relativní k světu touto referencí představovanému – pak opět dovoluje vydělit fikční světy literatury z rámce jednoho světa a dostát předpokladu mnohých světů.

Spolu s Miroslavem Červenkou je ovšem třeba poukázat na jednu významnou vlastnost reference ve fikci (ať už ve světech prózy, poezie, nebo dramatu), a sice její cirkularitu. Cirkulární reference, jak tvrdí Červenka s odvoláním na Kripkeho, rozvrhuje „konstrukt fikčního světa jako místa imaginární existence entit, k nimž poukazuje (referuje) text literárního díla, přičemž též text zároveň s referencí tuto jejich imaginární existenci zakládá“ (Červenka 2003: 9, kurzíva O. B.). Proces fikční reference je tedy podvojný: referováním k fikčním jevům, dějům, entitám apod. je tato fikční oblast ustavována. Zde se nám v úvahách o fikčních světech pojem cirkularity objevuje podruhé. V prvním případě se jednalo o cirkulární vztah na makroúrovni – o rekurentní poměr mezi fikčnostmi jako principem vydělení literárního díla z aktuality, a dominancí estetické funkce, jejímž efektem (resp. jedním z efektů) je právě fikčnost. V případě reference ve fikci se jedná o obdobný cirkulační pohyb, ovšem na mikroúrovni. Fikčnost literárních děl je tedy vlastností přítomnou globálně i atomárně. Cirkularita makroúrovně předchází mikroúrovni, respektive ji jako proces zakládá. Fikční reference totiž, jak je patrné z argumentace vůči Searlovu konceptu předstírání, není esenciálně fikční, nýbrž jedná se o odkazování, které jako fikční chápeme před vstupem do literárního díla samotného.

3. 3. Recepční podmínky fikce: hra, emoce a modelový čtenář

Předchozí odstavce by mohly navodit dojem, že fikční světy literárních děl v podobě, jak jim rozumíme prostřednictvím teorie fikčních světů, jsou téměř samostatnými sémiotickými objekty, jejichž existence se předpokládá a priori. Takovou představu je ovšem nutno revidovat. O předpokladech recepce a čtenářské rekonstrukce v intencích teorie fikce nebyla doposud řeč, respektive odkazy na tuto oblast byly přítomny pouze implicitně v souvislosti poměru fikčních světů a aktuality.

Pokud platí, že fikčnost fikčních světů je daná cirkulárně už na globální úrovni, je třeba počítat s určitým typem vztahu k literárním fikčním artefaktům, který se ustavuje na ose recipient – dílo. Tento moment v recepčním procesu ustavování fikce definuje pregnančně opět Ronenová: „Fikčnost textu je typ vztahu mezi pisatelem a čtenářem, jenž se odráží ve světě, který tento svět projektuje“ (Ronenová 2006: 104). Takto pragmatické vymezení fikčnosti stanovuje fikčnost jako takovou i oblast fikčních světů jako jev a posteriori. „[F]ikčnost nějakého textu se dá popsat, jakmile byl ten text jako fikční klasifikován“

(Ronenová 2006: 102). Z tohoto pohledu fikčnost není založena na specifické, rozuměj fikční, povaze samotných vyjádření, či specifické fikční referenci, ani žánrových či literárnědruhových konvencích. Fikčnost je jev, který pozorujeme ve chvíli, kdy se rozhodneme číst fikčně.⁷¹

Toto pojetí je pak dostatečně široké a lze díky němu jako fikční recipovat díla na téměř celé škále literární tvorby od konvenčního literárního narativu až po básnické ready-made texty současné americké konceptuální školy. Dodejme, že rozhodnutí „číst fikci“ má fundamentální dopad na čtenářskou realizaci libovolného stupně – od naivní recepce až po reflexi kritickou či literárněvědnou. Teprve čtenářské rozhodnutí číst text jako fikční (například utvořené na základě paratextových signálů, přiřazením určitých čtenářských předpokladů podle indexů, např. autorského jména) tedy aktivuje určitý typ kompetentní recepce, v případě literatury tzv. „čtenářské kompetence“⁷², kdy uzavíráme „fikční smlouvu“.⁷³ Teprve po tomto rozhodnutí se dávají do pohybu procesy, které umožňují přijímat literární (či jiné) dílo ve shodě s pravidly jím rozvrženého světa.

Pro úvahy o těchto procesech se zdá být vhodnou perspektivou teorie her. Nahlízet na uměleckou praxi s prizmatem hry navrhuje už kantovská filozofie⁷⁴ na prahu 19. století, v jejíž intencích lze chápat i vlivný antropologický koncept člověka jako *homo ludens* (člověka hravého) leidenského historika Johana Huizingy.⁷⁵ Nejedná se tedy v žádném ohledu o perspektivu novou, nýbrž spíše o implementaci existující teoretické koncepce do rámce teorie fikčních světů. Rozhodnutí „číst fikci“ lze chápat jako strategické rozhodnutí, tedy i svého druhu herní strategii. Teoretici fikčních světů se nejhojněji odvolávají na koncept *make-believe* (dětské imaginární hry či hry na jakoby)⁷⁶ Kendalla L. Waltona.⁷⁷ Jeho princip *make-believe* shrnuje Červenka jako „označení neklamajícího klamu, například a především aserce nepravdivého stavu věcí, jež je však na základě obecně platné a známé dohody mezi umělci a publikem předem prozrazena a přiznána: vnímatel se vyzývá, aby na základě této dohody pro chvíli obcování s uměleckým dílem přijímal imaginární entity jako aktuálně existující. Tento obecný princip je dále (zadruhé) interpretován tak, že uvedená výzva je

⁷¹ Srov.: „Fiction and nonfiction differ more on pragmatic than semantic grounds“ (Walton 1990: 76).

⁷² Pojem čtenářské kompetence rozpracovává Jonathan Culler v knize *Structuralist Poetics*, především v kapitole „Literary Competence“ (srov. Culler 1975: 113–130).

⁷³ Pojem přebírám od dánské badatelky Poula Behrendta (Behrendt 2010).

⁷⁴ K tématu viz např. Jauß & Shaw 1982.

⁷⁵ Srov. Huizinga 1949.

⁷⁶ Překlad pojmu *make-believe* jako „dětské imaginární hry“ najdeme u Doležela (2003: 26), jako hru na „jakoby“ překládá Waltonův termín Miroslav Červenka v knize Ruth Ronenové (2006: 107).

⁷⁷ Srov.: Currie 1985, Doležel 2003, Červenka 2003, Ronenová 2006, Ryanová 1991, Pavel 2012.

zároveň pozváním, aby se vnímatel stal účastníkem hry na ‚*make-believe*‘, přičemž příslušný artefakt [...] je nástrojem této hry“ (Červenka 2003: 11).

Červenka (s odkazem na Waltona) zároveň upozorňuje, že svět hry s dílem a fikční svět jsou dva odlišné jevy a první předchází druhému (tamtéž). Také z hlediska herního přisvojení literárního díla tedy potvrzuje představu, že fikčnost vyděluje literární dílo z aktuality: teprve hra na jakoby totiž stanovuje podmínky, v nichž můžeme vnímat dílo jako fikční a pro realitu (například její pravdivostní hodnoty) jako nezávazné. Nabízí se pochybnost, zda Waltonova teorie nevrací dveřmi koncept předstírání, který jsme argumentačně vyhodili oknem.⁷⁸ Více než co jiného je tato herní teorie možnou odpovědí na otázky po přístupových relacích mezi aktuálním a fikčním světem, jež tvoří jádro problematiky recepce literárních děl. Oddělení aktuální hry s dílem od světa fikce umožňje objasnit jejich propojení či zpřístupnění v aktu recepcí: „Fikční svět má své vrstvy, a rozvrstven je i svět aktuální. Každý z nich směrem ke svému protihráči vystrkuje jednu ze svých (okrajových?) domén, a skrze tyto přechodové hraniční vrstvy jsou světy navzájem přístupné. Na straně aktuálního světa je to vyčleněná oblast hry, na straně fikčního světa subjekt ustavený na základě způsobu, jakým je s fikčním světem ve hře a kontemplaci zacházeno. Ve světě hry se setkávají jak reálný mluvčí a posluchač, tak i z druhé strany jejich fikční protějšky“ (Červenka 2003: 12). Principy *make-believe* ale pro otázky přístupnosti nabízejí pouze dílčí odpověď. Především interpretují fenomén hry s dílem jako recepční strategii světů. Nezodpovídají ovšem otázku, co vede k tomu, že si fikční svět osvojujeme a dočasně se v něm mentálně zabydlujeme prostřednictvím této hry tak úspěšně. Neozřejmují, proč (řečeno spolu s Marie-Laure Ryanovou) svět fikce považujeme za svět dočasně aktuální navzdory vědomí jeho fikčnosti.⁷⁹

Pozoruhodnou perspektivu na tento chybějící dílek v úvahách nad recepcí fikčních světů nabízí řešení tzv. paradoxu fikce. Ten spočívá v otázce: proč v nás fikční díla probouzejí skutečné emoce? Vlastimil Zuska nabízí řešení problému reálných emocí probouzejících se v „estetickém postoji“ (2004: 206) prostřednictvím pojmové triády *empatie*, *identifikace* a *simulace*. Empatie je schopnost „nahlížet situaci z částečně jiné perspektivy, nežli je imanentně egocentrická“ a tím je „[pro spoluúčast na prezentaci fikčního světa] stejně zásadním faktorem, jakým je ve světě reality“ (tamtéž: 208). Poukazuje na to, že schopnost

⁷⁸ Sám Walton se proti Searlovým myšlenkám přímo vymezuje. Srov. Walton 1990: 77–89.

⁷⁹ Fenomén přenášení centra aktuality při vstupu do fikční oblasti nazývá Ryanová „recenterování“ (*recentering*). Upozorňuje na to, že tato situace má omezené trvání pouze po dobu hry s dílem: „[W]e know, that the textual universe, as a whole, is an imaginary alternative to our system of reality; but for the duration of the game, as we step into it, we behave as if the actual world of the textual universe were *the* actual world“ (Ryanová 1991:23).

empatie je jednou z nezbytných součástí čtenářské kompetence. V momentu estetického postoje je obsažen i moment sebereflexe.⁸⁰ Jedná se tedy o mentální pohyb od já k objektu, který je oscilační. Estetickým objektem, k němuž se vztahujeme, už proto není jenom vnější objekt, nýbrž náš vztah k němu: „Vztah já k čemukoli, objektivovaný sebezprožitek, je v absolutním smyslu (pro mne) reálný, bez ohledu na status původního objektu“ (tamtéž: 208–209). Schopnost empatie umožňuje rozvinout úplný (a tedy skutečný) vztah k něčemu, co je vnější. Speciálně v případě fikčního literárního díla vzniká velmi nesamozřejmá situace: pro vznik reálného vztahu k literárnímu dílu a entitám v něm obsaženým je jejich reálná neexistence irelevantní a jejich fikční existence relevantní. Emocionálně-kognitivním konceptem blízkým empatii je podle Zusky *identifikace* (v modalitách soucitu a vcítění). Identifikace, podobně jako empatie, je mentálním pohybem od sebe k objektu. Pokud budeme (sebereflexivní) pohyb ztotožňování vnímat také jako oscilaci (podobně jako nadřazený pojem empatie), pak lze říci, že identifikace je oscilačním pohybem s velmi vysokou frekvencí. Tato představa nám umožňuje také stanovit míru identifikace. Zachycuje situaci, kdy si ještě identifikující se i objekt identifikace podržují vlastní totožnost. Opačným pólem by pak bylo naprosté ztotožnění. (To je představitelné jenom tehdy, kdy dochází ke střetu já a objektu, při němž oscilační pohyb sebereflexe utichá, a vznikne tak třetí identita, která je nová. Zatímco v případě prvním se jedná o estetickou sebereflexivní identifikaci, jež identitu vnímatele posiluje, v případě druhém tyto přívlastky odpadají a vzniká extrémní identifikace, která původní identitu vnímatele zcela smazává.)

Prostřednictvím metafory pohybu se dostáváme k poslednímu a klíčovému pojmu, *simulaci*: „Pohyb [...] v novějších pojetích empatie, neznamená pouhou lokomoci, ale rovněž inferenci a anticipaci dalšího vývoje situace, tedy i pohyb myšlení toho, kdo se vcítuje, a pohyb imaginace, která situuje příslušný subjekt do fikcí nabízených souřadnic“ (tamtéž: 210). Simulace je ovšem také herním termínem a i v tomto případě nabízí zřejmou návaznost na herní principy, o nichž byla řeč výše: „Simulace prezentuje pro vědomí situace v modu ‚jakoby‘, kontrafaktuálně, fiktivně“, poznamenává Zuska (tamtéž). Klíč k propojení reálně utvářeného vztahu (empatie) v modalitě simulace spočívá v přítomnosti anticipace, která je jednou z vlastností emocí. Schopnost anticipačních emocí (například strachu jako fiktivního scénáře zahrnujícího kolaps či selhání nebo štěstí jako projekce harmonického stavu) je, jak poukazuje Zuska, „klíčový evoluční faktor vývoje lidstva i sociálního a individuálního vývoje

⁸⁰ Srov.: „Estetický postoj indukuje také změnu objektového pólu vztahování: původní ‚naivní‘, nereflektující já, vztahující se k vnějšímu objektu, přechází do sebereflektujícího estetického postoje, v jehož rámci se (estetickým) objektem stává vztah k původnímu objektu“ (Zuska 2004: 208).

personality“ (tamtéž). Schopnost představovat si, jak by svět mohl být, na ose empatie – simulace tudíž není jen hrou pro hru či nezávaznou imaginační zábavou, ale velmi pravděpodobně antropologickou konstantou a evolučním nástrojem. S takto širokou perspektivou se ocitáme na rozhraní hned několika oborů z oblasti humanitních i přírodních věd. V ní se konstrukce a rekonstrukce světů fikce a hry, které nám do nich umožňují vstupovat, také jeví jako jedno ze zásadních hledisek na přítomnost fikčních světů v současné společnosti stejně jako v těch, které jsou od nás vzdálené celá století i tisíciletí. V tomto myšlenkovém kurzu bychom mohli pokračovat a ptát se například po tom, do jaké míry jsou fikce jako nemožné nebo nerealizované scénáře kultivační silou, která formuje kulturu celých společností. Tyto úvahy už by ovšem překračovaly rámeček této práce. Zuskova pojmová triáda empatie – identifikace – simulace nabízí ovšem zřejmou odpověď na otázku, kterou klade paradox fikce, i na to, proč prostřednictvím hry fikční světy úspěšně přijímáme za vlastní a dočasně se v nich mentálně pobýváme.

Teprve nyní, když jsme objasnili předpoklady recepce fikčního literárního díla z hlediska intence „číst fikci“ (pragmatiku recepce), přístupnosti na základě konceptu hry s fikcí (princip make-believe) stejně jako došlo k vyjasnění otázky akceptace fikčních světů čtenářskou myslí (otázky paradoxu fikce), můžeme se na recepci podívat z hlediska fikční sémantiky. Asi nejpřehledněji s touto perspektivou pracuje Lubomír Doležel. Klíčovou rolí pro jeho pojetí sehrávají pojmy „konstrukce“ (na straně autora) a „rekonstrukce“ (na straně čtenáře). Ve shodě s tím redefinuje konvenční komunikační schéma (tj. „autor vysílá text, čtenář text přijímá“), které nepovažuje za adekvátní a předkládá jiné: „Aktem psaní vytváří autor text, a tím konstruuje fikční svět; v aktu čtení čtenář zpracovává text, a tak fikční svět rekonstruuje“ (Doležel 2003: 200–201). Důvodem Doleželovy úpravy je fakt, že konvenční schéma předpokládá čtenáře jako pasivního příjemce, zatímco termíny konstrukce – rekonstrukce dovolují zdůraznit roli čtenáře jako spolutvůrce. Z hlediska komunikačních aktů jsou totiž autorská a čtenářská aktivita podle Doležela „komplementární“ (tamtéž). Zároveň zdůrazňuje, že pokud se čtenář vyhne „předpojatému čtení, rekonstrukce fikčního světa se stává tvořivým činem“ (tamtéž: 184). Aby recepce jako spolutvůrčí čin byla adekvátní, předpokládá se, že pro recepční činnost slouží fikční text jako „partitura, v níž je zapsán fikční svět“ a „[č]tenář se ve svém zpracování a rekonstrukci textu řídí touto partiturou“ (tamtéž: 201). Doležel do metaforického výrazu „partitura“ shrnuje „soubor instrukcí pro čtenáře“ (tamtéž: 35), pro něž se ovšem nabízí ještě vhodnější koncept *modelového čtenáře*, který navrhl Umberto Eco.

Modelový čtenář je textovým protějškem empirickému čtenáři. Modelového čtenáře lze chápat jako implikovanou osobnostní recepční strukturu, jež je součástí autorské konstrukce díla. Proto autor ve fikčním textu bude podle Eca anticipovat „Modelového Čtenáře schopného spolupracovat na textu tak, jak on, tedy autor, předpokládal, a [...] tento čtenář bude s to pohybovat se interpretativně tak, jak se on pohyboval generativně“ (Eco 2010: 71).⁸¹ Eco při úvahách nad modelovým čtenářem rozvíjí ještě další linii, kterou Doleželova (re)konstrukční argumentace opomíjí. Všimá si totiž skutečnosti, že fikční text není pouze partiturou pro re-kreaci fikčního světa, nýbrž že je autorským impulzem pro aktivování čtenářských kompetencí v intencích daného literárního díla, a to dokonce i kompetencí úplně nových. Ukazuje, že dílo klade na čtenáře dvojí nárok. Tlakem na jeho literární kompetence formuje jeho mentální ustrojení právě tak, jako tlakem na rekonstrukční schopnosti formuje jeho schopnost imaginace. Zcela stranou nyní ponechávám fakt (k němuž se dostaneme v poslední kapitole), že zobrazováním a způsobem zobrazování vyvíjí tlak na čtenářova mentální schémata, scénáře, emocionální a behaviorální normy atd. Dodejme, že implikování modelového čtenáře není nutně vlastní jen textům literárních fikcí, nýbrž textům obecně – jízdním řádem počínaje a reklamní fikcí nebo třeba politickým transparentem konče.

Eco při popisu geneze a působnosti modelového čtenáře využívá pozoruhodnou metaforiku šachové hry: „text je produkt, jehož interpretační osud musí být částí vlastního generativního mechanismu – generovat text znamená realizovat strategii, jejímiž částmi jsou i předpovědi tahů těch druhých – jako je tomu ostatně v každé strategii. [...] [V] textu autor obvykle nechce nechat protivníka prohrát, ale naopak zvítězit“ (Eco 2010: 70). Tím se opět vracíme k tématu, které tvoří páteř tohoto oddílu, a sice k herním principům ve smyslu východiska pro recepci literárních děl. Přítomnost modelového čtenáře jako jedné z textových strategií autora je dalším prvkem hry na jakoby. Ne však na úrovni obsahu hry samé (na ose čtenář – literární fikční artefakt), ale spíše o úroveň výš – v rovině herních pravidel. Od sestupu do literárního fikčního světa v momentu rozhodnutí pro fikční kontrakt se tak dostáváme k okamžiku, kdy se fikční konstrukt v podobě konceptu modelového čtenáře obrací na empirického čtenáře a překračuje v kooperaci s ním fikční doménu.

⁸¹ Dále srov.: „[A]utor psaním textu vytváří hypotézu chování svého Modelového Čtenáře a obsahem této hypotézy je možný svět, jež autor předvídal a v nějž doufal“ (Eco 2010: 208).

3. 4. Fikčnost a básnické texty

Teze a argumenty o povaze fikčních světů, stejně jako recepční principy rozváděné v předchozím oddíle předkládají vhodná východiska i pro uchopení fenoménu fikce v poezii. Poezie je literární druh, jehož tvárnost i konstrukční a rekonstrukční pravidla se odlišují od těch, které platí u literárních narativů. Problémem univerzalistické teorie fikce ovšem je, že jsou to právě narativy (nejčastěji prototypický realistický román), k nimž své poznatky většina teoretiků fikce vztahuje a na nichž je ověřuje. Protože je teorie fikčních světů vyvíjena především pro prózu, je využitelnost u básnických textů v některých ohledech omezená. Nikoli však pojmy fikčnosti a fikčních světů. Jejich aplikace vyžaduje ovšem tentýž zřetel k pravidelnostem, proměnlivosti, normám a způsobům jejich porušování, jaký chová většina teoretiků fikce k literárním narativům.

Skutečnost, že se teorie fikčních světů rozvíjí především v aplikaci na vyprávěcí žánry literatury, lze přičítat minimálně dvěma jevům. Teorie fikčních světů je, tak jako všechny teoretické koncepce, jevem s vlastní historicitou a specifickým místem v dějinách vědy i kultury obecně. Její základy se ustavují během 70. let, tedy v době, kdy pro literárněvědné zkoumání přestává být lyrika, na rozdíl od předchozích dekad, paradigmatickým literárním druhem a její místo začne zaujímat próza. To se děje, jak píše jeden z nejvýznamnějších skandinávských teoretiků literatury druhé poloviny 20. století Atle Kittang, v souvislosti s obecnou proměnou kulturního klimatu. A ukazuje to na příkladu norské kritiky, která začátkem 70. let přestává reflektovat poezii a začíná oceňovat především romány: „Proč? [...] Důvodem by mohla být schopnost prózy lépe ozřejmit hluboké sociální a kulturní změny, které formovaly šedesátá léta: účinný protest mladé generace proti autoritám a její politické probuzení, populární kultura (především ta narativní), která se postupně stala suverénní a získala své demokratické místo v kultuře, a především vítězný vstup televizního vysílání v každé domácnosti, jež postupem času zajistilo jasnou převahu vizuální kultury na úkor té verbální, kterou představují například knihy či rádio“ (Kittang 2010: 36).

Další, a možná ještě významnější, je hledisko intuitivní: například u realistického románu je i se základní čtenářskou výbavou zřejmé, že se jedná o realitě blízký, avšak poměrně nezávazný konstrukt. V realistických fikcích, které přebírají většinu prvků ze skutečnosti a v nichž se například objevují krajiny či města, jejichž skutečné protějšky jsme mohli třeba osobně navštívit, žijí postavy, jež i bez teoretického fundamentu dokážeme chápat jako smyšlené. Nahrává tomu i diskurzivní povaha prózy a typ reference v takovém prototypickém románu, jež se v mnohém neliší od způsobu textové reference například

reportážního typu. Čtenářská kompetence vyžaduje pouze aktivaci vědomí, že čteme fikční svět, nikoli však zásadnější revize recepčních návyků. Jejich diskurzy i modelové čtenáři se mohou podobat. Proč jsme intuitivně schopni vnímat fikčnost u díla historicky tak vzdáleného, jako je třeba klasický Longosův román *Dafnis a Chloé* (2. stol. n. l.), stejně jako u nedávno česky vydaného Kunderova románu *Život je jinde?* Dalibor Tureček upozorňuje na to, že fikce má výraznou kulturní trvanlivost, která přesahuje estetické působení konkrétních literárních děl: „Literární svět sice může pozbýt estetického účinku, nemůže ale ztratit charakter fikčního světa. [...] Pohyb v oblasti estetická [tj. morfování estetických norem a kódů] tedy představuje nezbytnou proměnnou; zároveň jsou ale nutné i konstanty, umožňující poznání, že se ještě stále pohybujeme na téže půdě, v rámci téhož diskurzu. Z tohoto hlediska mají delší dobu platnosti žánrové konvence a *nejobecnějším a nejsetrvalejším rámcem se jeví být právě fikčnost*“ (Tureček 2006: 8–9, kurzíva O. B.). Vnímat artefaktuální fikčnost v jejích intencích, a zvláště v kombinaci s narativem, patří do kulturní kompetence i u negramotných. Úspěšně bychom ji hledali v předliterárních kulturách⁸² stejně jako u předškolních dětí. Jedná se o tak významnou kompetenci, že ji lze chápat jako přirozenou, a přívlastek intuitivní tedy není zdaleka sporný. Tato kompetence se však v případě básnických textů – a speciálně u subjektivní lyriky, kterou lze považovat za prototypický žánr poezie po romantismu – zdaleka neprojevuje tak silně. Naopak, čist básnické texty prizmatem fikčnosti, působí jako protiintuitivní rozhodnutí.

Nelze exaktně ověřit, jak vysoké je procentuální zastoupení tvůrců a čtenářů básnických textů, pro něž je recepčním i produkčním východiskem právě prizma konkrétní, aktuální subjektivity. Zdá se dokonce, že takové výzkumy neexistují (jejich plauzibilita by byla ostatně sporná). Právě tomuto čtenářskému postupu bychom totiž charakteristiku „intuitivní recepce“ mohli přisoudit. Základním rysem tohoto typu čtení je vysoká míra aktuální inference: aktuální subjektivita empirického autora inferuje v tvůrčím aktu s fikčním „já“ básnického textu a empirický čtenář s předpokladem takového způsobu (re)prezentace subjektivity při čtení inferuje směrem k empirickému autorovi. Pravděpodobnost, že tento přístup je spíše rozšířený, bychom mohli dokladovat na nesčetných příkladech přítomných na všech úrovních reflexe poezie – od literárních serverů sloužících jako publikační a kritické platformy na principu webu 2.0, přes sociální sítě až po tištěnou reflexi časopiseckou a knižní. Lze se ovšem domnívat, že čím blíže se na této škále ocitáme k médiím sdružujícím expertní

⁸² Toto téma rozpracovává například Walter J. Ong v již klasické publikaci *Orality and Literacy* (1982).

čtenáře (tedy především ta tištěná či významně redakčně řízená), tím stratifikovanější bude literární kompetence pro básnické texty, a tedy pravděpodobnost fundované recepce vyšší. Teprve v tomto pomyslném nejvyšším patře je protiintuitivní a s ním také fikční čtení spíše normou a oddělení subjektivity obsažené v básnickém textu od subjektivity empirické je základním předpokladem. Červenka při promýšlení inferenčních procesů u básnických textů proto s fikčním hlediskem nabízí jinou, dle mého soudu platnější verzi čtenářské inference: „[V]nímatel lyriky inferuje na mluvčího z toho, co mluvčí o sobě nebo o světě říká, myslí, cítí, sní, a ovšem také podle toho, jak to říká. Expozice nějaké fikční entity, například krajiny, je expozicí schopnosti tuto entitu právě takto uvidět“ (Červenka 2003: 31). Fikční inference v tomto pojetí tedy směřuje k entitám fikčním, nikoli aktuálním.

Otázky fikčnosti u básnických textů nejsou právě reflektovaným tématem klasických literárněvědných prací. Vzhledem k výše řečenému ovšem není s podivem, že najdeme práce, které fikčnost lyriky (a básnických textů obecně) zohledňují. Příkladem by mohla být pro americkou i kontinentální literární vědu již klasická Wellekova a Warrenova *Teorie literatury* (poprvé vydaná v r. 1949, česky až 1996). V úvodní kapitole o podstatě literatury mají v otázce fikčnosti autoři jasno: „Podstata literatury se však nejjasněji projevuje v souvislosti s referenčními aspekty. Centrum literárního umění samozřejmě nacházíme v tradičních žánrech, jako je lyrika, epika a drama. V nich všech se poukazuje k světu fikce, k světu imaginace. [...] Dokonce i v subjektivní lyrice básníkovo ‚já‘ je fikčním, dramatickým ‚já‘“ (Warren & Wellek 1996: 33). Warren s Wellekem tedy spojují pojem fikčnosti s centrálními oblastmi literární tvorby a pro lyriku (a básnické texty) jako primární příznak existence fikčního světa stanovují fikčnost lyrického mluvčího. Rozhodnutí, zda lyrické já budeme připisovat spíše oblasti aktuální, nebo fikční – zda ho budeme spojovat s empirickým autorem, nebo budeme mluvčího básně považovat za konstitutivní fikční entitu celého literárního druhu, lze vpsledku chápat jako rozhodnutí demarkační. Od něj se odvíjí rozpoznání fikčnosti v poezii a argumenty pro ni. To, jak se rozhodneme číst subjektivitu v lyrice a chápat zpravidla monologickou situaci promluvy⁸³ v básnických textech, je klíčem k fikčnosti poezie jako literárního druhu. Možnosti přijetí fikčnosti či jejího odmítnutí u básní jsou, podobně jako u všech ostatních textů, pragmatické – tj. odvislé od toho, jaký typ smlouvy se čtenář rozhodne uzavřít. Zda budeme číst lyriku na základě fikční smlouvy, nebo

⁸³ Monologičnost chápe Dieter Lamping v klasické německé práci *Das lyrisches Gedicht* (1989) jako modus básnických textů obecně, tedy jako znak, který je nadřazený pojmům ‚subjektivita‘ i ‚personalita/osobnost‘ (*Subjektivität – Personalität*, srov. Lamping 1989: 61) a navrhuje širokou definici poezie: „Ich schlage daher vor, als lyrisch alle Gedichte zu bezeichnen, die *Einzelrede in Versen* sind“ (tamtéž: 63).

prostřednictvím aktuálních inferencí, není ovšem zdaleka tak samozřejmé, jako tomu je v případě velké části prozaických děl.

V klasických pracích pojednávajících o poezii je zkoumání fikčnosti básnických textů zpravidla shrnuto do několika poznámek, odstavců či krátké kapitoly a oproti konvenčním tématům poetiky (rozboru figur, tropů, rytmu, obraznosti atp.) se zdá, že jde o téma marginální. Například v základní německojazyčné práci Dietera Burdorfa *Einführung in die Gedichtanalyse* (1997) je možnostem fikčnosti básnických textů věnovaná kapitolka, která podává přehled o vývoji chápání fikčnosti v literatuře obecně. Fikčnost lyriky samotné je chápána relativně nejasně jako „nabídka vyrovnat se s modelem skutečnosti vytvořeným cizí individualitou, totiž autorem“ (Burdorf 1997: 166). Německý badatel sice básnickým textům přiznává možnost fikčnosti, ale v podstatě se pouze omezuje na tvrzení, že fikčnost a fikční postavy mají v poezii menší význam než v epice a dramatice (tamtéž: 167). Podobně krátce, ve formě kapitolky, se na problém fikčního statutu básnických textů dívá i klasická a dodnes aktuální práce skandinávské literární vědy *Lyriske strukturer* (1969) Atleho Kittanga a Asbjørna Aarsetha. Také jejich pojetí (zasazené hned v úvodu celé práce jako jedno z teoretických východisek) je z hlediska teorie fikčních světů správné,⁸⁴ leč jádro jejich poetiky básnických textů tvoří nepřekvapivě jiná témata a problémy, které se k básnickým textům váží.

O poznání zajímavější náhled podává dnes již také klasická práce Dietera Lampinga *Das lyrische Gedicht* (1989), která vzhledem k problematice výběrově také shrnuje bádání o fikčnosti v německojazyčné oblasti, jakkoli i v této práci se jedná pouze o kapitolku. Lamping stanovuje dvě základní modality fikce (které terminologicky odděluje) – *fiktionalitu* pojímanou z hlediska sémantiky a v obsahové rovině tvrzení („auf der Ebene der Behauptung“) a *fiktivnost* pojímanou z hlediska pragmatiky, tedy v rovině promluвовé situace („auf der Ebene der Sprechsituation“, Lamping 1989: 103).⁸⁵ Ani jeden z modů není určující pro ten který literární druh a můžeme je nacházet v dramatu, próze i poezii. Lampingovo rozlišení je poněkud těžkopádné a neinstrumentální: prototypickou básní v rovině fikcionalit (sémantiky) jsou takové texty, v nichž se objevují smyšlené děje, události, postavy apod.,

⁸⁴ Srov.: „Básnická řeč je fiktivní v tom smyslu, že vytváří vlastní autonomní skutečnost. Významy slov nepoukazují přímo k reálnému světu, nýbrž dovnitř k dílu samému. Pokud je čtenář s to vytvářet si představu o fikci, je to proto, že je vytvořena v tom, či onom systému z analogie s jeho známým, faktickým světem“ (Kittang & Aarseth 2001: 16).

⁸⁵ Srov.: „[W]enn ich pragmatische Fiktion meine, spreche ich von *fiktiver* Rede, und wenn ich semantische Fiktion meine, von *fiktionaler* Rede. Eine Rede ist somit dann fiktional zu nennen, wenn sie fiktionale Behauptungen enthält, und fiktiv dann, wenn sie durch eine fiktive Sprechsituation gekennzeichnet ist. Semantische und pragmatische Fiktion sind zwei Grundformen der literarischen Fiktion“ (Lamping 1989: 104).

keré se nevyskytují ve skutečnosti; naproti tomu v básni, která se zakládá na fiktivnosti, je smyšlenkou promluva jako taková a ve skutečnosti (rozuměj v podmínkách korespondenční teorie pravdivosti) by byla nesmyslná (tamtéž: 105–106). Přestože bychom se s tímto modelem fikčnosti v rozboru básnických textů patrně daleko nedostali, Lamping nabízí několik zajímavých poznatků. V prvé řadě ten, že pokud bychom viděli básnické texty pouze prizmatem subjektivní (či prožitkové) lyriky, pragmatické pojetí fikčnosti a s ním celá řada básnických žánrů (například básně role) by zcela vypadly z oblasti poezie. Jinými slovy Lamping naznačuje, že pohlížet na oblast básnických textů prizmatem jednoho žánru, byť od romantismu považovaného za centrální, by mělo za výsledek vyloučení dalších žánrů a subžánrů, a z hlediska fikčnosti je to dobře patrné. Je samozřejmé, že takové zúžení nepřispívá poznání básnických textů a blokuje ho. Dokonce lze spolu s Lamingem zpochybnit subjektivní lyriku jako centrální žánr obecně: „Das Erlebnisgedicht lässt sich, auf der Grundlage der hier vorgeschlagenen Definition, nicht einmal als der Normalfall lyrische Versrede ansehen“ (tamtéž: 108). Lampingova aplikace pojmů „fiktivita“ a „fiktionalita“ vede také k pozoruhodné taxonomii. Ve svém modelu rozlišuje čtyři typy básnických textů:

- „– lyrische Gedichte, die fiktional, aber nicht fiktiv sind
- lyrische Gedichte, die fiktiv, aber nicht fiktional sind
- lyrische Gedichte, die sowohl fiktiv wie fiktional sind
- lyrische Gedichte, die weder fiktiv noch fiktional sind“

(tamtéž: 108).

První případ zahrnuje básnické texty, které představují smyšlené neexistující jevy či entity, ovšem lyrické já promlouvá stejně, jako by referovalo ke skutečným jevům a entitám. V druhém případě se jedná o smyšleného mluvčího, který referuje k jevům a stavům, jak je známe ze skutečnosti. U třetího případu bychom mohli hovořit o situaci, kdy smyšlená entita referuje o sobě samé, zatímco čtvrtý případ by zahrnoval prototypickou prožitkovou lyriku, v níž empirický autor prostřednictvím figur a tropů ve verších referuje o (své) skutečnosti.⁸⁶

Jakkoli je tato typologie problematická (především v poslední kategorii, která by – aby odpovídala korespondenčním pravdivostním podmínkám – předpokládala z našeho hlediska absurdní verifikaci řečeného), reflektuje škálu, s níž jsme schopni vnímat básnické texty jako

⁸⁶ Lamping je demonstruje na příkladech básní „Der Aromat“ Christiana Morgensterna, Zbigniewa Herberta „Herr Cogito meditiert über das Leid“, Baudelairově básni „Les plaintes d'un lcare“ a Wordsworthovy „Composed upon Westminster Bridge“.

fikční intuitivně a pouze se základní čtenářskou kompetencí: u básnických textů, které obsahují jednoznačně smyšlené entity (například pohádkové postavy apod.), či v případě, že identifikujeme, že mluvčí je takto smyšlenou postavou, nebude přisouzení fikčního operátoru náročnou myšlenkovou operací. Problematický zůstává ovšem případ čtvrtý, kdy je potenciál propojení mluvčího s empirickou osobností nejvyšší. V takovém případě nastává dilema, zda uzavřít s textem fikční smlouvu, či nikoli. Konsekvence toho, kdy tuto smlouvu předpokládáme a monologicky promlouvající „já“ považujeme za artefaktuální, Lampingova koncepce fikčnosti v lyrice neřeší.

To je případ i dalších prací v německojazyčném prostředí, které v novějším bádání spíše než pokus o jasnější odpověď nabízejí nejednoznačný poznatek, že „básně mohou být fikční i nefikční“ (Zipfel 2001: 304). Důvodem bude patrně skutečnost, že v tomto badatelském prostředí také nepanuje ustálená představa o strukturním a sémantickém centru básnických textů, totiž lyrickém já. Diskuze o něm zdaleka není uzavřena a jeho pojetí v poválečném bádání se plynule pohybuje mezi dvěma extrémními pozicemi, které lyrické já a empirického autora buď zcela slučují, nebo oddělují (podrobněji se diskuzi o lyrickém subjektu také v návaznosti na německé bádání budeme věnovat v exkurzu v oddílu 4. 1.). Protože fikčnost básnických textů na rozdíl od zkoumání subjektivity v lyrice není centrálním tématem diskuze, byť je s ním úzce spojeno, jeví se být dokonce na hranici relevantní reflexe: „Weder bedarf das Gedicht der Fiktionalität, um zu sein, was es ist, noch schließt es die Fiktionalität notwendig aus. Das, was das Gedicht zum Gedicht macht, ist offenbar von grundlegenderer Art als das, was mit dem Begriff der Fiktionalität eingeholt werden kann“, tvrdí Johannes Andereg, další z významných německých badatelů (podle Zipfel 2001: 303), a výzkum fikčnosti v lyrice tak paušálně odsouvá z oblasti zájmu, přestože fikční status reflektuje jako možný. Zdá se tedy, že tam, kde se německé bádání zastavuje s poukazem na dilematický stav, může teorie fikčních světů při aplikaci na básnické texty navázat a poskytnout nové poznatky.

3. 4. 1. Východiska v teorii fikčních světů

Jak už bylo řečeno výše, ani z hlediska teorie fikčních světů není bádání o fikčnosti v poezii pokryto dostatečně. Škála postojů se v podstatě pohybuje na obdobné ose jako německé bádání. Badatelé se o fikčnosti básnických textů zmiňují stopově,⁸⁷ některé přístupy ji

⁸⁷ Srov. např. Oulettovo nastínění fikčního světa ve spojitosti s imaginační aktivitou čtenáře: „Fiktivní svět je tedy, pro ilustraci, vždy světem, který si představují subjekty, a je to kromě jiného vždy především tento

explicitně odsouvají stranou zájmu,⁸⁸ některé marginalizují⁸⁹ a jiné ji z oblasti fikce vylučují. Zcela zřetelně tak činí Marie-Laure Ryanová, jejíž odmítnutí lyriky z oblasti fikce je založeno čistě na skutečnosti, že neobstojí před kritérii fikčnosti u narativů (rozbor této argumentace provedeme v oddílu 2. 7.). S touž perspektivou příkladně pohlíží na (ne)možnost fikčnosti poezie také Dorrit Cohnová, byť její závěry básnické texty nevylučují z oblasti fikce s touž mírou explicitnosti. U Cohnové si nelze nevšimnout zvláštní míry inkonzistence. Na jednom místě tvrdí, že „žádný text nelze chápat jako více či méně fikční nebo více či méně faktuální, ale čteme jej buď v jednom, nebo druhém klíči – stručně řečeno, [...] fikčnost není otázkou míry, ale druhu“ (Cohnová 2009: 52–53). Cohnová jako základní předpoklad čtení fikce a jako pragmatický klíč ke stanovení fikčnosti tedy stanovuje přítomnost, či nepřítomnost fikční smlouvy.⁹⁰ Tento předpoklad však překvapivě neplatí pro všechny literární druhy, nýbrž pouze pro ty, které se opírají o narativ. Termín fikce by totiž podle Cohnové měl být užíván „pouze pro texty, v nichž je výkladový či deskriptivní jazyk *podřízen* narativnímu jazyku, pro texty, kde hlavní funkcí zobecnění je vysvětlovat události a postavy, o nichž se vypravuje, zatímco popis slouží k tomu, aby pro ně vytvořil kontext, nebo aby je prezentoval“ (tamtéž: 26). Jakkoli se jedná o jeden konkrétní případ, je to právě přístup Cohnové, který většina teoretiků fikčních světů, myšleno těch, kteří se rozpracování fikčnosti ve výše předestřených intencích věnovali, sdílí. Je jim společný konsenzus obecné fikčnosti literárních děl, ale k rozpracování dané problematiky dochází výlučně u narativů. Zdá se proto, že nenarativní oblasti poezie představují neznámý kontinent, na němž lze na rozdíl od fikčních světů prozaických děl oblast fikce vyznačit jen s obtížemi a nesamozřejmě. Pravidla orientace v tomto prostoru a jeho fungování jsou v mnohém odlišná od toho, s nimiž se lze setkat v narativní kultuře obecně.

V rámci teorie fikčních světů můžeme najít několik seriózních pokusů o vymezení a pojmenování fikčního modu básnických textů. Za první z nich by bylo možné považovat

percepční proces nazývaný obvykle imaginací, jenž konstituuje reálné jádro každého literárního díla, ať už je to román, báseň, či dramatický text“ (Ouellet 2003:141). Také u Wolterstorffa jen jako zmínka: „What the structuralist call the *story* of a narrative is one species of what I call the *world* of a work. The genus as a whole includes as well the worlds of such non-narrative works as individual representational paintings, dramatic performances, and passages of prose and verse consisting wholly of state descriptions and including no indications of happening“ (Wolterstorff 1980: 108).

⁸⁸ Srov. Maitre 1983: 10.

⁸⁹ Například u Ronenové a jejích úvah nad poměrem fikčnosti a literárnosti: „Literárnost tedy není fikčností vyčerpána, a také naopak: nějakou báseň můžeme pokládat za literární bez ohledu na to, zda zobrazuje nějakou fikční situaci (takže literárnost poezie asi nezáleží ve fikčnosti), řečová situace může být fikční, aniž by byla částí literárního systému“ (Ronenová 2006: 99).

⁹⁰ Termín „fikční smlouva“ se v práci Dorrit Cohnové objevuje v návaznosti na práce o autobiografii francouzského badatele Philippa Lejeuna (především *On Autobiography*, 1989), v nichž ovšem – soudě podle Cohnové – užívá termínu v identickém smyslu jako Behrend, od něhož termín přebíráme.

studii⁹¹ Barbary Herrnstein Smithové „Poetry as Fiction“ z roku 1971. Smithová vychází z předpokladu oddělených přirozených a fikčních promluv. Rozdíl mezi nimi podle ní nespočívá v odlišných typech obsahů či formulací, nýbrž v odlišném modu jejich recepcce. V tom lze spatřovat jinými slovy vyjádřenou myšlenku fikční smlouvy (tedy pragmatický argument přítomný napříč bádáním o fikčnosti). Veškerou poezii, stejně jako další literární druhy a formy, chápe jako mimetický diskurz (ve smyslu blízkém pojetí fikce jako ontologicky autonomního rámce). Zdůrazňuje také specifičnost poezie jako literárního druhu: básnické texty jsou oproti ostatním literárním artefaktům svébytným „dynamickým komplexem verbálního chování a verbální zkušenosti“ (Smithová 1971: 270). Její argumentace začíná být ovšem problematická tehdy, když přichází s tvrzením, že literární diskurz tvoří fiktivní promluvy („fictive utterances“, tamtéž: 265) a básně jsou pouze reprezentací přirozených promluv.⁹² Přestože tedy básnickým textům přisuzuje určitou samostatnost a charakterizuje je jako fikční, objasňuje modus jejich existence jako předstírání. Tím se ocitá v aporiích obdobných těm, které najdeme v Searlově pragmatice předstírání. Argumentace proti vývodům Barbary Herrnstein Smithové by se tudíž opakovala v týchž intencích.

Další z raných prací, jež představila fikční hledisko, byl titul *Fictive Discourse and the Structure of Literature* (1981) významného teoretika z hispanofonní oblasti Félixé Martíneze-Bonatiho. Také jeho východiska jsou podobně jako u Herrnstein Smithové do určité míry konvergentní s teorií fikce a představou o tvorbě světů. Martínez-Bonati rezolutně tvrdí: „Poetic imitation must be, like all imitations, faithful to the idea of a world, for this is a necessary condition of all images insofar as they are images of something, and faithful to the idea of our world, only insofar as they are images made in our language“ (Martínez-Bonati 1981: 28). Básnickým textům v knize věnuje krátký oddíl,⁹³ v němž se ukazuje trojí problém autorova přístupu k básnickým textům. V první řadě ohraničuje problematiku básnických textů na subjektivní lyriku. Zadruhé v návaznosti na Bühlerovo vymezení jazykových funkcí poezii přisuzuje především modus funkce expresivní, a konečně – ve svých úvahách o lyrice se opírá o spekulativní až pseudoreligiózní pojetí lyriky a lyrična švýcarského badatele Emila Staigera. U Bonatiho se proto také setkáme s těžko odůvodnitelnými (a zároveň těžko vyvrátitelnými) tvrzeními, jako: „[L]yric poetry is the mode of communicating something that

⁹¹ Později samostatná kapitola knihy *On the Margins of Discourse: Relation of Literature to Language* (1979).

⁹² Srov.: „Poetry does, like drama, represent actions and events, but exclusively verbal ones. And, as a verbal composition, a poem is distinctively and characteristically not a natural utterance, but the representation of one“ (tamtéž: 269).

⁹³ Srov. Martínez-Bonati 1981: 87–92.

is in essence unsayable“ (Martínez-Bonati 1981: 88). Přestože tento badatel přichází s pozoruhodným poznatkem, že centrem fikčnosti básnických textů je lyrický mluvčí, jelikož jako takový je fikční a existuje v modalitě aktu promluvy (tamtéž),⁹⁴ pro další porozumění fikčnosti básnických textů nabízí jeho práce pouze dílčí impulzy.

Přesto se dá označit za práci pionýrskou, protože právě na jeho závěry navázal o deset let později další badatel, tentokrát z lusofonní oblasti, profesor Univerzity na Azorských ostrovech Paolo Meneses. V roce 1991 publikoval pro studium fikčnosti v básnických textech nerozsáhlou, avšak důležitou studii, v níž úvahy Martíneze-Bonatiho propojil s již ustálenou teorií fikčních světů, jak ji v průběhu 80. let budovali klíčoví badatelé jako Doležel, Pavel či Ryanová, a aplikoval ji na básnickou skladbu galicijského žakéře Martina Codaxe z 13. století. Jakkoli se může zdát, že vstupuje s teorií fikčnosti do vzdáleného a velmi odlišného kulturního a literárního rámce, jeho poznatky jsou natolik relevantní i pro obecnou teorii fikčnosti básnických textů, že zaslouží bližší pozornost. Premisy fikčnosti, které známe od Doležela a dalších badatelů, Meneses potvrzuje jako platné i pro fikčnost lyriky. Souhlasí s Doleželovým vymezením literární sémantiky jako oblasti vhodné pro empirický výzkum, který trvá na individuálním rámci (rozumějí individuální ontologii) literárních světů. Potvrzuje také předpoklad konstruovanosti fikčních světů, relativní pravdivosti a neúplnosti fikční reprezentace, která zahrnuje prvky vyjádřené explicitně i nepřímo (Meneses 1991: 191–292). Za střed fikčního světa stanovuje lyrické já coby fikční entitu a její zpravidla monologické promluvové akty a deiktické funkce. Upozorňuje, že charakter básnických světů se projevuje v tendenci k specifické časovosti (přezentiu a permanenci) a prostorovosti: tíhne tak ve srovnání s časově-prostorovou dynamičností narativů ke statickosti (tamtéž: 293).⁹⁵ Dalším zdrojem specifických vlastností básnických fikcí je podle Menese také to, jakým způsobem jsou formovány v médiu básnického textu: „The specificity of the poetic worlds is a direct consequence of the lyric text’s organization“ (tamtéž: 293). Tematiku morfologie básnických textů a její podíl na podobě fikčních světů poezie pak spojuje s Doleželovým výkladem intensionální funkcí literárních textů, tedy „funkce, která promítá pravidelnost textury fikčního textu do fikčního světa“ (Doležel 2003: 255). Tomuto tématu, stejně jako modalitě lyrického mluvčího se budeme věnovat v samostatných kapitolách, a k Menesesově

⁹⁴ Srov.: „[A] poetic work would be in the lyric mode if its substantive part consisted of the fictional speaker as ‚expressed“ (Martínez-Bonati 1981: 88).

⁹⁵ Srov.: „The specific macrostructure of poetic worlds affect all their constituents, including those shared with narrative and dramatic fictional worlds. This is particularly the case for temporal and spacial dimensions. Temporal and spacial are not alien to poetic worlds, but they acquire a specific function in worlds structuring. Space and time increase the static nature of the poetic world, consolidating the constitution of this world as one made up from moods, inner states and (never actualized) actions“ (Meneses 1991: 293).

poznatkům se tak ještě krátce vrátíme. Dodejme ovšem, že řadu témat pouze nastiňuje a formuluje k nim základní premisy, aniž by je na nevelké ploše studie šířeji rozpracoval. S odkazem na Menesesovu studii pak model subjektů v lyrice v detailu rozpracovává především Miroslav Červenka.

U neméně důležité studie Eleny Semino „Possible Worlds in Poetry“ z roku 1996 je tomu jinak. O rok později se britská badatelka totiž k tématu vrací v samostatné publikaci *Language & World Creation in Poems & Other Texts* (1997). Ta je spolu s Červenkovými *Fikčními světy lyriky* (2003) jednou z mála knižních publikací k našemu tématu. Ve zmíněné studii vychází Semino, podobně jako Meneses, z poznatků teorie fikčních světů. Zabývá se zde především aplikací typologie tzv. přístupových relací (*accessibility relations*) mezi aktuálním a fikčním světem podle Marie-Laure Ryanové. Ryanová vyčleňuje různé typy na základě devíti kritérií:

- a) identita vlastností fikčních a aktuálních objektů,
- b) identita inventáře fikčního a aktuálního světa,
- c) kompatibilita aktuálního inventáře s inventářem objektů konstruovaných fikcí,
- d) chronologická kompatibilita,
- e) fyzikální kompatibilita fikčního a aktuálního světa,
- f) logická kompatibilita obou světů (ve smyslu platnosti bezrozporných tvrzení a zákona o vyloučení třetího),
- g) analytická kompatibilita označování v obou světech, kdy objekty sdílejí v obou světech tytéž esenciální vlastnosti,
- i) jazyková kompatibilita, tedy předpoklad přístupnosti na základě srozumitelnosti jazyka.⁹⁶

Porušení některého či více principů přístupnosti ústí, jak ukazuje Semino (v návaznosti na Ryanovou), v projekce specifických typů fikčních světů, respektive fundamentálních rozdílů mezi fikčním a aktuálním světem (Semino 1996: 195), které zakládají žánrová specifika literárních textů. To neplatí pouze pro fikční narativy, podobnou typologii lze bez obtíží aplikovat i na básnické texty (tamtéž). Elena Semino si všímá, že čím níže na seznamu přístupových relací dochází k odklonu od aktuální normy, tím výraznější je rozdíl mezi skutečným a utvořeným světem. Dochází-li k porušení logické, analytické, či jazykové slučitelnosti, leží před námi takové světy, které jsou nemožné, nepředstavitelné a lze je pouze

⁹⁶ Srov. Ryanová 1991: 32–33.

„zmínit“ (tamtéž: 212–213),⁹⁷ Porušení relací, které stojí na seznamu výše, představuje spíše pak mírné odklony od toho typu fikcí, které směřují k realistickému pólu zobrazování.

Semino chápe přístupové relace především jako měřítko „vzdálenosti“ (*distance*) mezi realitou a utvořeným světem (tamtéž: 205). Na toto konto dodává: „Ryans typology should not be applied simply as a set of abstract categories, but rather needs to be related to the readers' activities during text processing. [...] [T]he nature of a particular text world cannot be defined in absolute terms, but *may vary depending on the background knowledge and interpretative decisions*“ (tamtéž: 215, kurzíva O. B.). Vyzdvihuje-li Semino to, co bychom spolu s Ecem mohli nazvat čtenářskou encyklopedií⁹⁸ a vztahem modelového a empirického čtenáře, zdůrazňuje tím především recepčně-interpretativní perspektivu. Ta se pro Semino stává klíčovým přístupem, jež s východisky v kognitivní vědě aplikuje speciálně na básnické texty. Knižní publikace *Language & World Creation in Poems & Other Texts* (1997) vydaná rok po zveřejnění citované studie přináší nové hledisko jak do teorie fikčních světů, tak i pro teorii básnických textů obecně. Proto se jí budeme věnovat v samostatné kapitole 6., kde práce Eleny Semino bude sloužit za teoretické východisko pro analýzu především společenskokritické Voldovy tvorby.

Poslední prací, kterou v tomto přehledu dosavadního bádání o fikčnosti básnických textů zmíníme, jsou *Fikční světy lyriky* (2003) Miroslava Červenky. Stejně jako v případě Eleny Semino se jedná o větší samostatnou publikaci k tématu, která poslouží jako teoretický rámeček jedné z kapitol této práce. Červenkův přínos spočívá především v tom, jak detailně rozpracovává téma fikčnosti lyrického já a navrhuje typ subjektů v lyrice. Jak už jsme naznačili dříve, jedná se pro básnické texty o tematiku ústřední. Představuje rámeček pro fikčnost zvláště těch textů, které jsou vystavěny prostřednictvím monologicky promlouvající textové figury mluvčího či hlasu v básnickém textu. Východiska v obecné teorii fikce, o něž se Červenka ve svých úvahách opírá, jsou konvergentní s těmi, která jsme předestřeli výše v rozboru pojmu fikční svět, stejně jako u výkladu o recepčních principech čtení fikčních artefaktů. Proto ani jim nebude nutné u Červenky věnovat speciální pozornost.

⁹⁷ Semino použitím tohoto pojmu odkazuje na Eca: „Jsou nemyslitelné světy, které – jsou možné nebo nemožné – jsou ve všech případech mimo naše chápání, protože jejich údajní obyvatelné nebo vlastnosti znásilňují naše logické nebo epistemologické zvyklosti. [T]akové světy lze *zmínit*“ (Eco 2004: 86).

⁹⁸ Srov. Eco 2010: 23–38.

3. 5. Básnický text z hlediska interpretační variability na příkladu jedné básně⁹⁹

Hledisko, které nabízí teorie fikčních světů, je jedním z možných analytických a interpretačních přístupů k literárním artefaktům. Silnou stránkou teorie fikčních světů v literatuře je to, jak důsledně zohledňuje oblast vymezenou dílem samotným. To ovšem neznamená, že by fikční analýza byla úspěšnější nebo důslednější než jiné interpretační metody. Smyslem této krátké podkapitoly je poukázat právě na variabilitu analytických a interpretačních možností, a to na příkladu drobného, tříveršového textu (úspornost zvoleného příkladu také povede k velmi krátkým oddílům). Cílem je vyznačit, jaké místo mezi dalšími interpretativními strategiemi analýza fikčnosti zaujímá a co je schopna rozkrýt. Proto se některé poznatky uvedené v přechozí teoretické kapitole budou opakovat, nyní ovšem v konkrétní aplikaci na vybraném literárním textu.

Ve chvíli, kdy bere čtenář do ruky knihu, vyvstává mezi ním a textem podvojný „smluvní vztah“, který spouští jeho recepční aktivitu. Pojmový pár, s nímž operuje dánský literární vědec Poul Behrendt, pojmenovává tento vztah jako „skutečnostní kontrakt“ (virkelighetskontrakt) a „fikční kontrakt“ (fiktionskontrakt) (Behrendt 2010: 57). V prvním případě čtenář spoléhá na kladnou pravdivostní hodnotu a stabilní referenci k realitě, v níž se nachází. V druhém případě je tento vztah volnější, respektive relativní k malému světu představenému literárním textem samotným. Toto rozdělení má zásadní význam nejen pro recepční a interpretační aktivitu čtenáře, ale třeba i v obyčejném knihkupectví. Knihkupci přísně oddělují beletristickou prózu od všech žánrů literatury faktu, aby čtenář nebyl zmaten a jasně věděl, že po přečtení sci-fi románu nemá volat na policii. Odhlédneme-li od dramatu (jež v knihkupectvích v zemích, kde se nenarodil například Henrik Ibsen, bývá zastoupeno zpravidla stopově), stojí za povšimnutí, že police s poezií je téměř vždy jasně oddělena od ostatních knih. Vyděluje se formálně, zároveň se ale zdá, že se vzpírá i jasnému zařazení v dichotomii fikce a literatura faktu.

Podnikněme nyní malý myšlenkový experiment a představme si antikvariát, kde vládne útulný nepořádek a do něhož vstupuje imaginární návštěvník. Náhodou mu padne do ruky bílá knížka, na jejímž obalu je světlemodrou linkou naznačený obdélník. V něm stojí v tomtéž barevném odstínu vytištěno „spor, snø“ (”stopy, sních“). Nápis není vyveden v nějakém fontu, nýbrž rukopisně. Pod ním se nacházejí dvě vlnovky nad sebou připomínající

⁹⁹ Text oddílu vychází z revidované verze příspěvku na interním semináři na Høgskolen i Hedmark s názvem „jeg tror / jeg går en tur jeg / jan erik’ – Vold, fiksjonsteorie og en imaginær antikvariatsbesøkende“ („myslím / že se půjdu projít / jan erik’ – Vold, teorie fikce a imaginární návštěvník antikvariátu“) prezentovaném v lednu 2013.

svě stopy v čerstvém sněhu. K této interpretaci vybízí samozřejmě titul, a ten je jediným nápisem na přední i zadní straně obálky. Nepřehlédne-li hřbet knihy, dozví se, že byla vydána nakladatelstvím Gyldendal a je pod ní podepsán Jan Erik Vold. Představme si, že tedy knihu otevře s nulovým očekáváním na náhodné straně, kde čte:

jeg tror
jeg går en tur jeg
jan erik

(„myslím / že se půjdu projít / jan erik“, Vold 1970: nestránkováno)

Text poskytne krátkou zprávu o tom, že někdo, kdo se v textu prezentuje jako „já“, zamýšlí odejít na procházku. Toto „já“ imaginární návštěvník identifikuje pravděpodobně nejprve se jménem „jan erik“. Z textu, který nese poměrně nevýraznou zprávu, se podle veršového členění dozvídá, že je básní, a Jana Erika Volda bude tedy považovat za autora poezie. Jakkoli působí tento proces jako samozřejmost, čtenářská kompetence mění návštěvníka antikvariátu ve „čtenáře“ a nutí ho rozpoznat text jako literární, rozlišit jeho druhovou příslušnost a osobnímu jménu přiřadit funkci označení původce literárního textu.

3. 5. 1. Lyrika jako výchozí typ poezie

O lyrice se hovoří jako o „výchozím typu“¹⁰⁰ poezie, který vznikl „v dějinné tradici prožitkové lyriky, typologicky se vyznačuje zaměřením na vysílače („básník“) a dominantním postavením emočních a expresivních momentů“ (Helmstetter 1999: 36). Německý literární vědec Mario Andreotti určuje v základních rysech vývoj lyriky do tří základních fází: předindividuální lyrika, individuální a odosobněná (vorindividuelle Lyrik, individuelle Lyrik, entpersönliche Lyrik). Časově je vymezuje obdobím před hnutím Sturm und Drang a počátkem 20. století. Do střední fáze, období individuální lyriky, spadá tradice lyriky prožitkové i náladové lyriky (Erlebnislyrik, Stimmungsllyrik). Tím, tedy pomocí jakých adjektiv – *vorindividuelle*, *individuelle*, *entpersönliche* – Andreotti rozlišuje jednotlivé fáze, výmluvně označuje tu dominantu lyriky, která vývoj diferencuje. S jednotlivými fázemi se pojí i prototypické subjekty básní: „exemplární já“ první fáze (exemplarisches Ich), „osobní já“ fáze druhé (persönliches Ich) a dále mluví o „odosobnění lyrického já“ (Entpersönlichung des Lyrischen Ich) ve fázi třetí (Andreotti 2009: 288–289 a 306). Takto ustavená

¹⁰⁰ Helmstetter zde odkazuje na Lotmanovu formulaci.

terminologie naznačuje, které ze jmenovaných období je pro stanovení jednotlivých pojmů určující – totiž individuální lyrika. Určující je nejenom v rámci pojmové triády. Podle Andreottiho je totiž právě individuální lyrika „[der] Inbegriff des heute noch vorherrschenden Lyrikverständnisses“ (Andreotti 2009: 285), a to včetně typu subjektivity v lyrice, která se k němu váže.¹⁰¹

Přestože Andreotti zasazuje prožitkovou lyriku s jejím „individuálním já“ do 19. století, už v jeho polovině se rodí modernistická tradice, která subjektivitu lyriky zásadně zpochybňuje. Hugo Friedrich si v klasické publikaci *Struktura moderní lyriky* všímá oddělení empirického subjektu od textového já už u Rimbauda: „Rimbaudem se počíná oddělení básnického subjektu od empirického já, [...] jež už nedovoluje chápat moderní lyriku jako biografickou výpověď“ (Friedrich [1956] 2005: 139). Předmětná reference jazyka, včetně reference k autorskému subjektu, se oslabuje ve prospěch autoreference jazyka.¹⁰² Starší tradice připisuje já původci básnického textu, tradice „moderní lyriky“ se subjektivity zbavuje výměnou za čistotu básnického výrazu. Koncepce subjektivity je jedním z centrálních problémů lyriky a její teorie posledních dvou století. Rezolutní výroky Friedricha i Andreottiho svědčí o životnosti i produktivitě obou tradic, a tedy i jejich nutné koexistenci. Starší tradice se stala součástí konvenční představy o lyrice, modernistická (odosobněná) lyrika je dodnes vnímána jako „moderní“ básnický výraz, především v tom smyslu, že se „dá [...] dokonce i tam, kde hovoří v hádankách a chová se co nejsvévolněji, rozpoznat podle své struktury. Vnitřní usilování utéct od skutečnosti a normálnosti, jakož i stanovovat své vlastní zákony i v té nejsmělejší jazykové flexi, je ale také důkazem kvality jednotlivého lyrika a každé básně“ (Friedrich [1956] 2005: 214).

Vrátíme-li se zpátky k už citovanému trojverší Jana Erika Volda: „jeg tror / jeg går en tur jeg / jan erik“, bylo by možné prohlásit, že „já“ v textu je dokonalým příkladem Andreottiho „osobního já“ – díky výroku ve verších je kolokviální, není obtížné si výrok vykládat jako skutečný ani zpochybňovat jeho pravdivostní hodnotu. Dovedeme-li předpoklad osobního „já“ ad absurdum („já“ je shodné s básníkem Janem Erikem Voldem), je výrok nepochybně pravdivý: návštěvník antikvariátu by se mohl rozhlédnout a pomyslet si – ano, skutečně, Jan Erik tu není – šel tedy na procházku! Takto extrémní případ mimetického

¹⁰¹ Srov. tamtéž: „[...] ein individuelles, ganz persönliches Ich, das als solches, gerade weil sich das Gedicht aus biografischen Fakten aufhellen lässt, dem Leser den Eindruck vermittelt, es handle sich um das Ich des Dichters selber“ (Andreotti 2009: 289).

¹⁰² Friedrich si všímá tohoto významného momentu u Mallarméa: „Skutečnost zakouší jako nedostatečnou, transcendenci jako nicotnou, poměr obou jako neřešitelnou disonanci. Co zbývá? Výpověď, jež má svou evidenci jen v sobě samé. Básník je sám se svým jazykem. [...] Kdyby toto nebyla *prapůvodní situace* moderního básnictví, nebyl by Mallarmé tolik uctíván.“ (Friedrich [1956] 2005: 139, kurzíva O. B.).

chápání je samozřejmě téměř nemyslitelný, protože text je kulturní médium spojené s řadou automatizovaných recepčních norem a návyků,¹⁰³ mezi něž patří například i schopnost žánrového zařazení či přidělení „funkce autora“¹⁰⁴ (Foucault 1994: 50–55). Proto by imaginární návštěvník antikvariátu výrok „jeg tror jeg går en tur jeg“ spíše zasadil do situačního rámce vzrušené debaty či hádky a výrok by v tomto kontextu mohl chápat ve významu „skončeme tuhle debatu“, tedy jako prohlášení (v perlokučním řečovém aktu) přeměněné v hrozbu odchodem. Tato výrazně (z hlediska kulturní kompetence čtenáře) pravděpodobnější situace implikuje adresáta promluvy právě tak, jako vyznačuje mluvčího plně obsaženého v textu. Výsledkem čtenářovy myšlenkové operace by pak bylo zpochybnění skutečnostního kontraktu mezi čtenářem a textem a aplikace kontraktu fikčního.

3. 5. 2. „jeg tror“ jako intertextový odkaz

Od počátku šedesátých let prokazuje Vold trvalý zájem především o americký modernismus. V jeho autorském kánonu se setkáme se jmény jako Wallace Stevens, Frank O'Hara, Robert Creeley či William Carlos Williams. Zejména poslední jmenovaný básník a imagista byl významným inspiračním zdrojem Voldova vlastního básnického výrazu. Vold k Williamsovi odkazoval už ve svých prvních člancích a esejích z počátku dekády, tedy ještě před debutem z roku 1965.¹⁰⁵ V roce 1969 vyšel v jeho překladu první norský výbor

¹⁰³ Dodejme, že silná realistická iluze způsobená artefaktem není ovšem ani nepředstavitelná, pokud je medializovaná novým způsobem: jako příklad z dějin moderní kultury bychom mohli uvést první promítání filmu bratří Lumièrů „Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat“ v roce 1895, které způsobilo úděs publika a dokonce i útěk ze sálu. („Audience ducked, screamed or got up to leave. They were thrilled, as if on a roller-coaster ride“, Cousins 2004: 23). Rozdíl mezi diváckou a čtenářskou recepcí je ovšem zásadní: při sledování filmu je předmětná recepce nepoměrně snazší, neboť spočívá v přijímání sledu již vytvořených konkrétních audiovizuálních reprezentací, zatímco recepce textu není myslitelná bez čtenářské kompetence a imaginativní aktivity. Srovnání s filmovým zážitkem není zdaleka absurdní, položíme-li otázku: jak by to vypadalo, kdyby trojverší bylo použito například jako „status“ na sociální síti? Realistická iluze by v prostředí digitálních médií a speciálně sociálních sítí, jak je známe z přelomu první a druhé dekády 21. století, byla v případě výše zmíněného trojverší stejně efektivní.

¹⁰⁴ Foucault o „funkci autora“ hovoří v přednášce „*Co je autor?*“ z roku 1969 (Foucault 1994: 41–62).

¹⁰⁵ Vold zmiňuje Williamse poprvé v souvislosti s jeho předmluvou k americkému vydání Ginsbergova *Kvílení* v článku z roku 1961 (Vold 2006: 15). Williamsovu báseň „Tract“ uvádí jako nejzajímavější předvedený text v jazzové aranži na LP *Jazz Canto* (1958). Tuto nahrávku zmiňuje také jako jeden z důležitých impulsů pro vlastní jazzovou performanci. Článek o desce byl publikován v roce 1962 (Vold 2006: 21).

Williamsových básní.¹⁰⁶ Báseň „jeg tror/ jeg går en tur jeg / jan erik“ je tedy možné číst i jako intertextový odkaz k jedné z nejznámějších Williamsových básní „This Is Just to Say“:¹⁰⁷

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

Williamsovu báseň můžeme interpretovat jako vzkaz, který informuje neznámého adresáta o tom, proč se švestky nenacházejí tam, kde měly.¹⁰⁸ Podobně i Voldovu báseň můžeme číst jako vzkaz,. Taková interpretace nevyklučuje situační rámec, se kterým jsme operovali výše – hádku či při –, a vzkaz by tedy byl jakýmsi němým výsledkem tohoto nedorozumění. V tomto případě se čtenář setkává nejen s intertextem, ale s typem textu *poème trouvée* (či ready-made poem). Báseň se jeví jako text, který zprostředkovává jiný text.

3. 5. 3. „jeg tror“ z hlediska strukturní analýzy

Zatímco v kontinentální i americké tradici se modernistická lyrika postupně prosadila už ve 20. letech, v Norsku se jako dominantní styl ukotvuje až v druhé polovině 50. let a předchází mu vzrušená „*tungetaledebatten*“.¹⁰⁹ V době Voldova debutu *mellom speil og speil* (1965) koexistuje modernistická lyrika coby soudobá dominanta¹¹⁰ se starší lyrickou tradicí.

¹⁰⁶ Kniha Williamsových básní s názvem *LOVE* (1969) vyšla s podtitulem „William Carlos Williams dikt i utvalg og norsk gjendiktning ved Jan Erik Vold“ („Výbor z básní Williama Carlose Williamse připravil a přeložil Jan Erik Vold“). Nové, upravené vydání vyšlo v roce 2012.

¹⁰⁷ „This Is Just To Say“ se nachází také ve zmínovaném Voldově překladu. Citováno dle Williams: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15535>. Na tuto intertextovou stopu upozornil Waerp (2001: online).

¹⁰⁸ Ve sbírce *spor, snø* se nachází ještě další báseň s williamovským motivem: „mot / tungsinn prøv / plommer“ („proti / smutku zkus / švestky“, Vold 1970: nestránkováno).

¹⁰⁹ Srov. Rottem 1999: 164.

¹¹⁰ Srov.: „Det typiske norske dikt anno 1965 er holdt i svært frie vers og baserer seg nesten utelukkende på bilder i form av sammenligninger (metaforer). Uten å ha gjort seg det bevisst har det blitt med lyrikkens

S perspektivou vývoje lyrické subjektivity, jak jsme ji předestřeli výše, by se mohlo zdát, že se vedle sebe ocitla dvě antitetická pojetí subjektivity v lyrice. To se odráží i v definici lyrické subjektivity, jak ji najdeme v kanonické teoretické publikaci – v *Lyriske strukturer* Atle Kittanga a Asbjørna Aarsetha z roku 1968.

Autoři lyrický subjekt definují následovně: „Det lyriske jeg står ikke likegyldig overfor verden, men forholder seg til den og smelter ofte sammen med den til en ny helhet“ („Lyrické já není ke světu lhostejné, nýbrž k němu zaujímá vztah a splývá s ním v nové úplnosti“, Kittang & Aarseth 1968: 33). Odvolávají se na Staigerův syntetický koncept *Erinnerung* (tamtéž) a Adornovo pojetí momentu zlomu („das Moment des Bruches“), který nastává mezi lyrickým já a zobrazeným světem (tamtéž: 34), přičemž obě koncepce považují v rámci vlastní definice za komplementární. Především při založení definice na Steigerově principu „zvnitřňování“, jenž vychází z romantického chápání lyrické subjektivity,¹¹¹ se ocitáme v situaci, kdy je modernistický výraz založen na pozdně romantickém pojetí subjektivity. Obě tradice se nevyklučují, ale spíše prolínají. Toho si všímá ve svých esejích z šedesátých let i významný dánský básník a esejista Hans-Jørgen Nielsen, podle nějž toto spojení „resulterer i den særlige modernistiske model, som er en modifikation af individualismens“ („ústí v typický modernistický model, který je modifikací modelu individualistického“, Nielsen 1968: 9).

Toto pojetí lyrické subjektivity bylo v šedesátých letech autory mladé generace napadáno. Voldův kolega z redakce časopisu *Profil* Einar Økland hovoří ve známé eseji „Frå generasjonsskiftet i Noreg“ („Z generační změny v Norsku“, 1967) o „[m]istrua til ein stabil, samanhangande, kjernestrukturert personlegdom“ („nedůvěře ve stabilní, koherentní osobnost s pevným jádrem“, Økland 1967: 41). V této perspektivě by „já“ citované Voldovy básně mohlo být vnímáno jako ironické – o tom by svědčila i jistá banálnost sdělení. Økland tvrdí, že tato nedůvěra ústí ve „verbal funksjonsglede, manglande skuldkjensle ved uforpliktande subjektivisme, overskot og glede ved sansing, oppdaging og fri manipulering av ting og kvaliteter“ („v radost z funkcí jazyka, nepřítomnost pocitu provinilosti z nezávazného subjektivismu, nadbytek a radost z vnímání, objevování a svobodnou manipulaci věcmi a vlastnostmi“, tamtéž). Zde se naznačuje jiné pojetí básnické subjektivity, a to připomíná

musikalske tradisjon og bundet seg til skriften som medium“ („Typická norská báseň roku 1965 byla napsána ve velmi volném verši a téměř výhradně spočívala na obraznosti ve formě přirovnání (metafor). Aniž by si toho byli autoři vědomi, znamenalo to zlom s muzikální tradicí lyriky a příklon k médiu písma“, Lombnæs 2000: 45)

¹¹¹ Srov. „Lyrično musí být vnuknuto. Má-li k tomu dojít, musí se čtenář otevřít. Otevřený je tehdy, když jeho duše je naladěna stejně jako duše básníkova. Lyrická poezie se tedy jeví jako umění osamělosti, jež mohou ryze vnímat jen duše v osamělosti spřízněné“ (Staiger 1946/1969: 39–40).

animaci strukturálního a funkčního myšlení o poezii, spíše než její esencialistické pojetí. Podívejme se znovu na Voldovu krátkou báseň:

jeg tror
jeg går en tur *jeg*
jan erik

V textu se setkáme s nápadným množstvím symetrických či téměř symetrických jazykových struktur. První a poslední verš je tvořený sedmičlennou skupinou písmen. Prvních šest slov vytváří ostrý rytmický impuls opakováním trojice jambických stop. Druhý verš sestává z pěti jednoslabičných slov a začíná a končí týmž zájmenem. Kromě nich ve verši zůstává trojslovné syntagma („går en tur“), v němž první a poslední slovo končí na písmeno „r“.¹¹² První slovo v každém z veršů začíná na „j“: jeg – jeg – jan. Nadto je druhý verš tvořen týmiž konsonanty jako verš první: j – g – r – t. Konsonant „n“ je pak jedinou výjimkou. Středem či jádrem nejen druhého verše, nýbrž celého trojverší, je výraz „en“. Ve větě má funkci neurčitého členu. Výraz „en“ je ovšem v norštině také homonymní s výrazem pro číslovku „jedna“. Toto číslo lze vysvětlovat jako matematický i obecný symbol úhrnnosti a komplexity. Ačkoli je číselná symbolika důležitým aspektem Voldova diskurzu, jak si později ukážeme, je nabíledni, že v případě takto skromného trojverší nemá symbolický výklad únosnou interpretační váhu. I přesto jsou jazykové, textové i syntaktické symetrie v této básni sotva náhodné. Z tohoto hlediska je relevance referujícího „já“ převedena od autorského já i lyrického já k neosobnímu zájmenu (první osoby čísla jednotného) – tedy jazykové materii umístěné v syntaktickém řádu. V kontrastu s hovorovostí výrazu odhaluje tato jazyková symetrie báseň „jeg tror“ v její artificialitě a materialitě. A promlouvající „já“ básně se tedy demonstruje jako vytvořené a artefaktuální.

3. 5. 4. „jeg tror“ v tradici haiku

Nabízí se ještě další rámec: Voldovo trojverší se formálně podobá japonským haiku. Přestože tento klasický útvar má přísnější formální pravidla co do počtu slabik i sémantického řádu, text se od původně asijského subžánru zásadně nevzdaluje. V haiku „indikerer et ord (*kigo*) en årstid enten direkte eller indirekte ved henvisning til et dyr, en blomst el. l. som er typisk for

¹¹² Ještě symetričtější obrat „tar en tur“ podle Volda neodpovídá kýžené symetrii výrazu z toho důvodu, že v takovém obratu musí být přítomna ještě částice („tar en tur ut“), která nastoluje symetrii bez středového členu (podle rozhovoru s Voldem z 2. 12. 2012).

årstiden“ („indikuje jedno slovo [*kigo*] buď přímo, nebo nepřímě roční období, a to tak, že se obrací ke zvířeti, květině apod., jež jsou pro toto období typické“, Lothe et al. 2007: 82). Tuto podmínku báseň nespĺňuje, v celku sbírky ovšem najdeme celou řadu příkladů. Japonští básníci Basho či Issa, kteří žánr v 17. a 18. století ustavili, se v haiku pokouší „fange en konkret situasjon her og nå og samtidig henspille på en større totalitet som angår menneskets livsvilkår generelt“ („zachytit konkrétní situaci tady a teď a zároveň poukázat na větší totalitu, která se dotýká lidského života obecně“, tamtéž). Pokud komunikační selhání mezi já a ty budeme chápat jako nerovnovážený stav či disproporci, která metaforicky postihuje totalitu, Voldovo trojverší může před žánrovými kritérii obstát výrazně lépe.

Volba textů, jež se blíží poetice haiku, má také poetologický a literárně-historický význam. Jako předobraz desubjektivizovaného básnictví zaznamenáváme popularitu této formy už od počátku minulého století. O zvýšené oblibě haiku můžeme hovořit také v šedesátých letech v Norsku a potažmo i v Dánsku : Hans-Jørgen Nielsen vydal svá *Haiku* už v roce 1963, Voldův kolega z *Profilu* Paal-Helge Haugen debutoval sbírkou haiku *Blad frå ein austleg hage* (1965), s pozitivní reakcí kritiky (především v časopise *Profil*) se setkala sbírka *Dropar i austavind* (1966) norského modernisty starší generace Olava H. Haugeho, která nese evidentní rysy východní inspirace. Upozaděním instance mluvčího ve prospěch viděného naznačuje jiný koncept subjektivity v básních, než který je vlastní symbolickému modernismu „Det er poetens oppgave“, píše Vold v eseji o východní poezii z roku 1966, „å gi bilder til dette navnløse, uten å nevne det ved sitt navn, stille sammen situasjoner og handlinger til kompleksitet og meningsfullhet: Derved kan han skape et bilde, en følelse, et hele, mer enn gjengi ting han har opplevd“ („Úkolem básníka je vytvářet obrazy tomu, co je bezejmenné, aniž by to bylo vyvoláváno jménem, skládat situace a události v úplnosti a smysluplně: vytvářet tak obraz, pocit, celek, spíše než opakovat to, co zažil“, Vold 2006: 172). Zde se ukazuje moment, který odlišuje poetologická východiska Voldova vlastního poetického diskursu a soudobé modernistické tradice. Zvlášť významný je akcent na vizualitu básnického výrazu (*gi bilder*) a jeho konstruování (*skape et bilde*) na úkor reprodukce autorského prožitku. Otázku, již zakončuje Vold svoji eseji z téhož roku o básníku Steinu Mehrenovi, kterého lze pokládat za protagonistu norského symbolického modernismu, můžeme tedy považovat za lehce provokativní polemiku s touto tradicí: „Om Stein Mehren, i tillegg til sitt urnorske natursinn og sin europeiske filosofiske bakgrunn mer ville ta innover seg den kinesisk japanske poetiske tradisjon, hva ville da skje?“ („Copak by se asi stalo, kdyby byl Stein Mehren ochoten vedle svého arcinorského smyslu pro přírodu a pozadí v evropské filozofii přijmout i čínsko-japonskou básnickou tradici?“, tamtéž: 130).

3. 5. 5. „jeg tror“ z hlediska metapoiesis

Za svého druhu metaliterární komentář či protějšek textu „jeg tror“ (nejen tohoto, ale i dalších ve sbírce) lze považovat trojverší:

jeg kom
jeg så
jeg forsvant

(„přišel jsem / viděl jsem / zmizel jsem“, Vold 1970: nestránkováno)

Tato anekdotická parafráze Césarova okřídleného výroku „veni, vidi, vici“ staví nejen na intertextové bázi, nýbrž i na strukturní hře – Øklandovo „fri manipulering av ting og kvalitet“ („volné manipulování věcmi a vlastnostmi“), v tomto případě manipulování s jazykovou kvalitou. Voldova báseň si hraje (strukturalistickou) distinkcí: její základ spočívá v přítomnosti či nepřítomnosti čtyřčlenné skupiny písmen *fors-*. Text je také zřejmé metapoetické poselství.

Báseň „jeg kom“ podává zprávu o minimálním vývoji „já“ textu. To nejprve samo sebe inscenuje do básně, definuje svou aktivitu („jeg så“) a v závěru boří realistickou iluzi minimálního préteritálního vyprávění, když komentuje vlastní zmizení. Verš „jeg så“ coby pomyslný střed trojverší zdůrazňuje svou prominentní pozicí už zmíněný aspekt – vizualitu. Vizualní percepce je jedinou aktivitou lyrického já, a její význam tak v minimalistickém celku básně vyzdvihuje jako zásadní. Vizualita ostatně patří nejen k významným prvkům Voldovy poetiky,¹¹³ ale je i podstatným prvkem žánru haiku. Tím, že „já“ ohlásilo svůj odchod, je čtenářská pozornost směřována od textu k diskurzu: měli bychom *vidět*, že se jedná o báseň a o vytvořený textový artefakt. A tím se dostáváme nejen zpátky ke středu básně – akcentu na

¹¹³ Srov. „Ved å se på hva han [Vold] kritiserer eller roser hos andre lyrikere kan man utmynte Volds poetikk slik, i hans egne ord, og i fire punkter: (I) ‚Fortell hva du så! (Ikke hva du senere tenkte)‘; (II) ‚Dikteren er kamera: Han formidler et bilde han selv ikke tar del i på annen måte enn ved selve valget av utformingene av motivet‘; (III) ‚Vi i Vesten har vært så opptatt med å finne ut hvorfor tingene er. Det egentlige mysterium er at tingene er. Hva som gjør et dikt til dikt? At det gjør tingenes mysterium levende igjen for oss, så vi kommer på at vi lever‘; (IV) ‚Det å dikte er [...] ikke, som ofte før, å finne treffsikre og vellykkete formuleringer av noe man allerede visste på forhånd, men en vandring i det ukjente, en oppdagelsesferd i den ikke avslørte virkelighet [...]‘“ („Pokud zaměříme pozornost na to, co [Vold] kritizuje nebo chválí u jiných básníků, lze vymezit Voldovu poetiku jeho vlastními slovy ve čtyřech bodech: (I) ‚Pověz, co jsi viděl! (Ne co sis o tom pak myslel)‘; (II) ‚Básník je kamera: zprostředkovává obraz, v kterém není přítomen jinak než pouhou volbou toho, jakou motiv zpracuje‘; (III) ‚Tady na západě jsme se vždy zabývali hlavně tím, abychom zjistili, proč věci jsou. To jediné mysterium je, že jsou. Co dělá báseň básní? Že pro nás ožívuje mysterium věcí, takže sami přicházíme na to, že žijeme‘; (IV) ‚Psát poezii [...] neznamená, jak tomu bylo dřív, nacházet trefné a vydařené formulace pro to, co už jsme věděli, nýbrž znamená vydat se do neznáma, na objevitelskou cestu do neodhalené skutečnosti [...]‘“, Waerp 2001: online).

vizualitu: „jeg sǎ“ –, ale i k pomyslnému centrálnímu aspektu poetiky sbírky *spor, snø*. Vold ho v eseji „Poesi – vestlig og østlig“ („Poezie – západní a východní“) z roku 1966 shrnuje do maximy: „Her er ingen iakttagger, bare iakttagelse!“ („Není tu žádný pozorovatel, ale jen pozorování!“; Vold 2006: 172). Upozadění mluvčího básně, lyrického „já“ a důraz na percepci je důležitým kritériem Voldovy poetiky. Zřetelně metaliterární báseň „jeg sǎ“, která obrací pozornost od situace zobrazené v textu k diskurzu, činí totéž, jako „jan erik“ v básni „jeg tror“ – odchází na metaliterární procházku z oblasti monologicky promlouvající lyrické subjektivity a zanechává po sobě fikční vzkaz.

3. 5. 6. „jeg tror“ jako kognitivní schéma a struktura paradoxu

Voldovu báseň „jeg tror“ jsme v předchozích oddílech představili z několika různých perspektiv. Na jedné straně stály ty, které odhlízejí od textu: u čtenáře aktivují text a paratextové signály určitou recepční strategií; text nachází svoje místo v literární historii; z hlediska poetologie je v textu evidentní afinita k jistému typu básnického výrazu (haiku), která obsahuje polemiku s jiným (pozdně modernistická lyrika); v intertextové síti je báseň propojena s dalšími texty téhož žánru. Na straně druhé lze též básnický text pozorovat jako relativně samostatný jev a upřít pozornost na jeho strukturu; na intratextovou provázanost s ostatními texty téhož souboru (sbírky *spor, snø*); nebo rekonstruovat sémantickou oblast, kterou text explicitně a implicitně ohraničuje. Vedle sebe tedy stojí dvě konvergentní interpretační strategie: jedna odhlíží od textu ke kontextu, druhá je dílocentrická. Přístupy, které text směřují do oblasti kulturních studií, jednoznačně ukazují, že báseň nevisí v estetickém vzduchoprázdnu. Dokonce by se dalo říct, že text „jeg tror / jeg gǎr en tur jeg / jan erik“ je coby artefakt extrémně neautonomní, protože bez rozvinutého interpretačního podloží zůstává osamoceným, téměř banálním vyobrazením jakéhosi nezdařeného komunikačního aktu. Teprve z různých perspektiv se vyjevuje smysl textu, a ten následně jako opodstatněná součást sbírky *spor, snø*. A přestože se tedy ukazuje, že autonomně-estetický rozbor k interpretaci nepostačuje, je zřejmé, že závěrům extratextové interpretace nutně předchází detailní znalost textového pole a schopnost rozklíčovat zobrazenou situaci.

Při rekonstrukci situačního rámce básně „jeg tror“ (jako sporu nebo hádky) jsme použili neterminologický obrat „implikovaný kontext“. Spíše než o vágním „kontextu“ je namístě hovořit o tom, že se čtenářskou aktivitou probouzí tzv. *kognitivní schéma*. Pokud text nahlédneme tímto způsobem, poukážeme zároveň na to, že se při rekonstrukci významového

okolí textu opíráme o komunikační strukturu známou z každodenního života.¹¹⁴ (Pokud by náš imaginární návštěvník antikvariátu právě přišel z idylického prostředí kláštera vysoko v horách, kam se dostal jako dítě nalezené před branami kláštera, dané kognitivní schéma by se patrně neaktualizovalo.) Pojem kognitivní schéma je terminologickou výpůjčkou z oblasti kognitivní psychologie. Němečtí badatelé Schönert, Hühn a Stein navrhuji pro analýzu kognitivního schématu využít subkategorií, jež se váží k tomuto termínu: pojmový pár (scénář) a *frame* (rámec).^{115a 116} Zatímco scénář zahrnuje konvenční průběh událostí a označuje *dynamickou* stránku schématu,¹¹⁷ frame je *statický* a tvoří ho konvenční situační rámeček, do něhož je báseň zasazena.¹¹⁸

Rámecem básně „jeg tror“ je selhávající komunikační situace. Ostrá jambická kadence prodlužuje obsahovou složku i po formální rovině. Scénář básně je podvojný: buď se jedná o repliku antagonisty/antagonistky v této situaci, pronesenou k „janu erikovi“, a pak bychom básně museli číst takto (A):

Jeg tror
jeg går en tur jeg,
Jan Erik!

(Myslím, / že se půjdu projít, / Jane Eriku!)

Nebo se jedná o situaci, která je podobná jako ve zmíněné Williamsově básni – text je vzkazem. Pak bychom ho měli chápat takto (B):

Jeg tror
jeg går en tur jeg.
Jan Erik

(Myslím, / že se půjdu projít. / Jan Erik)

¹¹⁴ Srov. „Durch Auswahl, Verkettung und Bedeutungszuschreibungen werden dabei Geschehenselemente und Gegebenheiten vom Rezipienten zu sinnhaft kohärenten *Sequenzen* verknüpft. [...] Sowohl die Autoren als auch die Leser beziehen sich bei der Konstruktion solcher Sequenzen auf vorgängige Sinnstrukturen (*kognitive Schemata*), die ihnen bereits vertraut sind“ (Schönert et al. 2007: 7).

¹¹⁵ V následujícím výkladu budu vycházet z práce Jörga Schönerta, Petera Hühna a Malte Steina *Lyrik und Narratologie* (2006), kteří se o teorii kognitivních schémat opírají při naratologické analýze poezie. Práce Eleny Semino, o níž hovořím v závěru předchozí kapitoly a v kapitole poslední, vychází také z poznatků kognitivní psychologie, především výzkumu Schlanka a Abelsona. Semino narozdíl od Schönerta a kol. pracuje s termíny schéma a scénář, ne už však rámeček. Z německé studie bohužel není zřejmé, jaký je původ pojmu rámeček, a tedy ani to, zda jej k teorii schémat badatelé nepřipojili sami.

¹¹⁶ Překlad termínů pochází ze Sternberg 2002.

¹¹⁷ „Skripts [...] verweisen auf bekannte Prozesse oder Entwicklungen, auf konventionelle Handlungsabläufe oder stereotype Prozeduren“ (Schönert et al. 2007: 8).

¹¹⁸ „Frames bezeichnen thematische oder situative Kontexte, also Bezugsrahmen, innerhalb derer das betreffende Gedicht zu lesen ist [...]“ (Schönert et al. 2007: 8).

Přestože rámec v případech obou scénářů zůstává neměnný, není možné rekonstruovat, který z nich je správný: buď se vyslovuje ona/on k „janu erikovi“, nebo se naopak „jan erik“ vyslovuje prostřednictvím vzkazu ke svému protějšku. Adresát a příjemce jsou vždy jeden, či druhý. Jméno „jan erik“ má buď funkci oslovení, nebo podpisu. Báseň v sobě obě situace sjednocuje – v tomto ohledu má strukturu paradoxu, který se tak stává součástí jejího estetického účinku.

3. 5. 7. „jeg tror“ a paralelismus fikčního světa

Jak už jsme citovali výše v teoretickém oddílu kapitoly, podle Ruth Ronenové „[f]ikčnost textu je typ vztahu mezi pisatelem a čtenářem, jenž se odráží ve světě, který tento text projektuje“, (Ronen 1994: 104). Izraelská badatelka tím nastiňuje ze své perspektivy vztah, který jsme už v úvodu popsali termínem „fikční kontrakt“. Schopnost číst fikčně je kulturní kompetence: náš návštěvník imaginárního antikvariátu, který s uspokojením konstatoval, že tu Jan Erik není, tuto kompetenci postrádá. Chápat tedy rámec (frame) jako „okrsek“ působnosti fikce, je konstitutivní podmínkou pro možnost správného čtení.

I v případě, že bychom text básně „jeg tror“ interpretovali biograficky v přímé závislosti na realitu, v níž se empirický čtenář i autor fyzicky nachází, musíme díky své kulturní čtenářské kompetenci rekonstruovat referenční rámec textu, abychom mu porozuměli. Jinými slovy: musíme rekonstruovat určitý sémiotický prostor. V případě, že se rozhodneme pro fikční smlouvu, rekonstruujeme *fikční svět*. Ronenová poukazuje na to, že „fikční světy jsou založeny na logice paralelismu, což zajišťuje jejich autonomii vůči aktuálnímu světu“ (Ronenová 2006: 17). Postulát paralelnosti je jednou ze zásadních představ, s níž teorie fikce přichází. A tato představa nás staví před řadu důležitých konsekvencí.

První z nich je zřídka zmiňovaný předpoklad, s nímž se u myšlení o fikčních světech v literatuře setkáme: předpoklad stabilního nebo stabilizujícího se denotátu.¹¹⁹ Není náhodou, že teoretici fikčních světů se v absolutní většině opírají o příklady z oblasti prózy, nejčastěji o prototypický realistický román. Ten při konstrukci fikčního světa klade nejmenší jazykový odpor, protože využívá nejčastěji ty významy slov, jaké najdeme ve slovníku. Denotace není nutně zatížena dalšími funkcemi (např. metaforickým či symbolickým nábojem). Také

¹¹⁹ Srov.: „Sémantika možných světů se tedy nezabývá denotativní hodnotou výrazů v aktuálním světě, ale způsoby, jimiž jsou denotace určeny v nějakém možném světě [...]. Pojmy možných světů nám tedy umožňují pohlížet na fikční svět jako na univerzum diskurzu, které konstruuje svůj vlastní svět referentů“ (Ronenová 2006: 38).

v případě básnického textu „jeg tror“ je sémantika výrazů na rozdíl od rámce a skriptu nekomplikovaná. Pokud bychom chtěli text interpretovat z hlediska autorské biografie, předpokládáme tím automaticky možnost ověřit, zda se událost popisovaná v básni stala či nestala – jestli je to pravda, nebo ne. Aplikovali bychom tedy kritéria korespondenční teorie pravdivosti. Odhlédnuto od faktu, že by událost procházky z básně „jeg tror“ v autorské monografii nejspíš vyznívala velmi banálně, budeme se v autorových mailech, dopisech, pamětech atp. patrně snažit dohledat nějaký skutečný podnět. Artificialita textu „jeg tror“ – určená rámcem básnické sbírky (paratextové odkazy) i strukturou výrazu (jazyková symetrie) a významu (paradox) – ale jasně přenáší relevanci smyslu básně z oblasti skutečnostního kontraktu do území, kde platí fikční kontrakt: od jednoduché mimeze do oblasti kreace, z oblasti významu do oblasti smyslu. Zde je dominantní estetická funkce, která „izoluje“¹²⁰ báseň z pragmatického řádu aktuálního světa, a tím také ustavuje pomyslné hranice tohoto paralelního světa. Jak už jsme ukázali dříve, pravdivostní hodnotu uvnitř fikčního diskurzu nelze opírat o pravdivostní hodnoty aktuálního světa.¹²¹ nemá smysl rekonstruovat, jestli se Jan Erik Vold někdy v životě nepohodl a opustil místnost. Můžeme se ovšem ptát: Kdo ke komu promlouvá? Jak? V jakém rámci se rozhovor odehrál? Tyto a podobné otázky mají smysl, protože jsou kladeny z perspektivy fikčního světa básně. Jejich smysl je určen podmínkami relativní pravdivosti. Mají relevanci, protože mohou být z textu zodpovězeny a respektují jeho omezenou samostatnost. Jsou důkazem toho, že přistoupíme-li na model paralelnosti aktuálního a fikčního světa, pak i druhému jmenovanému musíme přiznat vlastní ontologický status.¹²² Tato ontologická suverenita je ovšem neúplná, protože fikční svět coby artefakt spadá do sítě dalších vztahů. Žádná z výše předestřených interpretačních perspektiv by nebyla možná, kdyby se svět básně „jeg tror“ vyznačoval naprostou unikátností a nebyl v žádném ohledu parazitní (ve smyslu Ecově). Báseň „jeg tror“ nepopisuje pouze určitý možný stav věcí, ale povolává ho do fikční existence ve smyslu Červenkovy „cirkulární

¹²⁰ Srov. Červenka (2003: 16): „[F]ikčnost se zdá být jen jedním z možných důsledků působnosti estetické funkce, jmenovitě jejího izolačního efektu.“

¹²¹ Jf.: „According to this view of truth in fiction, referring does not tie an expression to a physical object; the truth of a reference is determined by the very laws of discourse. Discourse creates an object that exists in some logical space, allowing us to refer to it and to make true assertions about it. This truth standard derives from the laws in operation in that universe of discourse“ (Ronenová 1994: 39).

¹²² Srov. Ronenová (1994: 11): „Pokládáme-li text za fikční, jeho soubor výroků se čte ve shodě s konvencemi konstruování fikčního světa (*fictional world-constructing conventions*); tomuto souboru jsou přiřazovány významy za dodržování souboru konvencí rekonstruování fikčního světa [...]. Z prvního z uvedených souborů konveční vyplývá ontologické oddělení fikce od reality, druhý má za následek, že domény zakládají fikční svět (postavy a předměty, události, čas a prostor), a jakmile je shora uvedené oddělení zajištěno, podřizují se způsobům organizace vlastním výlučně fikci“ (Ronenová 2006: 20).

reference“¹²³ jediné díky tomu, že existuje v různých rámcích. Fikční světy mohou být logicky neúplné, nemusí v nich platit zákon o vyloučení třetího a mohou být rozporné.¹²⁴ V básni „jeg tror“ je právě rozpor konstitutivní součástí estetického účinku: nedokážeme zodpovědět, kdo je mluvčí, zda fikční „jan erik“, nebo hlas, který se k němu obrací. Přesto dokážeme (prostřednictvím kognitivního rámce) vymežit fikční oblast, v níž se jedna nebo druhá možnost odehrává.

3. 5. 8. „jeg tror“ v nástinu intensionální a extensionální funkce

Rekonstrukcí světa básně prostřednictvím rámce a scénáře jsme fikčnost textu totiž zdaleka nevyčerpali. Lubomír Doležel ve své summě úvah o fikci, v *Heterocosmikách* z roku 1998, navrhuje rozlišení dvou komplementárních rovin fikčního textu: rovinu *extense* a *intense*. Extensí se myslí ta funkce, která z fikčního textu referuje k fikčnímu světu. Díky této funkci jsme schopni rekonstruovat rámec a jeho rozsah: „[E]xtense výrazu je ta významová složka jazykového znaku, která orientuje znak směrem ke světu“ (Doležel 2003: 141). Extense nám dovoluje daný stav věcí parafrázovat.¹²⁵ Proto můžeme říct, že „jeg tror / jeg går en tur jeg / jan erik“ je výpovědí (nebo text na fikčním lístku s výpovědí) nějaké osoby, která se např. ocitla v komunikační situaci, v níž se neshoduje s jinou osobou. Tato extense zakládá fikční svět básně. Naproti tomu intense je funkce, „která promítá pravidelnost textury fikčního textu do fikčního světa“ (tamtéž: 255). Když jsme dříve ve variantě básně (A) a (B) doplnili interpunkci (v oddílu 3. 6.), exemplárním způsobem jsme intensionální rovinu textu porušili. S přítomností interpunkce zde totiž odpadá ona dvojznačnost, která je v textu součástí estetického účinku.

V ostatních textech sbírky se interpunkce sporadicky objevuje,¹²⁶ ovšem společným intensionálním rysem je úplná nepřítomnost velkých písmen – jediné ta ospravedlňuje psaní jména „jan erik“ minuskami. Jedná se o tzv. globální omezení, jež ovlivňuje textovou podobu celku sbírky, a ta tak působí koherentním dojmem. Dalším prvkem intensionální roviny *spor*, *snø* jsou významové symetrie. Podobných symetrií jako v „jeg tror“ najdeme v celé sbírce řadu, například „ingenting / er ingenting, ingenting / er ingenting“ („nic / je nic, nic / je nic“)

¹²³ Srov. Červenka (2003: 9).

¹²⁴ Podrobněji viz Fořt (2005: 57–60).

¹²⁵ Srov.: „Fikční světy [...] jsou extensionální entity. Jejich složky, podoby a struktury nejsou vázány na doslovné znění fikčního textu, nýbrž mohou být vyjádřeny parafrází, překladem původní textury do extensionálního zobrazení“ (Doležel 2003: 144).

¹²⁶ Většina básní buď nemá interpunkční znaménka, nebo se interpunkce nachází v prostředním verši. Pouze jedna báseň má interpunkci v prvním verši a dvě v třetím verši.

nebo „foran damen / går en hund. etter hunden / går en dame“ (před paní / kráčí pes. za psem / kráčí paní“). Konečně nejvýznamnější intensionální prvek, který propojuje všechny texty sbírky do jednoho koherentního, minimalistického fikčního světa, je forma trojverší. V textech sbírky se často opakuje vzorec, kdy první verš otevírá situaci. Druhý ji ukotvuje a dává jí zpravidla věcný rozsah. V třetím se objevuje určitý moment překvapení, aha-efekt či moment, který význam obrátí nebo zpřesní způsobem, jenž je nečekaný. (Dalo by se uvažovat o zřejmém „sémantickém rytmu“.) Asi nejlépe patrné je to v kanonizované básni:

dråpen
henger der
ikke

(„kapka / tu visí, už / ne“, Vold 1970: nestránkováno)

I text „jeg tror“ vykazuje velmi podobnou intenzi – podpis, nebo oslovení „jan erik“ totiž v pointě zásadně rozhojňuje a problematizuje celek básně. Na rozdíl od funkce extensionální nelze, jak tvrdí Doležel, intensionální funkci parafrázovat.¹²⁷ Čtenář ji rekonstruuje zároveň s extensí, intence ovšem jeho rekonstrukci reguluje. Nadto nese ještě jednu zásadní funkci – je zónou estetického účinku: „Rozhodující úloha intensionálního významu v literatuře se vysvětluje estetickými faktory. Extensionální význam je esteticky neutrální; teprve na úrovni intence je dosaženo esteticky účinného významu“ (tamtéž: 143).

Jednotlivé básně *spor, snø* vykazují strukturní podobnost, jsou formulovány stejným, jednoduchým jazykem. Minimalistické texty na prázdných bílých stránkách, které připomínají řetěz stop ve sněhu, tvoří celek fikčního světa teprve v úhrnu knihy a v množině strukturně podobných textů. Sbíрка *spor, snø* má horizontální vývoj – celá sbírka představuje homogenní fikční svět spíše než heterogenní světy jednotlivých textů. Svět sbírky pojímá rámce a skripty jednotlivých básní. Jelikož se jedná o svět sémioticky uzavřený, vhodným modelem pro znázornění takového fikčního světa je kruhová, peripetální struktura. „Okrsek světa“ sbírky *spor, snø* se navíc uzavírá tam, kde se otevřel: imaginární návštěvník antikvariátu otevírá knihu s titulem *spor, snø*, která končí textem:

sporne
snøen
sporne

(„stopy / sníh / stopy“, Vold 1969: nestránkováno)

¹²⁷ Srov.: „Protože intensionální význam je plně určen svou texturou, je ovlivněn jakoukoli změnou textury; nedá se parafrázovat, proklouzává sítí interpretujících výrazů, ztrácí se v přepravě. Parafráze nebo interpretace ničí intensionální význam tím, že ničí původní texturu“ (Doležel 2003: 143–144).

3. 6. Oblast fikčnosti básnických textů¹²⁸

Román nás dokáže vtáhnout do svého fikčního světa na dlouhé hodiny či dny. To je jedním z efektů rozsáhlého fikčního světa literárního díla na čtenáře. Teoretici literární fikce z tohoto důvodu někdy hovoří metaforicky o pomyslné „cestě“ do světa fikce.¹²⁹ Díváme-li se na oblast básnických textů, je zcela relevantní položit si otázku: Čteme poezii i kvůli její fikčnosti? Zopakujme si tezi, která už zazněla výše: ve většině případů tomu tak není, což ovšem neznamená, že básnické texty fikční oblasti nevytvářejí. V této kapitole se proto pokusíme ukázat, v jakých souřadnicích je smysluplné zamýšlet se nad fikčností básnických textů, a odpovědět na otázky: Kde je oblast fikce v básni a jaké důsledky má existence fikční oblasti pro recepci a interpretaci básnických textů?

Jednou ze základních charakteristik fikčnosti je vždy paralelní a oslabený vztah k aktuální realitě. Literární teoretici se dobírají obecné teorie fikčnosti dvěma cestami. Pragmatický přístup se opírá o paratextové ukazatele (titul, žánrové označení, doslov atd.)¹³⁰, které aktivují u čtenáře specifický způsob recepce¹³¹ (fikční smlouvu). Na druhé straně stojí esenciální teorie fikčnosti. Takové pojetí vychází z předpokladu, že „fiction-specific signals may be found within texts themselves“ (Cohnová 1990: 776). Pokud si položíme goodmanovskou otázku *when is fiction?*¹³², můžeme s určitým zjednodušením odpovědět, že fikce nastává, když a) čteme text jako fikční, nebo b) když nám dává dostatečné strukturní, výrazové a významové signály, abychom ho tak četli.

Paratextové signály často nemusejí mít v poezii povahu signálu fikčního čtení. Důvodem je, že ten typ fikční smlouvy, jaký patří ke kulturní kompetenci čtenáře prozaických nebo dramatických děl, nemusí odpovídat čtenářskému očekávání dodnes utvářenému kritérii

¹²⁸ Text oddílu je revidovanou verzí příspěvku „Poetry and its (Fictional) World“ prezentovaného v roce 2013 na konferenci Imagined Worlds. Worldmaking in Arts and Literature pořádané Univerzitou v Helsinkách.

¹²⁹ Obecná metafora „cesty“ do fikční oblasti se u teoretiků fikčních světů objevuje pravidelně. Krásným příkladem je konkrétně přirovnání Ryanové k leteckým linkám: „[...] trans-universe relations function as *the airline through which the sender reaches the world* at the center of the textual universe, while intra-universe relations make it possible for the members of the TAW to *travel mentally* within their own system of reality“ (Ryanová 1991: 558, kurzíva O. B.). Metaforu ontologických *krajín* (jimiž putuje mysl recipienta) pro označení fikční oblasti využívá Thomas Pavel (2012: 192), o inferenčních *toukách* mezi oblastí fikce a intertexty, které nám v ní usnadňují orientaci, hovoří Umberto Eco (2010: 144).

¹³⁰ Srov.: Zipfel 2001: 241–243.

¹³¹ Srov.: „[T]řída fikčních textů, jakkoli není imanentně odlišná od textů nefikčních, je nicméně založena na zvláštním souboru logických pravidel, přičemž tento soubor je vyvolán k akci na základě oficiální kulturní kategorizace, nějakého textu jako fikce a na základě toho, že v sepětí s touto kulturní kategorizací je nastolen speciální horizont čtení k tomuto textu přiřazený (ne tedy na základě textových příznaků)“ (Ronenová 2006: 104).

¹³² V knize *Způsoby světutvorby* postanalytický filozof Nelson Goodman tvrdí, že esencialistické tázání po povaze umění (co je umění?) „končí tradičně nezdarem“ (Goodman 1996 [1968]: 69). Navrhuje namísto toho relativní perspektivu, když si klade otázku „kdy je umění?“, jejíž prostřednictvím se dobírá funkcionalistické definice.

individuální lyriky. Mluvčí v básni může referovat k takovému stavu věci, o němž bychom mohli prohlásit, že je platný i v aktuálním světě. Podívejme se na první text Jana Erika Volda z bilingvního vydání sbírky *Tolv meditasjoner/Twelve meditations* (2002) z oddílu „TREET OG IKKE-TREET/THE TREE AND THE NON-TREE“:

A TREE	ET TRE
is a tree and it never	er et tre og det holder
gives	ingen
press conferences, neither when	pressekonferanse, verken
it sways	når det vaier
in the wind	i vind
nor	eller
falls in a gale. A tree	felles av storm. Et tre
is a tree	er et tre
and one day	og en
it is	dag
not.	er det ikke.

(Vold 2004b: 50–51)

V básni se nenacházejí žádné zřejmé signály fikčnosti. Věcný jazyk konstatující fakta odpovídá žánru básnické meditace a vykresluje obraz mluvčího, jenž dospívá k určitému poznání. Promluva se soustředí na jeden fenomén: existenci stromu, a odhaluje ho ve světle kolize dvojího modu *vivendi* – lidského a vegetačního. Staví do kontrastu civilizační a přírodní řád, což je tradiční tematickou oblastí subžánru přírodní lyriky. Motiv „tiskové konference“ ještě nuancuje tento kontrast tím, že ho vztahuje na oblast jazyka: strom přijímá změny stavu bez komentářů, na rozdíl od člověka. Všimněme si také, jak jsou úvod a závěr symetrické – „ET TRE / er et tre [...]“, informuje první věta. Tentýž obrat se v textu objevuje těsně před jeho vyústěním: „Et tre / er et tre“, s dodatkem „og en / dag / er det ikke“. Naznačuje se zde i minimální průběh: oznamuje existenci, událost a smrt. Text podává lakonickou zprávu o nonverbální existenci v čase a ve stabilním řádu. V tomto přirozeném řádu stabilitu neporušuje pohyb ani smrt, zatímco v civilizačním řádu se porušení stability či smrt zpravidla vnímá jako něco nepřirozeného a vyžadujícího rituální péči – ať už v podobě zcela sekulární, třeba tiskové konference, nebo tradičně religiózní (např. církevní pohřeb). Paratextové signály nás spolu s formální podobou textu pouze utvrzují v tom, že se řadí k poezii. Text má artefaktovou povahu. Je ale literárním artefaktem fikčního charakteru?

Chceme-li mluvit o fikčnosti básně, musíme se ptát, zda strom, k němuž se referuje v básni, je abstraktním zástupcem celé třídy stromů aktuálního světa a básnický text je přímou reflexí nějaké jeho vlastnosti, nebo zda text referuje k tomuto jedinečnému stromu ve světě ustaveném poetickým diskurzem.¹³³

3. 6. 1. Spor o fikčnost lyriky

Je pozoruhodné, jak všechny pokusy vyřadit básnické texty z fikční oblasti selhávají. Názorný příklad argumentace proti fikčnosti lyriky podává Ryanová. Tvrdí, že lyrika postrádá:

- 1) předmětný kontext („Because the text is framed as a poem, the context loses its importance.“)
- 2) historii („The semantic domain has no history.“)
- 3) individualizaci zobrazených bytostí („The creatures of poetry are not individuated.“)
- 4) komplexitu osob („We do not relate to the ‚characters‘ as ontologically complete persons. They have not self nor destiny.“)
- 5) plnost existence vypovídající instance („The persona adopted by the author lacks the fullness of existence of the personal narrator.“)
- 6) schopnost systematicky vytvářet skutečnost („The semantic domain of lyric poetry is not a system of reality.“)

(Ryanová 1991: 83–87)

Historičnost, individualizace bytostí, ontologická úplnost postav a plasticita vypravěče jsou kritéria, která se rozvíjí v čase vyprávění. Simultaneita času čtení a času zobrazovaného – nějaké teď –, které bychom mohli označit za žánrovou konstantu básnických textů,¹³⁴ tuto možnost neposkytuje, protože zobrazená situace je závislá na vypovídání mluvčího básně, jehož aktualizuje čtenář. Proto jediný čas, kterým portrét stromu disponuje, je čas jeho aktualizace – doba čtení.

Ryanová poměřuje fikčnost jednoho literárního druhu principy fikčnosti jiného a její argumentace pak vyznívá tak, že jí na básnických textech chybí to, že nejsou prózou.¹³⁵ Opírá se totiž o kvantitativní kritéria, stručně řečeno, nepovažuje lyriku za fikční žánr proto, že při

¹³³ Takto formulovaná otázka v podstatě navazuje na konkrétním příkladu na dilema jednoduchého pojetí mimese, jež svojí koncepcí fikčních světů kritizuje Doležel v *Heterocosmicách*. Jeho úvahy lze formulovat otázkou, zda fikční jednotlivina zobrazuje skutečnou obecninu? Kladná odpověď na tuto otázku podle Doležela však indikuje „selhání mimetické sémantiky“ a tato „osudná vada“ (obojí Doležel 2003: 24) je nezbytným důsledkem lpění na rámci jednoho světa, která blokuje možnosti vysvětlení konkrétních fikčních jednotlivin (srov. Doležel 2003: 21–25).

¹³⁴ Podrobněji viz WRIGHT, George. „The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems“, in *PMLA* 89, 1974, 565–579.

¹³⁵ Srov.: „[P]okládáme za samozřejmé, že distinkce tak zásadní, jaká je mezi základními odvětvími literatury (zde mezi epikou a lyrikou), se musí promítnout i do rozdílů příslušných fikčních světů, takže jeden jejich typ nemůže být měřítkem fikčnosti druhého“ (Červenka 2003: 13).

čtenářské rekonstrukci netrávíme dost času – na rozdíl od fikčních narativů. Voldovu báseň skutečně čteme nějakých 10 sekund, zatímco román nejméně několik hodin. Pokud by ale fikčnost byla otázkou kvantity, a nikoli kvality, splynula by s pojmem narace. Protože ovšem platí předpoklad oddělených ontologií fikčního a aktuálního světa, k nimž jsou pravdivostní hodnoty relativní, musíme předpokládat, že fikčnost je záležitostí kvality a s narací spojena být může, ale nemusí.

Jak poznamenává Miroslav Červenka, vypovídající instance básně (persona, lyrické já, hlas) se na rozdíl od vypravěče ocitá v tzv. cirkulární referenci: vypovídáním zobrazuje svět a simultánně je sám konstituován vypovídáním.¹³⁶ Proto je ve srovnání s vypravěčem vždy autoritativní,¹³⁷ jevům v zobrazovaném světě totiž přisuzuje existenci. Ani referenční rámec nepostrádá minimální kontext: kdybychom nebyli schopni aktivovat kognitivní schémata (rámce a skripty) a aktuální encyklopedii, o jejichž znalost svět textu doplňujeme, postrádal by referenční rámec smysl a zobrazovací schopnost: musíme být schopni si představit ve výpovědi mluvčího strom, bouřku i tiskovou konferenci a jejich vlastnosti.

„[A]ll creatures of poetry“, tvrdí Ryanová, „[...] are not offered to the reader's contemplation as existents, but as the metaphorical expression of the poet's relation to AW“ (AW = actual world, Ryan 1991: 86), konkrétní básnické obrazy jsou podle ní „inner experience of AW“ (tamtéž: 87). Obě tvrzení, která jsou důsledkem předpokladu nefikčnosti básnických textů, jsou ale problematická. Jak známo, procesy analogie jsou konstitutivní pro uměleckou praxi obecně, proto metaforické vyjádření zkušenosti nemůže být dostatečně silným argumentem proti relativní autonomii uměleckých artefaktů a jejich elementů. Problémem traktované „vnitřní zkušenosti“ zase zůstává fakt, že se převodem do sdíleného média (publikovaného textu) stává exteriorním, a podléhá tedy zákonitostem zobrazování daného média i zvoleného diskurzu zobrazování. „The question what distinguishes representational from linguistic systems needs close examination“ (Goodman 1968: 41), poznamenává Nelson Goodman v knize *Jazyky umění*. Vůči Ryanové bychom tedy z této pozice mohli namítnout, že právě diferencí mezi systémem reprezentace a jazykovým systémem zcela přehlízí.

Instalovat původce (básníka) do blízkosti vypovídající textové instance má pro interpretaci poezie významné důsledky. Výpověď v básni by se pak řadila spíše

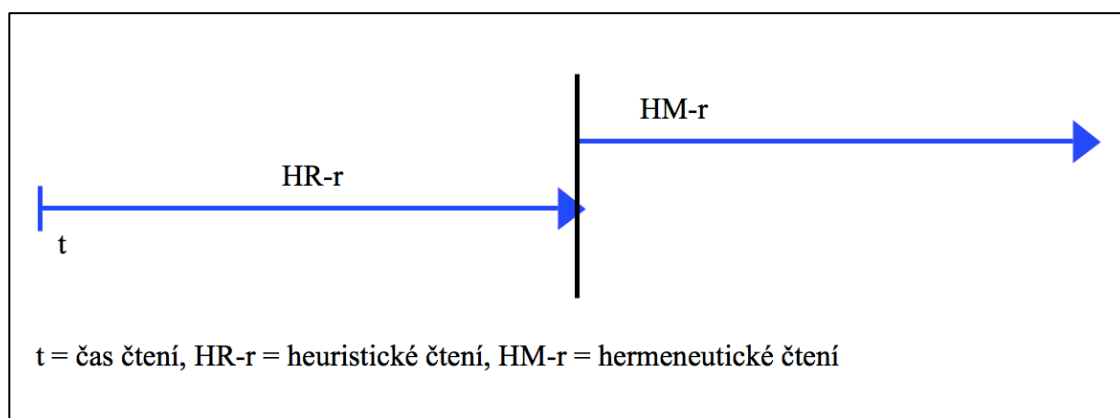
¹³⁶ Srov.: „[P]ředstavujeme si lyrický subjekt jako celek obsažený ve fikčním světě, konstituovaném dílem, a zároveň tento fikční svět v sobě ztělesňující“ (Červenka 2003: 50).

¹³⁷ Srov.: „Je možné, že lyrika se svou absolutní znalostí a automatickou autentifikací (na základě pouhého pojmenování) všeho, co se děje v duševním světě subjektu, je bližší vyprávění ve 3. osobě s vševědoucím vypravěčem než subjektivizovaným způsobem konstituování narativních světů“ (Červenka 2003: 25).

k verbalizovaným psychomentálním stavům, hyperbolám nebo fantaziím, jejichž relevance je pro literární interpretaci velmi nízká a spadá spíše do oblasti psychologie. Odhlédnutí od oddělených ontologií mluvčího v básni a autora, který mluvčího vytvořil, vede k bagatelizaci seriózní umělecké výpovědi o světě prostřednictvím textového artefaktu. Připisovat textové já/mluvčího básně autorovi znamená podlehnout realistické iluzi, která by se rovnala tomu, kdy věříme, že děj v románu se skutečně odehrál nebo že abstraktní malba je nezdařená reprodukce reality.

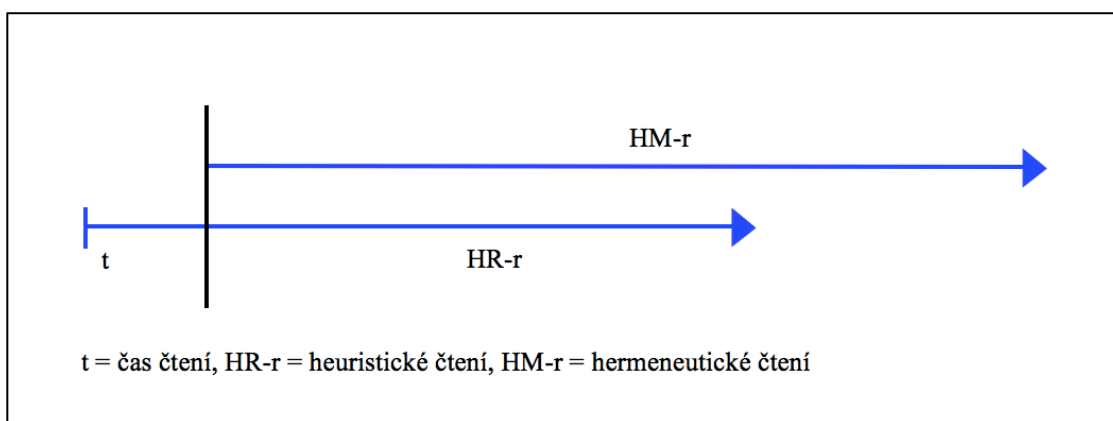
3. 6. 2. Kde se nachází oblast fikce básnických textů? Model recepcce fikčních světů básnických textů

Abychom se mohli ptát, kdy se pohybujeme ve fikční oblasti básně, musíme se nejprve orientovat v procesu recepcce básnického textu (srov. obr. 2). Michael Riffaterre v práci *Semiotics of Poetry* (1980) rozlišuje ve svém recepčním modelu poezie dvě sukcesivní fáze čtení. Nejprve realizujeme tzv. „heuristické čtení“ („heuristic reading“): čtenář, jehož „input is his linguistic competence, which includes an assumption that language is referential“ (Riffaterre 1980: 5), se dosahuje při pohybu textem předmětného významu. V této fázi je text „a string of succesive information“ (tamtéž: 3). Druhý stupeň recepčního procesu, který je retroaktivní, Riffaterre nazývá „hermeneutickým čtením“ („hermeneutic reading“). Čtenář modifikuje jednotlivé znaky a vztahuje je k jednotlicímu významovému horizontu. V tomto modu čtení je básnický text recipován jakoby podruhé, ovšem coby „a variation or modulation of one structure-thematic, symbolic or whatever – and this sustained relation to one structure constitutes the significance“ (tamtéž: 6).



Ideální model čtenářské recepcce podle Riffaterre 1980.

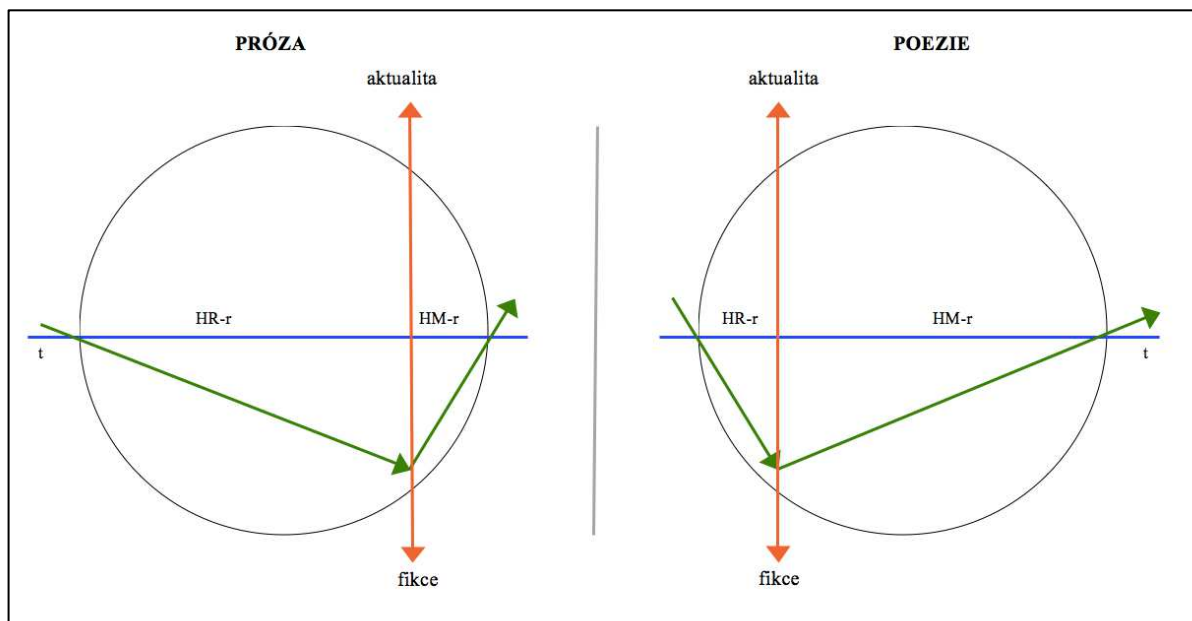
Zatímco heuristické čtení je tedy rekonstrukční a řídí se referencí znaku, táže se hermeneutické čtení po jeho smyslu v rámci jednotné struktury textového artefaktu a vede nás od zobrazené skutečnosti k jejímu významu a do oblasti interpretace. Dodejme, že schéma recepce, kdy jeden způsob následuje po druhém, je nejjednodušším a velmi schematickým modelem. Předpokládá čtenáře, jehož rekonstrukční a interpretační aktivita je zcela rozdělena. Přírozanější představa je spíš taková, že individuální recipient připojuje do nějaké míry interpretativní čtení k heuristickému už v průběhu čtenářského aktu. Heurmeneutická interpretace se k heuristické formě recepce připojuje v průběhu čtení a jedná se tedy o čtení od jisté fáze souběžná:



Model souběžné čtenářské recepce v návaznosti na Riffaterre 1980.

Riffaterre poznamenává, že dříve než se dostaneme k hermeneutickému uchopení významu zobrazených předmětostí, „the reader has to hurdle the mimesis“ (Riffaterre: 5). Mímezí ve svém modelu rozumí oblast, v níž probíhají referenční procesy. A právě ta je místem, kam můžeme umístit fikcionalitu básně, tedy její fikční svět.

V následujícím schématu představuje modrá horizontála uvnitř kruhu čas čtení:



Srovnání recepční aktivity v prototypickém prozaickém a básnickém textu.

Ten je rozdělený ve shodě s Riffaterrovým recepčním modelem na rekonstrukční a hermeneutickou čtenářskou aktivitu. Oranžová vertikála znázorňuje protiklad fikčnost – aktualita a zároveň na časové ose značí přechod mezi oběma typy čtení. Zelené vektory schematizují proces recepce vzhledem k opozici fikčnost – aktualita. Oblast fikčnosti, fikční svět, je v modelu vždy umístěn v levé spodní části. Model zohledňuje kvantitativní kritéria a v jednoduchosti srovnává recepci prototypického básnického a prozaického textu. Ukazuje, že oblast fikčnosti je v básnickém textu přítomná, ovšem oproti narativu má výrazně malý objem.

Podívejme se s touto perspektivou na druhý portrét stromu z téže Voldovy sbírky:

A TREE IS OUTLINED against the blond dusk of a June day, lifting	ET tre står i silhuett mot juniaftenlyset
a blackbird towards the heavenly mansions	og løfter en svarttrost mot himmelhuset
or not. A tree keeps quiet, as the song gently pulls the tree up by the roots.	eller ei. Et tre står og tier mens sangen lirker treet opp med rota.

(Vold 2004: 52–53)

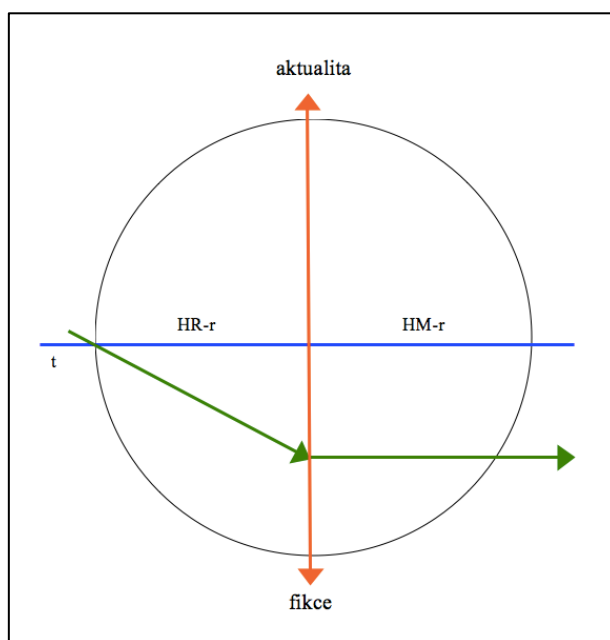
Oblast, do níž je lokalizováno dění představené v textu, je opět minimální. Rozšiřuje ji fakt, že persona (lyrické já) se neproměnila – je koherentním nositelem diskursu, což ostatně potvrzují všechny básně v knize. Už známe styl a dynamiku jejího vypovídání, a tedy její diskurzivní povahu. Samotná rekonstrukce zobrazeného stavu věcí netrvala ani minutu: večer zpívá na stromě kos. Řečový motiv mlčení/promluvy představený v minulém textu je tentokrát obohacen o motiv zpěvu. Přítomnost ptáka je, jak se ukáže, významná právě pouze jako index – zpěv. V textu je primární fokus na vertikalitu. Kam směřuje ptačí zpěv tuto vertikalitu, jak jeho přítomností mění její vektor? Tato otázka je implikovaná. Zato zobrazená situace je velmi konkrétní – strom nezdvihá index-ptáka, ale naopak: zpěv orientuje vektor vzhůru, což má v tomto zobrazeném světě i důsledky fyzikální: strom se zdvihá z kořenů. Takový je fikční fakt. Významový náboj motivu ptáka, zpěvu a vertikality mezi nebem a zemí, je evidentní, ale to už míříme z fikčního světa básně, tj. do oblasti interpretace a symbolických systémů.

3. 6. 3. Poměr rekonstrukční a interpretační aktivity

Během posledního čtení básně o stromu jsme při výkladu velmi rychle přešli od heuristického do hermeneutického modu čtení. To, jak úspěšně a přesně jsme schopni zrekonstruovat fikční svět básně a jejího mluvčího, je nutnou podmínkou pro interpretaci: struktura fikčního světa podmiňuje strukturu hermeneutického rozumění i interpretace. První text („ET TRE / er et tre“ budeme patrně interpretovat tak, že představuje modus vyrovnané, přirozené existence, zatímco druhý („ET / tre står i silhuett“) jako modus přirozené transcendence. Pozoruhodná korespondence mezi takto a pouze takto představeným fikčním stromem a způsobem

vypovídání o něm (lakonická dikce konotuje podobnou stabilitu) přidává textům metaliterární rozměr. Pták a zpěv jsou tradičními básnickými symboly. Báseň ukazuje, že zpěv coby estetická komunikace směřuje k transcendenci. Taková interpretace je ovšem velmi abstraktní a možná banální. Exemplifikace skrze fikční svět ovšem takové pojetí existence a transcendence strukturuje zcela konkrétně a nebanálně. V tomto světle postrádá relevanci přímý vztah k aktuálnímu světu, fikčnost ji naopak získává. Je ostatně zřejmé, že Voldovy básně nevyzývají k verifikaci mediální praxe finských stromů ani k ověření toho, zda kosové neplundrují lesní porosty.

Další podmínkou pro interpretaci je, že se opět ubíráme z fikčního světa a že ho opouštíme: ubíráme se k fikčnímu stromu a zase zpět. Interpretace literárního artefaktu se odehrává v aktualitě. Kdybychom nebyli schopni se z fikce „vynořit“, nemohli bychom malý svět interpretovat – museli bychom mu věřit, či ho odmítnout jako aktuálně nevěrohodný. Oblast působnosti fikce je v poezii minimální: v básni o stromu je rekonstrukční čtení disproporční vůči ostatním oblastem recepce. Tato disproporce ovšem fikčnost neruší. Básně sice nečteme kvůli jejich fikčnosti, ovšem čteme je skrz ni.



Porušená pravidla fikčního kontraktu, kdy čtenář nerespektuje hranice fikce a v důsledku daný svět klasifikuje jako nevěrohodný.

4. Jan Erik Vold 1965–1970: hra subjektů

Sledovat ranou básnickou tvorbu Jana Erika Volda, tedy prvních sedm autorských knih vydaných v letech 1965–1970, je (setrváme-li u cestovatelské metafor, již teoretici fikčních světů s oblibou využívají) výpravou na území s velmi proměnlivým krajinným charakterem, nejrůznějšími biotopy a odlišnými průvodci. Taková je i krajina jednotlivých fikčních oblastí, které dané básnické knihy otevírají: Voldovo rané období charakterizuje variabilita diskurzů. Zakládá se jí i autorský diskurz v úhrnu, tedy to, jak Vold pracuje v médiu literárního básnického textu a jaký jazyk a jaké jazykové prostředky využívá. Variabilita je typická pro celé autorovo dílo, ale především pro druhou polovinu šedesátých let, kdy Vold ustavuje a prosazuje svoji poetiku a experimentuje s jejími možnostmi. Je na místě uvažovat o této mnohosti v širším kontextu – z hlediska její historicity. Diverzita je totiž jednou z možných charakteristik kulturního klimatu, do něž se svou tvorbou mladý autor vstupuje a aktivně jej utváří.

Atmosféru šedesátých let v Norsku, tak jako jinde na Západě a Severu charakterizuje především nástup kultury pro mladé (youth culture), populární kultury obecně, či televizního média¹³⁸ a audiovizuálního obsahu, neméně důležitým společenským fenoménem je také zvýšení běžné mobility (automobilismus)¹³⁹ nebo zavedení tzv. víkendové společnosti. Konec padesátých let také znamenal obecné ustálení státní ekonomiky (mj. v důsledku efektu Marshallova plánu), ukončení poválečného plánovaného hospodářství a úplný přechod k liberálnímu tržnímu prostředí skandinávského typu. Významnou politickou změnou pro společnost také byl konec norské sociálně-demokratické Strany práce (Det norske Arbeiderparti) v roli jediné koaliční strany, jíž byla od konce války do roku 1965. Společenských fenoménů, které oproti poválečným padesátým letům charakterizovaly léta šedesátá, je samozřejmě celá řada a nemá smysl zabíhat do dalších podrobností. Za samostatnou zmínku ovšem stojí změna státní kulturní politiky a nový způsob ekonomické správy a podpory kulturní oblasti. Spolu se zřízením Norské kulturní rady (Norsk kulturråd) v roce 1965 byl také spuštěn program státní podpory literatury, tzv. *innkjøpsordning*, který zajišťuje nákup podstatné části nákladu vydávané norské literatury. To v norském literárním prostředí dalo základ pro nebyvale příhodné podmínky pro publikování původních literárních děl, jež trvají dodnes.

¹³⁸ V Norsku bylo státní televizní vysílání spuštěno 20. 8. 1960.

¹³⁹ Uvolnění trhu s automobily v Norsku proběhlo také v roce 1960.

Nástup nové generace autorů byl spojen s univerzitním prostředím,¹⁴⁰ z něž vzešlo nejnápadnější médium pro mladou literaturu své doby, časopis *Profil*. V jedné redakci zde od roku 1966 spolu s Voldem působili autoři jako Dag Solstad, Paal-Helge Haugen, Eldrid Lundenová, Einar Økland, Espen Haavardsholm a další. Jejich redakční program by se dal shrnout jako mezinárodně orientovaný, polemický vůči domácí literatuře a prezentující v té době aktuální literární tendence. Meritem jejich aktivit byla především snaha aktualizovat rámce literární tvorby, její množnosti, autorské strategie a techniky. Průbojnost, s níž svůj program mladí autoři uskutečňovali, byla už v té době označována termínem „opprør“ (povstání), který se v literárněhistorických pracích dodnes používá pro označení aktivit této autorské generace šedesátých let.

Jan Erik Vold se stal redaktorem *Profilu* v roce 1965, kdy také debutoval sbírkou *mellom speil og speil*.¹⁴¹ Už od začátku můžeme v jeho případě právem hovořit o rozšířené literární praxi: Vold nebyl jen autorem básnických sbírek, nýbrž také redaktorem a literárním žurnalistou, esejistou a kritikem, nakladatelem,¹⁴² editorem¹⁴³ a překladatelem, a od konce šedesátých let také performerem v žánru jazz & poetry.¹⁴⁴ Toto široké spektrum rolí na literárním poli je přímo úměrné variabilitě Voldova autorského diskurzu a v posledku i historicitě jeho založení. Vydáním první knížky „zahájil“ rozsáhlý autorský projekt, jehož úhrn mělo tvořit sedm různých knih. Sousedství „autorský projekt“ není jen licencí literárněvědného metadiskurzu, Vold sám potvrdil, že plejáda sbírek byla jasným autorským rozhodnutím: „Det var planlagt fra starten av, skulle bli sju diktsamlinger på kort tid“ („Od začátku jsem v plánu vydat sedm básnických sbírek za krátkou dobu“, Vold 1984: 134). Po

¹⁴⁰ Otevření univerzit vyššímu počtu studentů bylo jedním ze strategických vládních rozhodnutí již v poválečném období a v šedesátých letech byla výsledkem silná studentská generace jak na domácích, tak zahraničních univerzitách. Jan Erik Vold v rámci studia anglistiky a filologie na Univerzitě v Oslo také absolvoval dva zahraniční studijní pobyty, konkrétně v roce 1962 v USA na univerzitě v St. Barbaře a v roce 1964 na univerzitě v Uppsale ve Švédsku.

¹⁴¹ Debutové sbírce, která vyšla v září 1965, předcházelo úhrnem 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. Třetí odmítnutí, zřejmě nejpozitivnější, přišlo na podzim 1964 z nakladatelství Gyldendal, kde kniha o rok později vyšla. Srov. Lemhagen 2000: 62.

¹⁴² S básníkem Helgem Rykkjou založil neoficiální nakladatelství Komet Forlag, v němž vydal v šedesátých letech dvě experimentální sbírky: vlastní experiment *Blikket (Pohled)*, 1966) a Rykkjovu experimentální publikaci *Bok (Kniha)*, 1966). Nakladatelství znovu oživil pak v roce 2003, kdy v něm vydal drobnou knížku *Diktet minner om verden (Báseň upomíná na svět)*.

¹⁴³ Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let připravoval Vold k vydání antologii současné poezie *POESI 14 x 14 (POEZIE 14 x 14, 1971)*

¹⁴⁴ V roce 1969 nahrál Vold s kvartetem saxofonisty Jana Garbarka svou první LP desku v tomto žánru (a první tohoto žánru v Norsku) a v sedmdesátých letech pak dvě další. Jazzové poezii se jako jediný básník, který stál u zrodu tohoto žánru, věnuje dodnes. V jeho diskografii najdeme spolupráce s tak významnými jazzovými hudebníky, jako byl Chet Baker, Arild Andersen, Bill Frisell a další. Jeho diskografie čítá 18 samostatných titulů, poslední album vydal v roce 2015.

mellom speil og speil publikoval v roce 1966 experimentální sbírku *blikket (pohled)* a HEKT. V roce 1967 následovala sbírka básní v próze *fra rom til rom SAD & CRAZY (z pokoje do pokoje SAD & CRAZY)*, po ní expanzivní *Mor Godhjertas glade versjon. Ja (Radostná verze Matky Dobrosrdečné. Ano, 1968)*. Sedmero publikací pak završily sbírky *kykelipi (kikiripí, 1969)* a *spor, snø (1970)*. Voldův raný projekt úhrnem čítá 470 textů, z nichž některé jsou neoddiskutovatelnou součástí norského kánonu, a to včetně celé sbírky *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*. Variabilita básní sahá od minimalistických dvouverší až po expanzivní mnohastránkové texty.

Voldův autorský diskurz se vyznačuje tím, že s každou knihou (případně v pozdější tvorbě několika knihami) přichází jiný typ diskurzivity, jiný typ fikční krajiny a tedy i jiné centrum této oblasti, promlouvající „já“. Lyrický subjekt, lyrické já, lyrický mluvčí, hlas básně, promlouvající substance apod. – to všechno jsou označení pro fikční entitu, která promlouváním v básnických textech ustavuje sebe samu i svůj fikční svět. Tato kapitola se Voldovu ranému dílu věnuje do určité míry z hlediska literárněhistorického, ale především pak prizmatem kategorie mluvčího básní. Konkrétní analýze předchází rozbor samotného pojmu „lyrický subjekt“, a to jak z hlediska jeho obecného ustavení v literárněvědném bádání, tak z hlediska konkrétního uchopení lyrické subjektivity v rámci zkoumání fikčnosti.

4. 1. Exkurz: pojem lyrického subjektu¹⁴⁵

Pojem *lyrický subjekt*, který zde sledujeme především v kontextu německy a česky psané literární teorie,¹⁴⁶ má své historicko-sociální podloží v období moderního „paradigmatického zlomu“ fin de siècle (Řezníková 2004: 23). Přestože se jedná o analytický nástroj literárněvědné recepce lyriky, je zrození pojmu podmíněno i proměnou tehdejší lyrické produkce a obrazu člověka v ní. Aleš Haman ve studii „Subjekt ve filozofii a umění moderní doby“ vyslovuje myšlenku, že „tělesná existence je [...] zdrojem znakového vztahu ke světu. [...] a zároveň ‚přirozený‘ lidský svět je právě vždy světem znaků, tj. významových forem, které nalézají své sekundární označení v jazyce jako intelektuálním modelujícím systému“ (Haman 1993: 14). To primární – lidský subjekt a jeho proměnu, o níž se uvažuje v souvislosti s předělem 19. a 20. století –, lze chápat jako příčinu (a zpětně i důsledek) transformace onoho „znakového vztahu k světu“. Speciálně v doméně jazyka, v „sekundárním“ systému, jenž je bytostnou sférou literatury a prostředkem specifické

¹⁴⁵ Text exkurzu je revidovanou verzí publikované skici (Buddeus 2010)

¹⁴⁶ Německá diskuze o subjektivitě v lyrice trvá již bezmála celé století a nemá obdoby v jiných regionech. Přihlédneme-li k pracím Mukařovského, Červenky a dalších, pak jistě lze tvrdit, že i u nás má sledovaný pojem pevně zakotvenou tradici (i když spíše akademickou).

(literární) komunikace, se ona proměna pak artikuluje jako transformace indexů subjektivity. Subjektivita v básnictví, která se v epoše předcházející fin de siècle zdánlivě neproblematicky zakládala na té „přirozené“, vlastními cestami následuje proměnu člověka-subjektu.

Filosofickou reflexi pojmu *subjekt* Haman sleduje od Descartese (v jehož koncepci *cogito ergo sum* „subjektivní jistota spočívá na epistemologické potenci“, tamtéž) přes Schellinga, Comta a Hegela až po strukturalismus a filozofické úvahy Bachelardovy. Jako výslednici této linie uvažování označuje „tendence k *desindividualizaci subjektu*“ (tamtéž: 5). Za vůbec „nejzávažnější úder“ proti jeho integritě pak považuje Freudovu teorii podvědomí (tamtéž: 6), která zdůrazňuje nevědomé psychické procesy ovlivňující jednání, chování a kreativitu na úkor intencionality. Animální hlubinné tlaky lidské psýché se svévolně derou na povrch a básník¹⁴⁷ už pouze „[...] zmírňuje povahu egoistického denního snu různým pozměňováním a zastíráním a navnaduje nás premií slasti čistě formální, tj. estetické, kterou poskytuje způsobem svých fantazií.“ (Freud [1908] 2004: 87). Haman proti tomuto nahlížení na lidskou subjektivitu, již charakterizuje „oddělení subjektu a individuality“ (Haman 1993: 5), staví také filozofickou linii integrující. Ta vychází z Leibnitzova pojetí člověka jako monády, Kierkegaardovy koncepci subjektivity a existencialismu (Haman 1993: 5–6). Přesto na počátku minulého století převažuje zvláště v intencích směrodatných pro novou uměleckou tvorbu spíše první zmíněné pojetí. Subjektivita získává nejasné kontury, a protože se její konstituce dál nemůže opírat například o celistvost definovanou náboženstvím nebo o sekularizovanou národní obec, dochází k rozpadu její obecně přijímané definice, a tím v extrému (k němuž má umělecká tvorba předpoklady) dokonce ke „ztrátě identity („já“ = více „já““ (Macura 1993: 40).

Bylo by samozřejmě přehnané toto východisko z počátku století absolutizovat a vkládat jako nutnou životní podmínku na beze zbytku všechny zástupce přibližně pěti generací, které 20. stoletím prošly. Zároveň se ovšem perspektiva rozpadu/hledání „já“ – subjektu – jeví jako klíčová například pro porozumění drastickému pokusu o identifikaci s rasově určenou koncepcí člověka (nacistická aplikace „nadčlověka“) či se subjektivitou danou třídně/sociálně (vytváření „socialistického člověka“) nebo s poměrem čas–peníze (člověk „flexibilního a dynamického kolektivu“). Už jen samotný fakt, že se zdá být normální hovořit o „lidské subjektivitě“ (a vydělovat ji tedy v jazyce z pojmu „člověk“) svědčí pro to, co Haman nazývá „porušení ‚přirozené‘ personální dynamiky“ (1993: 15). Z toho vyplývá další jeho poznatek, který do jisté míry vysvětluje vývoj umění a literatury ve 20. století

¹⁴⁷ Ve Freudově pojetí znamená označení *básník* (Dichter) spíše obecně beletrista než pouze autor básnických textů.

a z perspektivy dneška ho možná i předjímá: „Dokud tato rovnováha nebude obnovena, budou (navzdory postmodernismu) trvat podmínky pro existenci moderního umění. [...] Úkolem umění zůstane hledání osobnosti jako identické plurality a pluralitní identity [...]“ (tamtéž: 16).

4. 1. 1 Původ pojmu lyrický subjekt

Pojem *lyrický subjekt* nevzniká, jak by se dalo předpokládat, v návaznosti na rozmach lyriky a její dominantní postavením na poli poezie od druhé poloviny 19. století. Nemá svůj původ, „v takové představě lyriky, která chápe básně jako výraz individuální, sebe samu reflektující a prožívající duše, jako vyjadřování nitra“ (Hornová 1999: 293). Toto konvenční chápání lyriky vychází ze dvou zdrojů. Prvním z nich byla literární autorita Johanna Wolfganga Goetha, který svému objemnému lyrickému dílu připisuje hodnoty výlučně biografické a takový způsob čtení ve svém bilančním spise *Dichtung und Wahrheit* (1816-17) výslovně „vyžaduje“ (Martínez 2001: 384). Druhým je romantismus konce osmnáctého a začátku devatenáctého století a jeho zpopularizovaná podoba století devatenáctého. Jenská romantická škola v podstatě nekriticky převzala do své koncepce literárního díla pozdně osvícenské (či předromantické) pojetí autora jako tvůrčího génia,¹⁴⁸ v jehož nitru se odehrává sestup/vzestup k ideálu poezie v přírodě a odtud je vynášen/snášen do tohoto světa.¹⁴⁹ Autorská instance byla v takto nastavených „systémových“ podmínkách považována za nejvýznamnější interpretační klíč básnického díla, a to z důvodu jeho téměř mystické geneze.

Hornová pojímá *lyrický subjekt* jako jednu z „figur čtení, tj. jako pojmenování specifických otázek, s nimiž je možné k lyrickému textu přistupovat“ (Hornová 1999: 293). Takové pojetí se mi zdá i vzhledem ke vzniku termínu významnější, než odkaz k sentimentálnímu přístupu k básnické tvorbě. Odpovídá totiž na otázku, odkud pramení potřeba literární teorie hledat tu perspektivu, jíž ve své podstatě *lyrický subjekt* je. Už Baudelairem, respektive od vydání *Květu zla* (1857), vzniká zásadní trhlina v tradici biografii

¹⁴⁸ Srov. „Sentimentalismus se vystupňoval v estetiku vyjádření afektu a pojem génia byl povýšen na kult génia. [...] Zájem osvícenců o lidovou poezii byl povýšen na požadavek původnosti a přirozenosti moderního básnictví“ (Bahr 2006: 76). Sám Goethe byl už v této době považován za „génia“ své epochy.

¹⁴⁹ Srov. „[Umělec, O. B.] se musí tedy od produktu či stvořené věci [Geschöpf] odloučit, ale jen proto, aby se pozvedl k tvořivé síle a aby ji uchopil svým duchem. Tím se vyhoupne do říše čistých pojmů, opustí stvořené, aby je s tisícronásobným ziskem přinesl zpět. Umělec ať napodobí ducha přírody [Naturgeist], který v hloubi věcí hovoří formou [Form] a podobou [Gestalt], jako by hovořil skrz ideály, chce-li sám vytvořit něco skutečného.“ (Schelling 1807/1981: 93, přel. O.B.).

podmíněné básnické produkce i recepcce.¹⁵⁰ Podstatnou dominantou *moderního* básnictví (sem patří tak rozdílní básníci jako Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, George, Benn, Hofmannstahl, Apollinaire, Trakl, Eliot ad.), které tíhne k *čisté poezii*, se stává především estetické působení spíše než emocionální či expresivní vrstva uměleckého textu. Už v desátých a dvacátých letech 20. století se tak jasně ukazuje, že biografický „filtr“ zdaleka nestačí na to, co lze v básních řady současných autorů číst, a že nelze neproblematicky redukovat literární komunikaci na vztah autor – čtenář. Pokud se tedy ocitáme mimo bezprostřední pole konfesijní ich-lyriky, dochází k zřetelnému oddělení subjektivity psychofyzické, vnětětové, a tedy autorské od subjektivity artikulující, vnitřetové. Oslabuje se předpoklad, že „subjekt podávající“ je totožný vně i uvnitř textu (Macurová 1993: 34).

V německy psané literatuře je prvenství v užití pojmu *lyrický subjekt*, respektive „lyrické já“, tradičně připisováno esejistce a básničce Margarete Susmanové.¹⁵¹ Termín rozpracovává v eseji *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* z roku 1910. Susmanová tu na příkladech básníků Hofmannstahla, Georga a Rilka upozorňuje na zvláštní poměr objektovosti a subjektivnosti v lyrických básních. „Symboly vznikají tak, že subjekt zanikne [eingeht] v objektu a rozpadne se v něm jako individuální jev [ein Selbständiges], spojí se s ním do nového objektivního útvaru. Pouze a jedině při této proměně a rozpuštění subjektu získá objekt, tento unikátní jev [Einzelerscheinung], sílu, která ho činí reprezentantem nějakého světa [einer Welt]. Lyrické já, jako objekt uměleckého díla, v němž empirické já zaniklo [sich vernichtet hat], je nejuplnějším symbolem, jenž podle sebe určuje celý svět symbolů, které tvoří lyrické dílo“ (citát ze Susmanové podle Jaeger 1933: 250). V pojetí Susmanové má lyrické já status nikoli osobně subjektivní, nýbrž věcný, objektivní. Stává se spíše figurou, jak píše Susmanová „symbolem“, a z této figury vychází nově vznikající textový, paralelní svět lyrické básně. V návaznosti Susmanovou pojem *lyrické já* v akademické diskuzi etabloval literární teoretik Oskar Walzel. Ve studii „Schicksale des lyrischen Ichs“ z roku 1916 podobně jako Susmanová zdůrazňuje odlišnou podstatu lyrického subjektu a dále tvrdí, že „báseň je vyslovována skrze já, jež je formováno textem“. Upozorňuje, že lyrická řeč se může podobat řeči postavy/role (Rollenhaftigkeit lyrische Rede) a ve své analýze ukazuje, že

¹⁵⁰ Srov. „Baudelairem počíná odosobnění moderní lyriky, alespoň v tom smyslu, že lyrické slovo již nevychází ze spojení básnictví a empirické osoby, jak se o to, na rozdíl od dřívější lyriky předchozích staletí, snažili romantici.“ (Friedrich [1956] 2005: 34).

¹⁵¹ Naproti tomu Martínez dokazuje, že oddělení autorského a lyrického subjektu formulovali ve vzájemné korespondenci už němečtí básníci Alfred Mombert (v dopise z roku 1894) a Richard Dehmel (v dopise z roku 1902) (Martínez 2001: 381).

v současné básnické produkci (Trakl, Werfel, Däubler) dochází k „odosobnění lyriky“ („Entichtung der Lyrik“, podle Martínez 2001: 382).

Termín *lyrický subjekt* / *lyrické já* se tedy ustavuje v prvních dekádách minulého století jako reakce na naivní (tzn. přirozené, od lat. *nativus*) čtení (lyrické) básně. Od počátku se profiluje jako jeden z tvárných postupů specifické estetiky textové tvorby ve verši¹⁵² a zároveň se etabluje jako vhodná interpretační figura, jako možná perspektiva, jak na tuto tvorbu nahlížet.

4. 1. 2. Lyrický subjekt a empirický autor

Paralelně s diskusí o lyrickém subjektu se odvíjí teorie autorské lyrické subjektivity, která si podržuje významný status až do poloviny 20. století a do velké míry je v živelné recepci i produkci lyriky aktuální dodnes. Za „zakladatele“ tohoto pojetí bývá tradičně¹⁵³ pokládán už Hegel: „Za střed a vlastní obsah lyrické poezie je třeba pokládat konkrétní subjekt, básníka“ (z *Estetiky* podle Hornová 1999: 294). Kategorie prožitku lyrického básníka je také úběžníkem Diltheyovy reflexe lyriky: „Básnictví jako ‚výraz‘ a ‚zakusitelnost‘ smyslu-plné ‚souvislosti všech vztahů naší existence‘: to je formule, do níž je zde shrnuta celá metafyzika prožitkového básnictví“ (tamtéž: 295). Naproti tomu Matías Martínez na konkrétním materiálu dokazuje, že Hegel i Dilthey ve svých koncepcích nechávají prostor i pro lyrickou subjektivitu podmíněnou samotným textem, resp. možností fikčního východiska. První jmenovaný připouští, že básník si může osvojovat „role“.¹⁵⁴ Také Dilthey dává básníkovi prostor pro „svobodně vytvořené představy, které může očividně a zcela zjevně obdržet či si je propůjčit“ (Martínez 2001: 380–381). Nejvýraznějším zastáncem přímé lyrické

¹⁵² Jiná otázka – proč k tomuto estetickému odosobnění dochází – zde zůstává spíše stranou. Že má posun od subjektu básníka k lyrickému já nejen své „technické“, ale i symbolické důvody, osvětluje Růžena Grebeníčková: „Je dnes například jasné, že názory o lyrice jako o jediném básnickém druhu, který v technickém věku je s to vzdorovat tlaku moderních byrokratických společenských organismů a tlaku odcizujících ideologických systémů atd., názory, které spatřují v lyrice výsadní doménu uvolnění lidské spontaneity, jediný možný průchod k lidské autenticitě, neberou v úvahu zřetelně antiromantické, objektivující tendence moderní poezie. Na druhé straně nelze vyvozovat ze soudobého procesu básnictví ukvapené závěry o vývojových obrazech v lyrice. Pochod od básně založené na autentickém prožitku k básni-věci a k básni experimentální, konstruované na kombinatorice, nemění vnitřní složení lyrična, odpovídá jenom oněm poměrům, za nichž došlo a muselo dojít k podstatným posunům v roli lyrického subjektu, za nichž se modifikovala úloha inspirace, v nichž vztahy uvnitř objektivovaného slovesného materiálu nahradily básníkovu sebevyjádření – a složitě prostředkovaným způsobem tak vyslovily, jaké jsou vlastně možnosti lyrického já v epoše reifikace“ (Grebeníčková 1995: 24).

¹⁵³ Klasické čtení Hegela a Diltheye zastává například Hornová: tamtéž, a Nünning 2006: 791.

¹⁵⁴ „V tomto případě je a zároveň není básník sám sebou; nedává sebe, nýbrž *něco*, a je zároveň hercem, který přehrává nekonečně mnoho rolí“ (citát Hegelovy *Estetiky* podle Martínez 2001: 380).

komunikace na ose autor – text, a potažmo tedy i autor – recipient je švýcarský germanista Emil Staiger.

Ve svém rozvrhu lyrické subjektivity Staiger literární komunikaci v lyrice neproblematizuje, jako to činí interpretační tradice počínaje Susmanovou. Spíše než stavební prvky subjektivity v textu staví do popředí obecný ideál „lyrična“ a operuje především s pojmem „naladění“, které má být společné oběma účastníkům literární komunikace: „Lyrično musí být vnuknuto. Má-li k tomu dojít, musí se čtenář otevřít. Otevřený je tehdy, když jeho duše je naladěna stejně jako duše básníkova. Lyrická poezie se tedy jeví jako umění osamělosti, jež mohou ryze vnímat jen duše v osamělosti spřízněné“ (Staiger [1946] 1969: 39–40). Dalším, snad ještě důležitějším termínem Staigerovy konstrukce, je pojem „Erinnerung“. Tomu rozumí nikoli v běžném významu (vzpomínka, paměť, památka či suvenýr), nýbrž etymologicky („zvnitřnění“ – Er–Innerung). Básníci subjekt syntetizuje s objekty, je jimi prostupován a sám je prostupuje¹⁵⁵ a autor básní tedy spíše asociuje s aktuálním diskurzem, než že by v médiu textu imaginoval a vytvářel diskurz fikční.

Poslední významný pokus o spojení lyrického a autorského subjektu představuje exaktní práce Käte Hamburgerové *Logik der Dichtung* z roku 1957 (v přepracovaném vydání vyšla podruhé v roce 1968).¹⁵⁶ Argumentace Hamburgerové je dnes už neudržitelná. Autorka se pokouší dokázat fikční charakter prozaických a dramatických textů především na rovině časové výstavby literárního díla (zvl. pomocí *epického préterita*), u lyriky ovšem fikční základ nehledá. Svou teorii o „fikční literatuře“ (die fitionale Dichtung, tzn. drama a próza) opírá o prostě mimetický základ, protože „jeho látkou je skutečnost lidského života“ (Hamburgerová 1968: 227). Naproti tomu v lyrickém básnictví je podle Hamburgerové původcem textu jazyk sám: „Básnická řeč [die dichtenden Sprache], která tvoří lyrickou báseň, patří k výpovědnímu systému jazyka [Aussagesystem der Sprache]. To je strukturálně zdůvodněno už tím, že báseň zažíváme jako zcela jinou podobu literatury než jako literaturu fikční, vyprávěcí či dramatickou. Zakoušíme ji jako promlouvání *subjektu výpovědi*

¹⁵⁵ Srov. „Vzpomínka (Erinnerung) budiž názvem pro toto chybění distance mezi subjektem a objektem, pro lyrické prostupování. V lyrické poezii lze vzpomínat přítomných, minulých, ba dokonce budoucích dějů. [...] Vzpomínka neznamená „vstup do světa subjektu“, nýbrž vždy vzájemné prostupování, takže bychom stejně tak mohli říci, že básník si vzpomíná na přírodu, jako že příroda vzpomíná na básníka.“ (Staiger [1946] 1949: 49).

¹⁵⁶ Je jistou ironií vývoje, že čtrnáct let po vydání Staigerových *Základních pojmů poetiky* a v době mezi prvním a druhým vydáním obsáhlé studie Hamburgerové, vydává německý básník a esejista Hans Magnus Enzensberger obsáhlou a uznávanou antologii moderní poezie let 1910–1945 pod titulem *Museum der modernen Poesie* (1960), a zástupně tak definuje a uzavírá vývoj mezinárodní modernistické/moderní lyriky. Podobnou, definiční funkci ostatně zastává i *Struktura moderní lyriky* ([1956] 2005) Huga Friedricha, která – tentokrát v akademickém diskursu – naznačuje, že vývoj moderní lyriky se v dané podobě ustálil. Staigerovo pojetí ze *Základních pojmů poetiky* lze tedy už 15 let po vydání považovat za svého druhu anachronismus.

[Aussagesubjekt]. *Hojně diskutované lyrické já je subjekt výpovědi*“ (tamtéž: 188). Důležitou roli v její koncepci hraje také volní aspekt, s nímž se subjekt výpovědi klade v básni a jež podle ní určuje povahu tohoto literárního druhu.¹⁵⁷ Hamburgerová dospívá nutně k tomu, že „subjekt výpovědi je vždy identický s vypovídajícím, vyslovujícím či původcem skutečnostního dokumentu [Wirklichkeitsdokument]. Proto je lyrický subjekt výpovědi identický s básníkem, právě tak jako je subjekt výpovědi historického, filozofického či přírodovědeckého spisu identický s autorem takové práce“ (tamtéž: 220).

Toto jednoznačné tvrzení ovšem sama Hamburgerová vzápětí reviduje, když podotýká, že identita subjektu výpovědi a autora vyvstává pouze v logickém smyslu a „logická identita neznamena, že každá výpověď v básni [...] musí odpovídat skutečnému prožitku básnického subjektu“ (tamtéž). Dospívá tedy k tomu, že obsah výpovědi nemůžeme konfrontovat s fyzickou realitou a že jej nelze verifikovat: „K tomu nejsme oprávněni, jestliže se lhoucí nebo snící já klade jako já lyrické, když se stahuje do ústraní [zurückzieht] ‚nezávazného‘ kontextu básně, a svou výpověď tak osvobozuje od účelu a tlaku objektivní skutečnosti. Pak už nemůžeme, nesmíme zjišťovat, jestli je obsah výpovědi pravdivý, nebo nepravdivý, objektivně skutečný, nebo neskutečný – máme co do činění se subjektivní pravdou a skutečností, s oblastí zážitku [Erlebnisfeld] samotného vypovídajícího já“ (Hamburgerová 1968: 221). Pokud bychom tedy spolu s Hamburgerovou předpokládali, že identita obou subjektů, psychofyzického i výpovědního, je úplná (třeba i logicky), museli bychom konstatovat, že její závěr je poněkud sporný a její konstrukce koliduje ve chvíli, kdy se snaží obhájit současně korespondenční i fikční podmínky pravdivosti výroků. O básnické řeči se zde imanentně předpokládá, že má v podstatě rozměr čistě pragmatický, sdělovací (na ose básník–prožitek–text), a tudíž jeho estetická dimenze je spíše přidanou hodnotou. Také spojení „subjektivní pravda“ a „subjektivní skutečnost“ jsou přinejmenším spekulativní pojmy bez logického či terminologického fundamentu. Hamburgerová navíc ztrácí ze zřetele konstitutivní moment umělecké tvorby – (literární) komunikaci, jejímž průvodním znakem je zveřejnění básně či sbírky básní. Jestliže by šlo čistě o „subjektivní“ horizonty, jak se Hamburgerová pokouší naznačit, publikace básně by byla pravděpodobně jako *dokument* předmětem zájmu spíše historiků, psychologů či třeba sociologů než literární vědy a čtenářů.

Ve stejné době byl v Norsku publikován zásadní příspěvek pro celou skandinávskou teoretickou reflexi lyriky, už zmiňovaná kniha Atle Kittanga a Asbjørna Aarsetha *Lyriske*

¹⁵⁷ Srov. „Lyrický literární druh je konstituován pomocí takřikajíc ‚oznamující‘ vůle subjektu výpovědi, jímž se klade v podobě lyrického já, a to znamená tedy skrze kontext, v němž se střetáváme s básní.“ (Hamburgerová 1968: 194).

*strukturér. Innføring i diktanalyse (Lyrické struktury. Úvod do analýzy poezie, 1968).*¹⁵⁸ Autoři vycházejí ze strukturalistických pozic a zastávají spíše funkcionalistická hlediska analýzy básnických textů. Otázka lyrického subjektu zde sice nepatří k nejpálčivějším tématům, nicméně vzhledem k jeho silné reflexi především v kontinentální germanistice nemohl termín zůstat stranou pozornosti. Podobně jako Hamburgerová, byť v omezené míře, cítí autoři potřebu vyrovnat se i s otázkou (ne)fikčnosti lyriky: „Básnická řeč je fiktivní v tom smyslu, že vytváří vlastní autonomní skutečnost. Významy slov nepoukazují přímo k reálnému světu, nýbrž dovnitř [innover] k dílu samému. Pokud je čtenář s to vytvářet si představu o fikci, je to proto, že je vytvořena v tom či onom systému z analogie s jeho známým, faktickým světem“ (Kittang & Aarseth [1968] 2001: 16). Všimněme si, že v takto postavené otázce po fikčnosti básnických textů nezůstala opomenuta ani čtenářská perspektiva. Recepční hlediska jsou v práci trvale přítomna, a ani v reflexi samotného lyrického subjektu je autoři nenechávají stranou. Lyrický subjekt považují za formální, a tedy vnitrotextový prostředek, s nímž zachází „básnické vědomí za slovy“ (tamtéž: 35). Upozorňují na recepčně orientovanou koncepci germanisty Herberta Lehnerta, jenž skrze lyrické já identifikuje básníka a čtenáře, ovšem cítí potřebu k tomu doplnit, že „básníkem nemyslíme samozřejmě historickou osobu [...], ale výlučně ono vědomí, které báseň stvořilo“¹⁵⁹ (tamtéž). V jejich pojetí se tedy objevuje ono podstatné oslabení přímočaře biografického pozadí lyriky, a naopak – v aplikaci Lehnertovy studie¹⁶⁰ – je jejich interpretace v souladu např. se soudobou recepční estetikou Wolfganga Isera.¹⁶¹

Aarseth s Kittangem přicházejí také s pozoruhodným návrhem dalšího vnitrotextového subjektu, který se může objevit v básnickém textu na stejné úrovni jako lyrické já: „Při užití ironie nebo i jiným způsobem je možné vytvořit odstup mezi formálním já básně a postojem, jež báseň v podstatě vyjadřuje. V tom případě se setkáváme s *epickým já*, vypravěčem, který není identický s implikovaným autorem, a výsledkem tak může být satirická či epická báseň. Abychom mohli hovořit o lyrice, musí tu být [...] jednota mezi promlouvajícím a řečeným

¹⁵⁸ V roce 2001 vyšel už druhý náklad 4. revidovaného vydání z roku 1998. V rámci univerzitní výuky se dodnes jedná o kanonickou knihu na poli teorie lyriky nejen v Norsku, ale i v Dánsku a Švédsku.

¹⁵⁹ Tvořící vědomí neidentické s psychofyzickým autorem nabízí významnou (a také proslulejší) dobovou paralelu v Barthesově *Smrti autora*: „O Autorovi se předpokládá, že knihu ‚živí‘, tedy že existuje ještě před ní, myslí, trpí a žije pro ni; je se svým dílem ve stejném vztahu antecedence jako otec ke svému potomkovi. S moderním skriptorem (*scripteur*) je tomu přesně naopak: rodí se ve stejné chvíli jako jeho text, není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho psaní, není nijak subjektem, jehož by byla kniha predikátem; existuje pouze čas výpovědi a celý text je navěky psán *tady a teď*.“ (Barthes [1968] 2006: 76).

¹⁶⁰ Především s publikací *Struktur und Sprachmagie* (1966).

¹⁶¹ Srov. „[...] moje vlastní teorie estetického účinku se zaměřuje na to, jaký dopad má literární text na své implikované čtenáře a jakým způsobem vyvolává reakci.“ In: ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*, Praha 2009, s. 74.

[talende og det talte]“ (tamtéž: 35, kurzíva O. B.). Návrh „epického já“, který autoři dále nerozvíjejí, je v rámci úvah o subjektech v básnickém textu ojedinělý. Pojem je patrně inspirován, či dokonce vychází z dobové podoby beletrie a divadla. Základní prostředek Brechtova epického divadla – zcizovací efekt – byl, dá-li se to tak říct, adaptován ve všech druzích krásné literatury. Na divadelních scénách je nedílnou součástí absurdního divadla, neméně se uplatňuje i v soudobé próze i poezii (nejvýrazněji té, která je ovlivněna existencialismem, absurdismem¹⁶² či teorií společenských rolí). Termín epické já má zajímavý interpretační potenciál pro takové básnické texty, které leží mimo centrum básnické produkce tvořené konfesijní ich-lyrikou, případně lyrikou typu *poésie pure* či poezií surrealistickou.

Problematiku *lyrického subjektu* a celou komplikovanou poválečnou diskuzi germanistů a německých literárních vědců sleduje vyčerpávajícím způsobem Matías Martínez. Jeho shrnutí je natolik podstatné i přehledné, že stojí za dlouhou citaci:¹⁶³

„– Mnozí literární vědci identifikují lyrické já s *autorem*, jiní s textovou složkou (buď se subjektem reference osobního zájmena, nebo s nositelem *deixe* k mluvčímu), další ho ztotožňují se *čtenářem*. Käte Hamburgerová tvrdí, že ‚lyrický subjekt výpovědi je identický s básníkem‘. Naproti tomu Jürgen Link staví na roveň lyrické já a osobní zájmeno 1. osoby singuláru: ‚V lyrickém diskurzu bývá užíváno osobní zájmeno 1. osoby singuláru (...). Tato absolutně používaná první osoba se označuje jako lyrické já‘. Kaspar Spinner zase zdůrazňuje deiktickou podstatu lyrického já: ‚Je možné označit lyrické já za »prázdnou *deixi*«. Heinz Schlaffer určuje čtenáře (přesněji ‚opakovače‘ [Nachsprecher]) za lyrického mluvčího: ‚Kdo je já v básni? – Každý, kdo ji vyslovuje‘. Byly také navrhovány kombinace těchto variant. Například Herbert Lehnert definuje lyrické já zároveň skrze autora i čtenáře: ‚Lyrické já je (...) identita autora a čtenáře‘.

– Lyrické já bývá někdy pojímáno jako *fiktivní* mluvčí, někdy jako *reálný*. Kaspar Spinner hovoří o ‚fikčním charakteru lyrického já‘. Naproti tomu Käte Hamburgerová chápe ‚lyrickou výpověď jako skutečnou výpověď‘ (...) nikoli jako zdání, fikci, iluzi, a tvrdí, že lyrické já je skutečné, je to reálný subjekt výpovědi‘.

– Lyrické já někteří badatelé pojímají jako *obecné* nebo *anonymní* já, u jiných je potkáme jako já *individuální*. Podle Heinze Schlaffera musí ‚být lyrika chápána jako strukturně anonymní‘. Opačný názor zastává Wolfgang G. Müller: ‚Lyrické já se objevuje v takových textech, v kterých se ustavuje neporušitelné pouto mezi řečí a tím,

¹⁶² Srov.: „Brecht's famous *Verfremdungseffekt* [...] really comes into it's own in The Theatre of The Absurd“ (Esslin: 1960: 5).

¹⁶³ Citované práce: HAMBURGEROVÁ, Käte, *Die Logik der Dichtung* (1968/1980); LINK, Jürgen. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis* (1974), SPINNER, Kaspar H., *Zur Struktur des lyrischen Ich* (1975); SCHAFFLER, Hans. „Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik“, *Poetica* 27 (1995), s. 38–57; LEHNERT, Herbert. *Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation* (1966); FRICKE, Harald – STOCKER, Peter. „Lyrisches Ich“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2000); PEPPER, Jürgen. „Transzendente Struktur und lyrisches Ich“, *DVjs*, 46 (1972); PESTALOZZI, Karl. *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik* (1970); BENN, Gottfried. „Vortrag in Knokke“, in *Gesammelte Werke, Bd. 1* (1959).

kdo ji realizuje. Lyrické já je důkaz autentické osobnosti v jazykové formě kompozice‘

– Na jednu stranu bývá lyrické já básně chápáno v zásadě jako *já-role*, na druhou stranu bývají básně role prohlašovány za *neslučitelné* s lyrickým já. Tak se u Heinze Schlaffera při bližším pohledu proměňují ‚všechny básně, i takové, které nesou podtitul »prožitková báseň«, v básně role‘. Opačně to definují Harald Fricke a Peter Stocker: ‚Lyrické já: subjekt básní kromě básní role‘.

– Řada badatelů považuje *lyrické já* za konstitutivní prvek lyriky jako literárního druhu, jiní platnost *lyrického já* v lyrice omezují. Pro Käte Hamburgerovou jsou ‚lyrika‘ a ‚lyrické já‘ koexistenční: ‚Lyrický literární druh je konstituován pomocí takřikajíc »oznamující« vůle subjektu výpovědi, jímž se klade v podobě lyrického já [...]‘. Proti tomu například stojí pojetí Wolfganga G. Müllera: ‚Lyrické já není konstitutivním prvkem literárního druhu lyriky. Ne každá lyrická báseň obsahuje lyrické já.‘

– Dále bývá lyrické já chápáno například jako obsahový *motiv* nebo také jako synonymum pro *strukturu díla* [Werkstruktur] nebo *kreativitu* autora. Karl Pestalozzi spojuje lyrické já s motivem vyvstávání: ‚Nejenom že vyvstávání, které báseň představuje, ústí do básně samotné, nýbrž ve vyvstávání je tematizován způsob účinku básně. V tomto motivu vyvstává nárok básně být »lyrickým já«‘. Jürgen Pepper určuje lyrické já jako ztělesnění struktury díla: ‚Lyrické já je jednota transcendentální struktury, jednota mentální syntézy vnesené do básně‘. Gottfried Benn spatřuje v lyrickém já državu lyrické kreativity vůbec: ‚Inkarnace toho všeho, co žije z lyrického fluida v autorovi produkujícím básně, co ho odlišuje od autora epiky a dramatiky, co mu umožňuje a nutí ho sbírat vnější i vnitřní dojmy a proměňovat je v lyriku‘. (Martínez 2001: 377–378, přel. O. B.)

Martínezova studie vyšla v Německu v rámci poslední diskuze o lyrickém já, která proběhla na přelomu tisíciletí. Autor si klade za cíl pojem obhájit a rekonstruovat jeho pojmové určení. Tvrdí, že nemá smysl snažit se najít společné jádro všech jmenovaných koncepcí (tamtéž: 377). Svůj facit formuluje snad až příliš střízlivě: ‚Lyrické já [...] není v dialogu s nějakým komunikačním partnerem, ale vyjadřuje se monologicky a oproštěně od situace [situationsentoben]. Proto je pojem ‚lyrické já‘ uchopitelný jako jedna z forem literární řeči, která se liší jak od řeči dramatu, tak od řeči narativních textů. Lyrické já označuje typ mluvčího, který se vyjadřuje v absolutní řeči jednotlivce [absolute Einzelrede]. Autor (původce) s tímto mluvčím může být identický, ale nemusí‘ (tamtéž: 389). Dospívá se zde tedy k tomu, že lyrické já je nástrojem vhodným především pro analýzu ich-lyriky. Ta je bezesporu centrem básnické produkce, nestačí ovšem na problematiku subjektivity těch básnických textů, které stojí mimo ně.

Jeden z posledních příspěvků k teorii lyrického subjektu představuje studie Jörga Schönerta *Empirischer Autor, Implizter Autor und Lyrisches ich (mit einem Nachtrag)* z roku 1999 (v revidované podobě publikované online v roce 2004). Schönert tvrdí, že teoretické návrhy, které následovaly po počátečních koncepcích Susmanové a Walzela, postrádají jejich

„úroveň poznatků“. Odmítá Martínezovu obhajobu lyrického subjektu a v návaznosti na práci Dietra Burdorfa *Einführung in die Gedichtanalyse* (1995) prohlašuje „lyrický subjekt“ za zbytečnou a zastaralou kategorii. Nabízí alternativní model literární komunikace v lyrice nápadně odvozený z teorie narativů:

Rovina produkce textu	reálný (empirický) autor
Rovina organizace textu	implicitní autor
Rovina výpovědi	mluvčí/hlas (zahrnuje všechny gram. osoby)
narativní	dialogický/monologický
příp. řeč postav (Figurenrede)	např. dekretující/popisný/ prožitkově-reflektující/ apelativní
(Schönert [1999] 2004: online)	

V Schönertově návrhu skutečně není pro kategorii lyrického subjektu místo. Textová subjektivita lyrického já se v jeho koncepci stává mluvčím či hlasem, jenž básnický text metaforicky „proslovuje“. problematická označení „lyrický“, „subjekt“ i „já“ zde zůstávají stranou. Tento model uchopení básnického textu v podstatě navazuje na základní „objev“ Susmanové, a sice oddělení empirického a textového já v lyrice. Dochází tu ovšem k jinému důležitému posunu. Teorie lyriky v průběhu druhé poloviny minulého století jako by nesledovala vývoj teorie literárních narativů a setrvala v podstatě u vlastní terminologie i metodiky. V Schönertově rozvrhu je však patrná tendence k návratu literárněvědné reflexe básnických textů do obecné – a tím i současné – teorie literatury.

4. 1. 3. Lyrický subjekt a subjekt díla jako fikční entity (koncept M. Červenky)

Zdá se, že v druhé polovině minulého století nedochází v československé literární vědě k tak bohaté diskusi o lyrickém subjektu jako v Německu. Platí zde obecný konsensus o pojmu *lyrický subjekt* ve významu, jak jej na základě polského bádání šedesátých let (A. Glowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński) shrnuje Vladimír Macura ve Vlašínově *Slovníku literární teorie*. Lyrický subjekt je tu pojímán jako vnitrotextový faktor básně a jako „obraz mluvčího zprostředkovaný a budovaný lyrickým dílem, významový korelát všech jeho

složek“ (Vlašín 1984: 214), který není ztotožnitelný s autorem. Bez autorské empirie se ovšem neobejde a jeho konstrukce „je ovlivněna dobovými literárními konvencemi i celkovým autorským záměrem“ (tamtéž).

V českém vydání Nünningova *Lexikonu teorie literatury a kultury* konstatuje Jiří Trávniček dva základní směry zdejší teorie lyriky, první „esencialisticko-ontologický“, který „v lyrice [...] hledá neměnnou a absolutně platnou substanci“ (Nünning 2006: 792). Druhý způsob uvažování o lyrice nazývá „jazykově-funkcionalistický“, a právě zde, nejvýrazněji v pracích Miroslava Červenky, je termín *lyrický subjekt* trvalým předmětem zájmu. V základu Červenkovy koncepce lyrického subjektu figurují předválečné práce Jana Mukařovského. Ve studiích ze třicátých let činí Mukařovský dva podstatné kroky: 1) ustavuje umělecké dílo jako „sémiologický fakt“ a přisuzuje mu autonomní znakový charakter (Mukařovský [1934] 2007: 213); 2) stanoví vedle Bühlerových jazykových funkcí (zobrazující, expresivní a apelativní) ještě čtvrtou – funkci estetickou (Mukařovský [1936] 2000: 59). Poměr autor – text/básnická řeč – dílo, a tedy otázka autorské a textové subjektivity tu doznává značné proměny.

Spolu s rozhojněním jazykových funkcí a s poukazem na skutečnost, že umělecké dílo si zachovává estetickou autonomii, vyvazuje Mukařovský básnický jazyk z čistě pragmatických vztahů: „Pokles bezprostředního vztahu k realitě činí z pojmenování básnický postup; proto nemůže být básnický projev (pokud je jako básnický pojímán) hodnocen podle měřítek platných pro pravdivost projevů sdělovacích: básnická fikce je noeticky zcela odlišná od ‚výmyslu‘, vědomky či nevědomky klamného“ (tamtéž). Uvolnění od verifikovatelného kontextu reality (tedy z oblasti korespondenční pravdivosti) zbavuje literární dílo nutnosti biografického filtru stejnou měrou, jako to činí oddělení „empirického“ a „lyrického já“ u Susmanové a Welzela. S touto perspektivou, která je pro literárněteoretické uchopování básnických textů nezbytná, přistupuje Mukařovský k básnickému individu a jeho literárnímu jazyku zcela bez skrupulí: „V jazyce básnickém je naopak pozornost soustředěna na znak sám; odhad jeho vztahu k duševnímu životu subjektu-původce ustupuje tu do pozadí, nebo se neuplatňuje vůbec: se ztrátou svého reálného dosahu stává se výraz citů pouhým uměleckým postupem“ (tamtéž: 61).

Miroslav Červenka přivádí myšlení o subjektivitě v lyrice k novému (či pozměněnému) paradigmatu, jež je výrazně ovlivněno teorií fikčních světů. Už ve své disertační práci z konce šedesátých let Červenka zachází s dvěma základními pojmy svých reflexí lyriky – s *lyrickým subjektem* a *subjektem díla*. K jejich zásadnímu rozpracování ovšem dochází až v devadesátých letech a s *Fikčními světy lyriky* (2003). Červenková obhajoba fikční podstaty lyriky se opírá o zmíněnou Mukařovského estetickou funkci: „[...]“

fikčnost se zdá být jen jedním z možných důsledků působnosti estetické funkce, jmenovitě jejího izolačního efektu, vytrhávajícího prožitky a akce označené v díle z bezprostředních souvislostí a důsledků v aktuálním světě“ (Červenka 2003: 16). S tímto tvrzením vymezuje Červenka lyrické básni svébytnou ontickou sféru, fikční svět, přičemž tento svět u lyrické básně „představují její subjekty“ (tamtéž: 23), a ty pak „lze chápat jako minimální kontext nezbytný pro porozumění básni.“ (tamtéž: 26). Tyto entity jsou v Červenkově podání úhelným kamenem produkce lyrických textů (ustavování zevnitř, skrze subjekt) i jejich recepcce (vědomí fikční podstaty textových subjektů u čtenáře).

Samotnou kategorii lyrického subjektu/mluvčího Červenka například oproti Macurově slovníkové definici z osmdesátých let nijak výrazně neposouvá. Určuje mu jasně vnitrotextovou pozici: „[...] představujeme si lyrický subjekt jako cele obsažený ve fikčním světě [...], fikční svět v sobě ztělesňující“ (tamtéž: 50). Jediným a zásadním rozdílem je zde všudypřítomná fikční perspektiva: „Subjekt v lyrice lze chápat jako minimální kontext nezbytný pro porozumění básni. Interpretace básně není popisem jejích témat, ale konstrukcí profilu imaginárního mluvčího v imaginární situaci promlouvání“ (tamtéž: 26). Lyrickému subjektu připisuje především „životní obsahy“ (tamtéž: 52) a fikčnímu světu lyrického díla pak „více méně propojené stavy vědomí“ (tamtéž: 34). Psychologizující antropomorfizací se lyrický subjekt ocitá v blízkosti subjektu autorského. Přestože oba spočívají v odlišných ontologických sférách, konstatuje Červenka, že lyrický subjekt není od autorského vzdálen natolik, „aby se jeho fikční svět vylučoval se světem, jaký patří k osobě zakotvené v místě a času vzniku díla a jaký odpovídá elementárním informacím o autorovi“ (tamtéž: 55).¹⁶⁴

Pozoruhodně je ve *Fikčních světech lyriky* pojednán další subjekt básnických textů, totiž *subjekt díla*. Od lyrického ho Červenka přísně odlišuje, dokonce oběma subjektům přisuzuje jiné pole působnosti a mírně odlišnou ontologii, přestože v obou případech se jedná o ontologii fikční. Vedle té textové, tedy primárně fikční, a ontologie aktuálního světa se tu ještě objevuje třetí, mezilehlá ontologická zóna, o níž Červenka hovoří také jako o „druhé fikci“ (tamtéž: 44). Tu Červenka definuje za pomoci teoretických prací Kendalla L. Waltona a jeho konceptu literatury jako hry na „jakoby“ (*make-believe*) a říká, že je možné rozlišovat mezi „fikčním světem díla a hry s dílem“ (tamtéž: 11). Zde, v oblasti hry s dílem, „nacházíme místo pro subjekt díla jako hypotetického nositele tvůrčích činností, které ke vzniku díla vedly“ (tamtéž: 43). Ani subjekt díla není identický s empirickým autorem. V souladu

¹⁶⁴ Dále srov.: „Absolutní rozlišení lyrického subjektu a autora a jejich osobní identifikace jsou spíš dva krajní modelové póly, reálně existující případy se vždy mohou vyskytovat někde mezi oběma krajnostmi. Nejobvyklejší situace je bližší pólu neidentity.“ (tamtéž: 52).

s modelem Jörge Schönerta by se dal spíše označit jako implicitní autor (působí na rovině organizace textu), který se u Červenky od toho skutečného liší tím, že postrádá fyzické tělo, od lyrického subjektu ho pak odlišuje absence implikovaného fikčního těla (či minimálního fyzického atributu – hlasu). Zatímco lyrický subjekt je vnitrotextovým a sebe-definovaným mluvčím, z jehož řeči čtenář konstruuje určitý mentální profil v okamžiku fikčního světa, subjekt díla má za své působišťe oblast „vytváření díla a mentální procesy s tím spojené; je to v první řadě subjekt tvůrčích činností, průvodce pravidel diskurzu [...]“ (tamtéž: 46). Z perspektivy čtenáře je ovšem „subjekt díla konstituován vnímatelem podle obrazu a řádu reálného tvůrčího subjektu“ (tamtéž: 44). Zdá se tedy, že se podobně jako u problematiky lyrického subjektu i zde vynořuje jistá návaznost na subjekt autorský.¹⁶⁵ Rozdělení rolí lyrického subjektu a subjektu díla u Červenky shrnuje Karel Piorecký. Poukazuje na fakt, že se jedná o dvě různé perspektivy: v případě lyrického subjektu totiž „chceme konstruovat co možná nejkomplexnější představu o fikčním světě“; v případě subjektu díla „nám jde o text jako výsledek tvůrčích aktů, které mají svou historicitu a jsou personifikovány v představě subjektu díla“ (Piorecký 2006: 49).

Zatímco u lyrického subjektu je na místě shrnující otázka: *čí hlas vytváří svou řečí tento (fikční) svět a jaký tento mluvčí je?*, v případě subjektu díla se můžeme ptát: *jaký je ten, který tomuto hlasu dal podobu v básni?* – a na odpověď usuzovat nikoli z dostupných a vždy nutně nepřesných biografických dat, nýbrž spíše z povahy i kontinuity tvůrčího gesta a zvoleného diskurzu. Lyrický subjekt je tedy u Červenky kladen jako entita prožívající, představuje spíše pól prožitkový a percepční; subjekt díla naproti tomu působí jako organizační element, jako inherentní tvůrčí vědomí, pól spíše racionální.¹⁶⁶ Konečně důležitou vlastností subjektu díla je také to, že ho můžeme identifikovat a popisovat pouze tehdy, pokud báseň chápeme jako fikční dílo. Bez vědomí fikčnosti totiž nelze konstrukt „průvodce pravidly diskurzu“ detekovat.

¹⁶⁵ Srov.: „Není to [...] tak, že subjekt díla nemá nic společného s empirickým autorem – každý ve svém vlastním světě třeba mohou znamenat zhruba totéž; subjekt díla je však umístěn v jiné ontologické sféře, poznáván jinými cestami a z jiných zdrojů a v aktuálním světě hraje jinou roli než empirický autor“ (Červenka 2003: 49) a dále: „Subjekt díla je zajisté sémiotický subjekt, ale znaky které ho konstituují, pocházejí také odjinud než výlučně z díla“ (tamtéž: 46).

¹⁶⁶ Z Červenková pojetí subjektů v básni nechávám záměrně stranou poněkud nejasnou kategorii *persony*. Ta se na jedné straně vymezuje podobně jako lyrický subjekt („Persona vylučuje ze sebe svůj svět“, Červenka 2003: 58), na straně druhé se persona stylizuje „do podoby básníka“ (tamtéž: 59), patří tedy k doméně subjektu díla. Oddělení obou subjektů pomocí kritéria „fikční tělo“, jež u tohoto problému Červenka znovu vyzdvihuje, kategorii *persony* neozřejmuje.

4. 1. 4. Závěr exkurzu

Už dříve jsme narazili na skutečnost, že (například v kontrastu s modelem Jörga Schönerta) jsou termíny „lyrický“, „subjekt“ a „já“ dílem problematické. Adjektivum „lyrický“ přiřazuje sledovaný pojem příliš jednostranně do pomyslného centra básnické produkce, k lyrice. Navozuje dojem, že je bezpředmětné uvažovat nad tím, jsou-li všechny básnické texty skutečně lyrikou a jestli je s významem slova „poezie“ synonymní, či nikoli, neboť situace je zřejmá.¹⁶⁷ Je-li mluvčí v básni opravdu lyrický, je ovšem méně jednoznačné, pokud se věnujeme například experimentální poezii či takovým básnickým textům, které jsou na hranici krátké narace ve verši nebo třeba anekdoty. Geneticky patří přídavné jméno „lyrický“ k hudebně-performační produkci – anglické *lyrics* označující písňové texty počínaje melodramem, lidovou písní a jazzem a hiphopem konče, nachází své opodstatnění spíše zde. Zájmeno v sousloví „lyrické já“ zase příliš silně orientuje pojem k ich-lyrice – v některých básnických poetikách je ovšem výrazná tendence se první osobě singuláru vyhýbat. Konečně substantivum „subjekt“, které patří především do české terminologie, se jeví jako problematické hned z několika úhlů. V první řadě je to kategorie implantovaná z filosofie a její užívání v literární vědě nemůže reflektovat všechny její historické významy. Mnohem podstatnější argument proti „lyrickému subjektu“ (a stojí za povšimnutí, že německy píšící autoři konsekventně používají sousloví „lyrické já“) se nachází v jeho významu. Slovo subjekt pochází z latinského „*sub-iectum*“, tj. to, co leží vespod“ (Haman 1993: 5), a je založeno na představě určité hierarchie. Jak ale nastíněný vývoj pojmu ukazuje, lyrické já postrádá hierarchickou identitu se svým původcem; Červenka o něm výstižně říká, že „je to fikční protějšek – byť sebevíc fragmentární – vědomí živého člověka“ (Červenka 2003: 52). Pozice tohoto já/„subjektu“ tedy není hierarchická, ale spíše fikčně paralelní.¹⁶⁸ (Dodejme však, že jeho užívání v obou formách má zažitou tradici a tím i terminologickou stabilitu, a další terminologické přehodnocování vneslo spíše zmatek do již tak rozsáhlé diskuze. Proto se v této práci držíme konvenčních označení lyrický subjekt, lyrické já, mluvčí básně, příp. instance mluvčího, které vystupují jako synonymní.) Podobně jako Schönert vrací i Červenka myšlení o básnických textech zpátky do obecné teorie literatury. Jestliže byl jeho prací lyrice přiznán podíl na fikční literatuře, znamená to v podstatě současné završení vývoje, který

¹⁶⁷ Překrývání pojmů poezie a lyrika, tedy míšení pojmu pro literární druh a jeden z jeho žánrů, může být v českém prostředí důsledkem interference z německojazyčné oblasti, kde je výraz „Lyrik“ termínem označujícím celý literární druh, pod nějž spadají jednotlivé žánry – lyrika, epické texty, politická poezie, experimentální poezie atd.

¹⁶⁸ Srov. „[F]ikční světy [...] představují takový model světa, jenž není založen na *větvení*, nýbrž na *paralelismu*“ (Ronenová 2005: 17).

počiná v desátých letech v Německu v pracích Susmanové a Walzela. Z hlediska pojmosloví se ovšem zdá, že Schönertův model, který je ostatně Červenkově pojetí příbuzný v rozlišování tripartity autor – implicitní autor/subjekt díla – mluvčí/lyrický subjekt, je pro současnou interpretační praxi vhodnější. Postrádá totiž vágnost terminologie odvozené z předminulého století.

4. 2. Debut *mellom speil og speil (mezi zrcadlem a zrcadlem, 1965)*

Kategorie lyrického subjektu je, především díky fikční perspektivě (Červenka) a vsazení do aktuálního rámce literárněvědného bádání (Schönert), obohacena o další celou vrstvu a složku významu a výrazu fikčního světa – o subjekt díla, který je indexem konstruovanosti, a tedy i artefaktovosti tohoto světa. Z konstrukčního i recepčního hlediska zůstává výpovědním centrem světů básní lyrické já jako modus sebevyjevující komplexity a individuality.¹⁶⁹ Jeho postavení je natolik dominantní, že automaticky autentifikuje, jak říká Červenka „na základě pouhého pojmenování“ (Červenka 2003: 25) vše, co se děje ve fikčním světě básně.¹⁷⁰ Otázka, kolem které se točí tato kapitola, pak zní: jaká centra fikčních světů tvoří Voldovy sbírky z let 1965–1970?

Ve Voldově debutové básnické sbírce, za niž získal Cenu Tarjei Vesaase a vzbudil (především figurativními básněmi) pozornost i podiv domácí i skandinávské kritiky,¹⁷¹ je patrná silná návaznost na lyriku pozdního modernismu, v norské literární vědě také označovaného jako poválečný, symbolický či tragický modernismus. Konvenční lyrické strategie ovšem ozvláštňuje hravá rovina dobového literárního experimentu a způsob, jakým jsou básně v knize poskládány do sedmi oddílů: druhý a předposlední (šestý) oddíl např. tvoří figurativní básně. Jejich vizuální podoba odkazuje na principy práce se slovní materií, jak ji známe z vizuální poezie. Poetika konvenčního lyrického subjektu se už v tomto debutu prolíná s důrazem na sebeodhalující konstrukční sílu červenkovského subjektu díla. Na jedné straně tak v *mellom speil og speil* stojí básnické texty jejichž figura produkce i recepce, lyrické já,¹⁷² potvrzuje konvenční očekávání k promlouvající instanci lyrické produkce. Lyrické já básní se nabízí k tomu, abychom konvenčně rekonstruovali lyrický fikční svět

¹⁶⁹ Srov.: „Not only the individuals, but the objects of this world are so incompletely characterised, that they do not achieve any individuality because the only individual that matters is the lyric I“ (Meneses 1991: 296).

¹⁷⁰ Meneses (1991: 295) i Červenka (2003: 25) shodně poukazují na to, že se lyrické já spíše než prozaické ich-formě pro svou úplnou autentifikaci fikčních faktů stejně jako „absolutní znalostí“ (tamtéž), kterou disponuje o fikčním světě, podobá konvenčnímu vševědoucímu vypravěči narativů.

¹⁷¹ Srov. Lombnæs 2000b: 11.

¹⁷² O lyrickém subjektu jako o „figuře produkce i recepce“ hovoří Hornová (1999: 293).

tímto subjektem ztělesněný podle dobových kritérií subžánrů lyriky. Na straně druhé pak stojí básně, jejichž očividný rozvrh jazykového materiálu v prostoru stránky směřuje pozornost ke konstrukci vizuálního textového pole. Fikční text vedle lyrického subjektu, jenž ztělesňuje svůj referenční svět, nabývá tvarů, které tento referenční svět rozšiřují či interpretují v dalším médiu – představují přechod od verbálního kódu k vizuálnímu, a fikční svět se tak klene v jejich prolnutí. Jazykové rozvržení lyrického subjektu tak do značné míry přejímá rozvržení fikčního lyrického prostoru sbírky.

Dominantní figurou sbírky, která určuje stavbu sémantiky i textový půdorys knihy, je zrcadlení. Najdeme i řadu příkladů, které k zrcadlení a zrcadlu referují přímo motivicky. Příkladem je už samotný titul, v němž je motiv zrcadla použit hned dvakrát. Do totožné konstelace je umístěn lyrický subjekt: nachází se v permanentní oscilaci mezi sebou samým, případně mezi já a lyrickým ty, v závěrečném oddíle sbírky pak mezi já a přírodním světem. Ilustrovat bychom to mohli například krátkou úvodní básní prvního oddílu:

Beger i hånd
blikket i beger
Hvem er du

(„Pohár v ruce / pohled v poháru / Kdo jsi ty“, Vold 1965: nestránkováno)

Otázka v posledním verši (vyznačená pouze syntakticky, neboť zde chybí tázací znaménko) výslovně poukazuje na nejednoznačnou identitu. Permanentní neukotvenost „já“ přítomná napříč celou sbírkou, potvrzuje jednu z konvencí lyrického postupu textové poiesis, je „v dějinné tradici prožitkové lyriky [a] typologicky se vyznačuje zaměřením na vysílače (básník‘), jak upozorněje Hlemstetter (1999: 34). Týmž proces zrcadlení motivuje i řadu figurativních básní ve sbírce, například v druhém oddíle s názvem „Rom og speil“ („Prostor a zrcadlo“):

innesluttet i et rom innesluttet i et rom
jeg
som slutter om et rom som slutter om et rom
på flukt mot ytre grense og mot grensen inn
jeg
i håp om funn i største eller minste skrin

(„zavřený v prostoru zavřený v prostoru // já // který uzavírám prostor který uzavírám prostor // v úniku k vnější hranici a hranici dovnitř // já // s nadějí v nález větší či menší skříňky [/relikviáře]“, tamtéž)

Zrcadlení ve smyslu opakování motivů se nerealizuje pouze na úrovni jednotlivých veršů, nýbrž i v dynamice celého textu, v původním vydání vysazeného do čtverce. Zrcadlové je i umístění zájmen „jeg“ (já) vždy v pomyslném rámci dvojice veršů. Také z hlediska rytmu jazykového materiálu je využito možností zrcadlení verbálních kvalit jazykového materiálu, jednak metrickou pravidelností a především pak prostřednictvím koncových rýmů, a to jak absolutního (v prvním a třetím verši), tak asonance („grensen inn“ a „skrin“).

Figura zrcadlení je základním estetickým prostředkem, který ve sbírce *mellom speil og speil* určuje organizaci jazykové matérie na všech úrovních textu od úrovně fonetických kvalit výrazů, organizace lexika, řazení veršů, v motivické rovině, až po úroveň kombinace jednotlivých textů v celku sbírky a celkovou kompozici. Jedná se tedy o globální omezení, které tvaruje fikční svět sbírky na všech jeho úrovních. Příkladem organizace zvukových a lexikálních výrazů by mohla být řada veršů variujících kvality a kvantity vokálů jako v úvodním verši druhé básně třetího oddílu: „Lenge alene med mine ord som på en flåte på åpne havet“ („Dlouho sám se svými slovy jako na hladině otevřeného moře“, tamtéž), kde se opakují variace výrazů obsahujících především vokály *e* a *o*. Zrcadlení na této úrovni tedy ústí v eufonickou kompozici. O reflexivním násobení bychom mohli uvažovat také v případě nezdánka využívaných náslovných rýmů, jako například v třetí básni čtvrtého oddílu: „Ikke som synkende stillhet / om taggete tinder / sent i september / ikke som tanken på tid / uten ramme på rom / lik en svimlende stup“ („Ne tak jako klesající klid / na špičaté vrcholky / v pozdním září / ne jako myšlenka na čas / bez rámce v prostoru / podobném tyčícím se horským stěnám“, tamtéž, zvýr. O. B.). Že nejde o prostou aliteraci a můžeme hovořit o části v komplexu figury zrcadlení, potvrzuje podvojnost aliterovaných výrazů, a tedy jejich (zrcadlová) symetrie).

Na syntagmatické a veršové úrovni se figura zrcadlení projevuje především na příkladu nejrůznějších paralelismů. Vedle již citované básně „innesluttet i et rom“, kde bychom je mohli ukázat, či opět v titulu sbírky se nabízí třeba závěr výše citované třetí básně čtvrtého oddílu: „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“ („ne tak / jsi u mě / ale jako mírná noc / ve městě // tiše ševelící neonová noc / která není nikdy vzdálená / která není nikdy černá“, tamtéž, zvýr. O. B.). Jiným příkladem téže tendence je závěrečný rámcový text sbírky:

hvert	hver
blikk	tanke
har	har
sitt	sitt
stjernehav	osean
hvert	hvert
ord	menneske
sitt	speilet
rom	å
å	krumme
treng	seg
gjennom	over

(„každý / pohled / má / svou / nebeskou bář / každé / slovo / svůj / prostor / kudy se / protlačit // každá / myšlenka / má / svůj / oceán / každý / člověk / zrcadlo / kolem nějž / se / může ohýbat“, tamtéž).

Zde nabývá vizuální forma básně další podobu zrcadlení – vizuální i sémantické zrcadlení probíhá na horizontále. Tato básnická koda je zároveň svého druhu poetickou maximou, v níž se lyrické „já“ tluší na úkor hlasu pronášejícího obecně platnou úvahu, jakousi pomyslnou výslednici autorského průzkumu zrcadlivé subjektivity ve fikčním světě, jemuž dominuje lyrické já v „typisk modernistisk dikterrolle – det isolerte, splittete subjekt“ („typicky modernistické básnické roli – jako izolovaný, fragmentovaný subjekt“, Havnevik 2002: 435).

Figura zrcadlení se odráží i v kombinatorice jednotlivých textů ve sbírce, tedy na makrourovni. (To je ostatně typickým rysem všech Voldových sbírek od debutu do současnosti – zvolený diskurz v knize se Vold vždy pokouší signalizovat i na úrovni knižního designu – ve skulpturaci knižního objektu.) Důraz, jež kladu na to, abych ukázal globální symetrii Voldova debutu, není náhodný, je signálem k interpretaci. Vědomá organizace díla má významnou metaliterární, resp. metafikční funkci. V první řadě čtenáře upozorňuje na nenáhodnost, a tedy utvořenost kompozice. Vold se snaží, a už v debutové sbírce je to patrné, upoutat pozornost čtenáře nejen na svět zobrazený fikčními lyrickými já jednotlivých básní, nýbrž i na fikční subjekt díla, který je konstrukční a organizační silou nejen textových pasáží, nýbrž i kompozičních celků. (Proto je, jak zmiňuje Wærp¹⁷³, spíše autorem celých knih než jednotlivých básní a tenduje k horizontálnímu spíše než vertikálnímu básnickému diskurzu.) Celek kompozice má svoji hodnotu nejen jako motivační prvek autorského procesu, ale i tím,

¹⁷³ Srov. Wærp 2001: online.

že poukazuje k utvářenosti celku, zdůrazňuje i jeho artefaktuální a tedy fikční charakter. Voldovy knihy jdou proti konvenci intuitivně seřazených básnických textů, které se autorovi nahromadily v průběhu tvůrčího procesu, jsou to přísně komponované celky, které s tvůrčím procesem vytváří plánovanou synergii.

Využití figury zrcadlení a symetrií je jednou ze strategií působení na čtenáře, zároveň rytmizuje celou knihu. Makrokompozice *mellom speil og speil* je následující: sbírku otevírá a zavírá samostatný text, první oddíl čítá pět básní, druhý čtyři, třetí znovu pět. Ve čtvrtém oddílu (s názvem „Våre speil“ [„Naše zrcadla“]) se nachází pouze jedna delší báseň rozčleněná do 3 oddílů po 3 tříveršových strofách. Pátý, šestý a sedmý oddíl v symetrii s prvními třemi opět čítají pět, čtyři a pět básní, přičemž druhý a šestý oddíl sdružují figurativní texty, zatímco ostatní básně se drží konvenční délky lyrických textů. S přihlédnutím ke kompozičním symetriím bychom mohli sbírku zjednodušit do formule 0–(1–2–3) 4 (3`–2`–1`)–0, kde shodné číslice označují oddíly se stejným počtem veršů a 0 je označením textu, který má demarkační charakter a sbírku (a fikční svět sbírky) otevírá či uzavírá. Případnou metaforou, s níž můžeme popisovat tuto (či kteroukoli jinou) autorovu sbírku, je „geometrie“, slovo pocházející z řeckého dvouslovného kompozita γεωμετρία (*gé* – země a *metría* – měření, vyměřování). Geometrickou kompozicí stanovuje Vold rozsah jiného metaforického termínu, totiž „světa“. Fikční svět Voldova debutu, stejně jako dalších knih, je zakotven v přesném, technickém a materiálním vyměření (fikčního) světa, určením strukturovaného celku, jenž bude obsazen organickým významem. V něm vymezuje rámeček (básně 0 a 0`), který představovaný fikční svět ohraničuje, a signalizuje, že vstupujeme do oblasti fikce.

Geometrie půdorysu debutové sbírky je motivována ještě další, taktéž spíše technologickou proměnnou. Tou je samotná tisková technologie. Právě tak, jako Vold vědomě strukturuje textovou základnu na úrovni celé knihy, produktivně přijímá i technologická omezení svého herního pole s ohledem na parametry tiskové a typografické produkce knižního objektu. V jeho matematicko-poetickém univerzu se proto objevuje ještě další matematická veličina, tentokrát z oblasti aritmetiky, již je práce s číslem 8, resp. 16, protože právě takový je počet stran, které se při dokončování tiskového procesu vejdou na tzv. tiskový arch. (Podle počtu stran na arch se také kalkuluje s počtem stran knih obecně, což ovlivňuje konkrétní volby typografického designéra a vposledku může ovlivňovat i autorská rozhodnutí.) Voldovy sbírky mají vždy přesně stanovenou architekturu i z tohoto hlediska: debut *mellom speil og speil* měl 64 tiskových stran (tj. 4×16), druhá knížka, *blikket (pohled* 1966) 32 stran (tj. 2×16), třetí knížka *HEKT* (1966) opět 64; čtvrtá kniha – sbírka básní

v próze *fra rom til rom SAD & CRAZY* (z pokoje do pokoje *SAD & CRAZY*, 1967) – opět 64 stran, pátá sbírka *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (Šťastná verze Matky Dobrosrdečné. Ano, 1968) 256 stran (tj. 16 × 16); šestá knížka *kikelipi* (*kikiripi*, 1969) 128 stran (tj. 8 × 16); sedmá již dříve zmíněná sbírka *spor, snø* (*stopy, sněh*; 1970), jíž Voldův raný projekt končí, měla 160 stran (tj. 10 × 16). Podle těchto proporcí pak autor volí i počet básnických textů v jednotlivých sbírkách a způsoby jejich členění do celků. Všechny sbírky s výjimkou poslední využívají číselné struktury popsatelné jako 2⁴ až 2⁷.

V takto přísně konstruované struktuře, která podpírá fikční světy lyrických já i subjektů díla, má každá disproporce své místo, resp. může být produktivní chybou, či spíše vnitrodiskurzivním odkazem. Taková „chyba“ se i ve sbírce *mellom speil og speil*: na 64 stranách knihy (byť v zrcadlově symetrickém rozvržení) je vytištěno jen 31 textů, z toho jediný je vysázen kurzívou. Jedná se o pátý text prvního oddílu („Blikket“), jehož text, resp. slova v něm použitá, se stanou materií pro permutační kompozici *blikket* (1966). Ta je patrně nejdelší permutační skladbou v oblasti experimentální poezie šedesátých let v celosvětovém měřítku a jedinou experimentální knihou vydanou v této dekádě v norské literatuře. Tento matematický signál pak prozrazuje, že se jedná o chybějící 32. báseň debutové sbírky a představuje její experimentální „výčnělek“.

4. 3. *blikket* (pohled, 1966) a experimentální literatura ve Skandinávii¹⁷⁴

Vizuální básně v debutu, který byl dobovou kritikou chválen mimo jiné za „god gammeldags lyrisk følelse“ („starou dobrou lyrickou citlivost“, Lombnæs 2000b: 11), jasně poukazovaly na to, že Vold vědomě pracuje nejenom s fikčností lyrické promluvy, ale dokáže pravidla fikčního světa převádět i přes hranice médií – od textu k obrazu, případně od obrazu k audiálnímu či audiovizuálnímu formám. Literární aktivita překračující hranice literatury samotné je jedním z rysů experimentátorství období, v němž se ustavuje Voldův autorský diskurz, a je patrné, že Vold sám dobové podněty přijímal a na půdě norské literatury také rozvíjel. Následující oddíl věnovaný experimentální knize *blikket* – či ještě lépe o permutační básni tvořící komplement k debutové sbírce – se proto bude zabývat nejen knihou samotnou, ale i širšímu literárněhistorickému kontextu skandinávské neoavantgardní vlny.

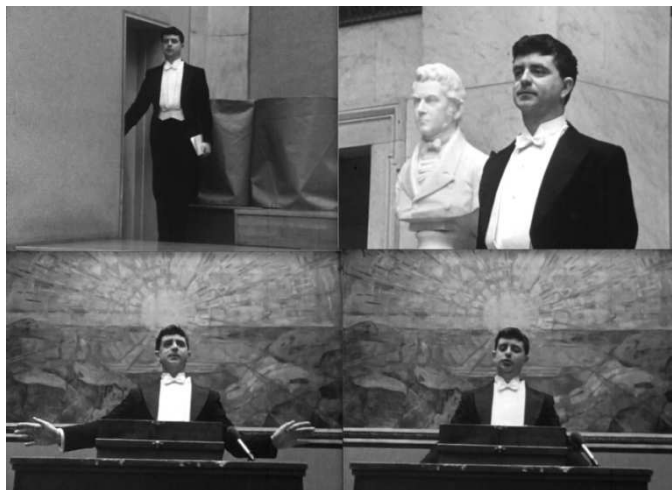
V květnu 1968 vystupoval Vold v televizním programu „Chápete, co říkám?“, kde přednášel báseň „kulturuke“ publikovanou o rok později ve sbírce *kykelipi* (*kikiripi*, 1969).

¹⁷⁴ Text oddílu je revidovanou verzí publikované studie (Buddeus 2015a).

Na záběrech vidíme postavu autora, který ve smokingu vchází na pódium auly dnešní právnické fakulty, nejstarší budovy Univerzity v Oslo založené v roce 1814. Za vydatného potlesku publika (ve videu se ovšem přímý záběr na diváky neobjeví) přechází Vold k řečnickému pultu, pokládá list s básní na desku stolku, ztiší publikum a přednáší:

kulturuke

ulturkuke
 tulkuruke
 ultkuruke
 ukturulke
 tlukuruke
 ukturkule
 urtukulke
 turlukuke
 kulrukute
 ultrukuke
 kuleturuk
 rulekukur
 tulekukur
 luretukuk
 kukutelur
 ruktukule
 lurekuktu
 luekuktur
 kuktulure
 rukletuku
 tuklekuru
 urukekult
 kuruketul



Úvodní momenty z televizní performance básně „kulturuke“, 1968.¹⁷⁵

(Vold 1969: 140)

Tato permutační báseň využívá jako materiálu jediného slova – kompozita –, které v češtině znamená „týden kultury“ a původně bylo názvem veřejné kulturní události.¹⁷⁶ Při permutaci výrazu „kulturuke“ se mezi čistým nonsensem objevují výrazy z nejrůznějších rejstříků – *ku* = kráva, *ulke* = mořský d'as, *lue* = čepice, *kuruke* = kravský koláč, *tru* = věřit, *tukle* = osahávat,

¹⁷⁵ VOLD, Jan Erik. „Kulturuke i aulaen“, TV-programs, radio broadcasts and slideshow, in: *Jan Erik Vold: Vokal. The Complete Recordings 1966–1977*, Oslo: Plastic Strip, [1968] 2009, CD 3 – track 01.

¹⁷⁶ „Kulturuke var på TV. Det var noen unge programmakere som fant på den ideen. Selve diktet var en slags response på en såkalt ‚kulturuke‘ som Oslo by arrangerte 1966, med en masse tåpelig påfunn. Jeg stirret lenge på ordet med alle k'ene og u'ene. Så kom permutasjonene av seg selv. Jeg vil tro at diktet er uoversettelig.“ („Kulturuke dávali v televizi. S nápadem přišli mladí televizní dramaturgové. Samotná báseň byla svého druhu odpovědí na tzv. ‚kulturuke‘, týden kultury, jež uspořádal magistrát Osla v roce 1966 a obsahoval řadu absurdit. Dlouho jsem zíral na to slovo a na všechna ta jeho *k* a *u*. Permutace přišla sama od sebe. Myslím, že báseň je nepřeložitelná.“) Jan Erik VOLD, e-mail z 25. 1. 2012.

kuk = čurák nebo *rukle* = kaz na skle a další. Snímek bychom mohli považovat za dokumentaci autorské performance, jež využívá kontrastu nonsensu s vysoce reprezentativním místem konání, a tím vyvolává komický efekt. Neméně podstatný je také fikční charakter události – potlesk byl evidentně přidán v televizní postprodukci. Mluvčím v této situaci je sice autor, ovšem ve snímku nevystupuje pouze jako Jan Erik Vold, nýbrž především *v roli*. Ta je spíše parodií na roli umělce promlouvajícího k davům, což je možné číst jako odkaz k básnickému „otci zakladateli“ norského státu z druhé poloviny 19. století, Bjørnstjerne Bjørnsonovi¹⁷⁷. Že jde o jakousi hravou demytizaci, podtrhuje i záběr z pohledu a instalace „mluvící hlavy“ básníka do slunečného středu obrazu Edvarda Muncha *Slunce (Solen)*, 1909–1916). Taková anekdotická kritika byla v druhé polovině šedesátých let zcela aktuální: „Bylo na čase,“ jak v reflexi poezie tohoto desetiletí tvrdí Harald Bache-Wiig, „dostat básníka zpátky na zem“ (Bache-Wiig 2000: 6).

4. 3. 1. Norská, švédská a dánská literární neoavantgarda

V širokém slova smyslu bylo „experimentování“ v norské literatuře šedesátých let především snahou nastupující generace autorů o obnovené přezkoumání literárních postupů, žánrů a druhů a pojem experiment přesahoval úzký rámec tzv. experimentální poezie. Impulzy konkrétní, vizuální a zvukové poezie rozvíjel Jan Erik Vold na půdě norské literatury spíše jako solitér. Byl ovšem v živém kontaktu se skupinami podobně zaměřených básníků i v dalších skandinávských centrech, především s autory ze stockholmské skupiny Svisch. Díky malé jazykové bariéře mezi kontinentálními skandinávskými jazyky a osobnímu propojení s důležitými aktéry ve Švédsku a Dánsku¹⁷⁸ přirozeně překračoval hranice „národní literatury“ a působil v širším rámci severské experimentální vlny. Výše popsanou televizní performanci lze číst jako projev hned několika tendencí aktuálních pro dobovou experimentální poezii – jedná se o multimediální fikční artefakt, který propojuje několik linií: permutace je jedním z nečastěji užívaných postupů experimentální poezie; hravostí a ostentativní nadsázkou míří na instituci (dobové modernistické) lyriky a básníka; performativní provedení, které vychází z konkretistického myšlení o jazyce jako o materiálu,

¹⁷⁷Bjørnstjerne Bjørnson byl současníkem Henrika Ibsena. Vedle spisovatelské a dramatické praxe byl významným společenským debatérem a „vůdčí osobností všech významných politicko-společenských aktivit druhé poloviny 19. století“ (Srov. Humpál 2006: 51–54).

¹⁷⁸V rozhovoru s Perem Bäckströmem jmenovitě zmiňuje Vold hybatele švédské experimentální scény básníka a provozovatele nezávislého nakladatelství Kerberos Forlag Åke Hodella nebo představitele dánské neoavantgardy básníky Pera Højholta, Inger Christensen či kritika Poula Boruma ad. Srov. Bäckström & Børset 2011: 543–544.

je založeno na zvukových vlastnostech výrazu „kulturuke“, jenž je sám o sobě téměř symetrickou verbální strukturou střídající konsonant *k* a vokál *u*. „Je nanejvýš důležité, aby mladá poezie vstoupila do efektivního, plodného kontaktu s novými médii, která jsou typická a reprezentativní pro náš svět a společnost“ (Johnson 1964: online) prohlásil švédský experimentální básník Bengt Emil Johnson v programním textu „Nová poezie – nová média“ z roku 1964. Filmové zpracování *kulturuke* Johnsonovu vizi nové poezie jako literárního multimédia splňuje v mnoha ohledech – v celku filmové instalace dochází k souhře hned několika médií: filmu, obrazu, zvuku, těla a řeči, případně i stránky papíru a písma – to vše určeno navíc pro televizi.

S nástupem nové generace autorů, k níž patřil i Jan Erik Vold, zažila norská poválečná literatura počínaje přelomem let 1965 a 1966 výrazný otřes. V redakci již zmíněného studentského časopisu *Profil* se v prvním čísle roku 1966 setkala skupina mladých autorů, která bude po celou druhou polovinu šedesátých let horečně aktualizovat literární postupy a strategie: „[Nová spisovatelská generace] se,“ jak píše Martin Humpál, „distancovala jak od realismu, tak od symbolistických tendencí v dřívějším norském modernismu. Právě v experimentech této nové generace se uplatnila nová jednoduchost, konkretismus, dokumentarismus i vyprávěcí techniky francouzského nového románu.“ (Humpál 2006: 267). Tato změna v Norsku do značné míry měla intenzitu neoavantgardních tendencí v dánské a švédské literatuře, byť v Norsku se rozvíjí o několik let později a na kratším časovém úseku – je zhruba ohraničená lety 1966 a 1969, kdy se opět obmění redakce časopisu *Profil* i jeho směřování (stává se z něj literární tribuna levicově, především marxisticky orientované politické tvorby). Jak už bylo zmíněno v úvodu kapitoly, shodně se tento přelom v literárněhistorických pracích označuje termínem „opprør“, tedy vzbouření či revolta. Ne náhodou je výraz ze stejného rejstříku jako původně vojenský termín „avantgarda“, a fakt, že s ním operovala už dobová kritika, jen dokazuje, jakým dojmem aktivity nové generace působily. Ta ostatně dávala nepokrytě najevo, že literární prostředky a strategie, jež tvořily aktuální normy tehdejší básnické nebo prozaické produkce,¹⁷⁹ pouze potvrzují samy sebe, vytvářejí nenáročné spotřební produkty a nesplňují kritéria umělecké inovace. O skutečnosti, jež měla být předmětem autorského zkoumání, neříkají nic. Pregnantně svou kritiku vyjádřil

¹⁷⁹ V poezii by za příklad mohla sloužit na jedné straně formálně tradicionalistická a čtenářsky oblíbená lyrika Arnulfa Øverlanda či Hermana Wildenveye, a na straně druhé tzv. pozdní či symbolický modernismus autorů jako Paal Brekke či Peter R. Holm. V próze, jak píše Martin Humpál, „nadále přetrvává silná norská realistická tradice“. Současné literárněvědné práce, ale i dobová kritika autorů nastupující generace šedesátých let, hovoří o tzv. psychologickém realismu. Srov. Humpál 2006: 217. Dále srov. ROTTEM, Øystein. *Norges litteraturhistorie. Fra Brekke til Mehren. 1945–65*, Oslo: Cappelen, 1999; ANDERSEN, Per Tomas. *Norsk litteraturhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget, 2001; HAAVARDSHOLM, Espen. „Formspråk og virkelighet“, in *Blodflekkene på veien*, Oslo: Pax, 1966, s. 141–152.

prozaik Espen Haavardsholm, další z autorů z okruhu časopisu *Profil*, v článku „Formspråk og virkelighet“ („Řeč formy a skutečnost“, 1966: „Protože úkolem výrobců popkultury je vytvářet zábavu v jasně daných a konformních intencích, nemohou se nikdy stát inovátory jazyka“, Haavardsholm 1966: 141). Nutno podotknout, že výraz „jazyk“ zde má mnohem širší význam, je spíše obecnou metaforou symbolického uchopování a artikulace světa. Haavardsholm ve své kritice navrhuje experiment jako bezmála obranný mechanismus proti „zatumnutí jazyka“ (tamtéž),¹⁸⁰ a tedy i ustrnutí našeho poznávání a prožívání. S příbuzným kritickým stanoviskem se setkáme i u Volda: literatura (Vold mluví spíše o poezii), místo aby se snažila být médiem rozumění okolnímu světu a jeho prožitku, se stala jeho pouhou imitací, tvrdí Vold a s neskryvanou ironií použije pro ten typ básnické praxe, vůči němuž se vymezuje, označení z reklamního žargonu: odmítá tu poezii, která je pouhým „PR skutečností“.¹⁸¹

Tuto rétoriku lze číst jako příkladnou formulaci postoje, který volá po vytvoření nového literárního jazyka ve smyslu souboru odpovídajících výrazových prostředků. Z hlediska literární sociologie jistě není nic překvapivého na tom, že se mladší generace autorů vymezuje vůči té předcházející a přichází s odlišným komplexem nároků na instituci literatury. V polovině šedesátých let to v Norsku byl právě široce pojímaný experiment, který se měl stát metodou, jak k novému jazyku literatury dospět. „[V] umění je funkcí experimentu nalézt takové formální vyjádření [formspråk], které bude *adekvátní* prožitku skutečnosti. [...] Volba toho, jak věc pojmenujeme, vždy říká mnohé o tom, co chce člověk říct“ (Haavardsholm 1966: 141). Literární experiment se měl stát prostředkem aktualizace poetiky, a tedy i vztahu skutečnosti a literatury. Další jeho funkcí bylo vytvořit svobodný umělecký prostor mimo oblast konzumní kultury a její společenské afirmace. Ovšem spíše než literární experiment v úzkém slova smyslu, tedy takový, který bychom řadili k tzv. experimentální literatuře šedesátých let, se „experiment“ stává synonymem pro inovativní tendence napříč

¹⁸⁰ Srov.: „Fordi det er dikterens oppgave å trekke det beståendes premisser i tvil må enhver dikter forsøke seg som språkfornyner. „Mitt språks grenser betyr min verdens grenser,“ sier Ludwig Wittgenstein. Har man et forstenet språk, er også ens verden forstenet. Derfor er eksperimentet noe av et livsvilkår for en kunst som ønsker å stå i et levende forhold til sin samtid“ („Protože je úkolem spisovatele nad stávajícími předpoklady vznášet pochybnosti, musí se každý spisovatel snažit stát se inovátorem jazyka. „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa,“ říká Ludwig Wittgenstein. Zatumne-li člověku řeč, pak zatuml i jeho svět“, tamtéž).

¹⁸¹ Srov.: „Det å dikte i dag er *ikke* å illustrere vår verden gjennom smukke bilder og blide rytmer, det er ingen overtalelseskunst overfor tungsindige sjeler for å få dem til å inse at verden tross alt er god, ingen P. R. for virkeligheten – å dikte er et forsøk på å fatte vår verden, fatte og gripe den med ord, et forsøk på å si noe om alt dette som omgir oss og som lever i oss“ („Psát poezii dnes *neznamená* ilustrovat svět krásnými obrazy a libými rytmy, není to žádné umění přesvědčování těžkomyslných duší, aby pochopily, že svět je navzdory všemu dobrý, žádné PR skutečnosti – tvořit poezii znamená pokusit se uchopit náš svět, uchopit ho a podržet prostřednictvím slova, je to pokus *něco říct* o tom všem, co nás obklopuje a v čem žijeme“, říká v eseji z roku 1965, „Skal litteraturen være skjønn?“ („Má být literatura krásná?“, Vold [1975] 2006: 66).

literárním polem. Impulzy experimentální literatury, tak jak jsme zvyklí ji chápat v českém kontextu, ovšem rozvíjelo pouze několik málo autorů.

Vznik norské literární neoavantgardy šedesátých let má poněkud odlišný průběh než v okolních skandinávských státech. Přibližně pětileté zpoždění jako by zapříčinilo zvýšenou rychlost vývoje a velkou informační hustotu – na jednom místě, v podstatě v jediné redakci, se setkávají impulzy z oblasti nejen mezinárodní experimentální poezie, ale i z celé řady dalších zdrojů, jímž byla například absurdní poetika Samuela Becketta, estetika západního zenového buddhismu, cageovské inspirace, vlna jazz & poetry, happeningové formy; nové překlady japonských haiku a čínské lyriky živily tzv. novou jednoduchost (ny enkelhet); výrazný byl zájem o soudobou americkou poezii beatníků a básníků z opačné strany spektra amerického modernismu, například Williama Carlose Williamse či Wallace Stevense.¹⁸² Zpravodajské téma číslo jedna, válka ve Vietnamu, provokovalo k novému uchopení politické či angažované poetiky¹⁸³ a obnovenému zájmu se těšil i východoněmecký dramatik a básník Bertolt Brecht. V krátkém časovém horizontu se tak objevuje multiplicita vlivů, stylů i prezentací a dochází k jejich bouřlivé syntéze. Na rozdíl například od Československa, kde se soustředí tři generace autorů,¹⁸⁴ kteří se – viděno v nízkém rozlišení – věnují v podstatě velmi podobné experimentální poetice a z dnešního pohledu působí jako relativně homogenní skupina, nastupující mladá generace norských spisovatelů šedesátých let je výrazněji heterogenní. Norské prostředí se liší od situace ve střední Evropě, Švédsku a Dánsku, kde existence experimentální literatury měla početnější autorskou základnu i institucionální zázemí a také se vyvíjela delší dobu. Literární experiment zde znamená pouze jednu z řady inovativních strategií literárního textu. Největší význam měl nikoli na literárním poli jako celku, ale především v několika autorských diskurzích a nejvýrazněji právě u Jana Erika Volda

Situace v sousedních skandinávských zemích byla od té Norské odlišná: Švédská experimentální literatura fungovala podobně jako v Československu jako trojgenerační model. První konkretistický manifest publikoval spisovatel, malíř a multimediální umělec Öyvind

¹⁸² Srov. například tematický záběr časopisu *Profil* z let 1964–1969 či dalších literárních a společenských periodik jako *Vinduet* či *Samtiden*.

¹⁸³ Jedním z nejvýraznějších výstupů bylo vydání obsáhlé „severské“ antologie politické lyriky *Ord om Vietnam*, pod níž je v roli redaktorů podepsáno 14 básníků mladší generace ze všech tří severských zemí a kterou v roce 1967 v koprodukcí vydalo kodaňské nakladatelství Gyldendal, oslošské nakladatelství Gyldendal Norsk forlag a stockholmské nakladatelství Bonniers.

¹⁸⁴ Srov. Buddeus & Magidová 2015.

Fahlström už v roce 1954¹⁸⁵ (tedy ve stejném roce, kdy vyšel programní text konkretismu „vom vers zur constellation“ Eugena Gomringera). V roce 1961 v jednom z prvních čísel časopisu *Rondo*, který podobně jako *Profil* patřil do kategorie generačního média, publikoval Fahlström další konkretistický manifest „Bris“. Zatímco konkretistický impuls z padesátých let ve své době nerezonoval (v dominantní poetice poválečného symbolického modernismu nebyly konstrukční hry se zvukovou, sémantickou ani vizuální stránkou slova patrně na programu dne), druhý manifest už mezi mladými literáty našel jednoznačnou odezvu: „Když jsem před sedmi lety publikoval manifest konkrétní poezie v časopise *Odyssé*, cítil jsem se v naprosté izolaci, nejen ve Švédsku. Ale už tenkrát se něco dávalo do pohybu. Jinak bychom nezažívali tu vlnu básnických experimentů, která se za poslední 2–3 roky rozšířila, především v Německu, a která obecně zažívá radikální probuzení (v umění, próze, hudbě, filmu)“ (Fahlström 1961: online).¹⁸⁶ Pomyslným vrcholem švédského konkretismu byl rok 1964, kdy vyšla první antologie švédské konkrétní poezie *Svisch* a v Moderna Museet ve Stockholmu byla otevřena stejnojmenná výstava, během níž se konaly pravidelné literární *events* a happeningy (tzv. *Svisch-aftnar*, tedy „večery Svische“). Stálou scénou pro skupinové literární happeningy se později (1964–1967) stalo divadlo Pistolen. V Dánsku můžeme sledovat obdobný průběh: důležité časopisy pro dánskou experimentální scénu (například *ta*, *ta BOX*, *MAK*, *digte for en daler*) sice začaly vycházet až v druhé polovině šedesátých let, ovšem první galerijní prezentace, výstava POEX (*POesi EXperiment*) v kodaňské Den frie Udstillingsbygning (Svobodná výstavní síň) se konala už v roce 1965. Dramaturgie výstavy představovala organické propojení vizuální poezie, artefaktů, happeningů, divadla a hudby. Dánská neoavanguardia napříč uměleckými druhy také založila vlastní „Experimentální uměleckou školu“, která měla zastávat roli neakademického či spíše anti-akademického protipólu Dánské akademii umění.

¹⁸⁵ Srov. FAHLSTRÖM, Öyvind. „Håtilla ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi“ [1953, otištěno 1954 v časopise *Odyssé*, 2–3, 1954], www.fahlstrom.com/poetry/håtilla-ragulpr-på-fåtskliaben, online 31. 1. 2014.

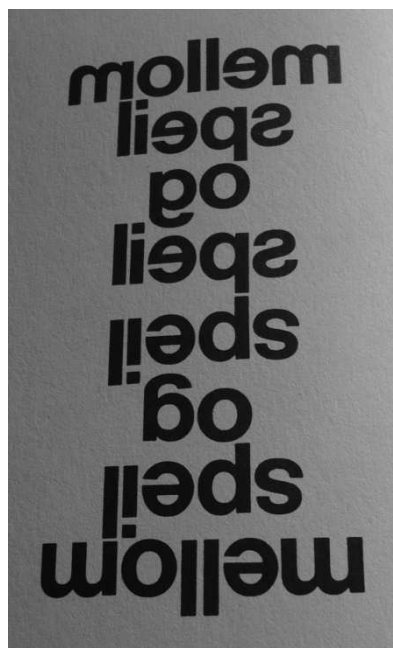
¹⁸⁶ „Da jeg for syv år siden skrev et manifest for konkret poesi i *Odyssé*, følte jeg mig helt isoleret, ikke bare i Sverige. Men allerede dengang må noget have været på vej. Ellers ville vi aldrig have fået den bølge af poetiske eksperimenter, som i de sidste 2–3 år har bredt sig, særligt i Tyskland, og som indgår i en generel radikal opvågning (billedkunst, romaner, musik, film)“ (tamtéž).

4. 3. 2. *blikket* a aperspektivní „já“

Když se v červnu roku 1965 Josef Hiršal vydal do Norska za německým básníkem Hansem Magnusem Enzensbergerem, několik dní také strávil u rodiny jistého profesora Vogta v Oslu. Po návštěvě si poznamenal: „Doporučovali mi, abychom přeložili ještě i Erika Lindegrena,¹⁸⁷ a dali mi i několik jmen mladých švédských básníků, kteří se zabývají básnickými experimenty v duchu konkrétní poezie. V Norsku prý toho času takových básníků není.“ (Grögerová & Hiršal 2007: 561). To, co byla pravda na počátku léta 1965, už neplatí o pár měsíců později, kdy vychází Voldova rozsáhlá tematická esej „Om språket/om konkret poesi. Tre fragmenter“ („O jazyce / o konkrétní poezii. Tři fragmenty“, Vold [1975] 2006: 71–83). Principy konkrétní poezie jako hry s matérií jazyka i jako produktivní deviace od norem v esejí objasňuje na básních Iana Hamiltona Finlaye, Eugena Gomringera a Franze Mona. Obsáhle se také věnuje v té době již stratifikované švédské experimentální scéně. Na podzim téhož roku se také odehrála první a zároveň poslední norská polemika o experimentální poezii. Významný básník poválečného poundovského modernismu a kritik Paal Brekke ji v literární příloze celostátních novin rychle a autoritativně odsoudil: rozrušování jazyka jako prostředku komunikace je podle něj výrazem „umělecké únavy“ (Brekke 1970: 161). Takové odmítnutí v situaci, kdy v Norsku experimentální literatura v podstatě ještě neexistovala, bylo symptomatické. Brekkův článek sice Volda podnítil k okamžité odpovědi v podobě dalšího eseje, „Om kunst og konkret poesi“ („O umění a konkrétní poezii“, Vold [1975]2006: 84–91), v níž se pokoušel fenomén konkrétní poezie znovu interpretovat a představit tentokrát coby intermediální praxi. Faktem ovšem zůstává, že měřeno přítomností literární neoavantgardy, jejíž síť se v té době bohatě rozvíjí od Brazílie přes střední Evropu až po Japonsko, se v Norsku tou dobou ocitáme na kulturní periferii.

Několik měsíců po Hiršalově návštěvě Skandinávie Vold vydal svou první básnickou knihu *mellom speil og speil*, jejíž dva oddíly, jak už bylo řečeno výše, obsahovaly experimentální figurativní básně.

¹⁸⁷ Hiršal s Vohryzkem skutečně výbor z Lindegrenova díla vydali o dva roky později. Viz: LINDEGREN, Erik. *Muž bez cesty*, Praha: Mladá fronta, 1967.



*Také typografické zpracování titulu Voldova debutu z roku 1965 lze číst jako konkretistickou báseň.*¹⁸⁸

V prostředí zhuštěné norské neoavantgardy byl vývoj Voldovy poetiky v letech 1965–1970 poměrně příznačný. Voldův raný projekt se v tomto ohledu dá totiž vnímat jako příklad zcela jiného typu autorské strategie, který byl v opozici vůči nepsané normě, že autor (specificky básník pozdně modernistické estetiky) v celé své tvorbě rozvíjí jediný, autentický diskurz. „Projekt autenticity“, můžeme-li to tak nazvat, byl nyní zásadně jiný, jak je patrné například z následujícího textu ze sbírky básní v próze *z pokoje do pokoje SAD & CRAZY (fra rom til rom SAD & CRAZY)* z roku 1967.

Du er uten sentru, sa han til seg selv. Hvem er uten sentrum?
Du er. Hvem er så du? Det er deg og du væpner deg godt. Hvem
væpner jeg godt? Deg selv. Mot hvem? Du væpner deg godt mot
deg selv. Men jeg er jo uten sentrum, hvordan kan en uten
sentrum væpne seg mot en uten sentrum? Jeg vet ikke, men du
går alltid med knyttede hender.

(„Nemáš střed, řekl sám sobě. Kdo nemá střed? Ty. A kdo jsi potom / ty? No přeci ty a chystám se zaútočit. Tak kdo se chystá? Ty sám. / Proti komu? Chystáš se zaútočit na sebe. Ale vždyť přeci nemám / střed, jak se může člověk bez středu chystat k útoku na člověka, / který nemá střed? Nevím, ale pořád zatínáš pěsti.“ Vold 1967: nestránkováno)

¹⁸⁸ Detail z reprintu debutové sbírky v souborném vydání prvních čtyř Voldových knížek. Srov. Vold: 1971.

Jak poukázala Marit Grøtta, žánr básně v próze se objevuje zpravidla v obdobích, kdy „dochází k rozkolísání tradičního poetického výrazu“ (Grøtta 2009: 156), a má funkci jedné z „alternativních forem literatury“ (tamtéž). To platí i pro tuto Voldovu sbírku, která je šoučasně první norskou knihou básní v próze vydanou ve 20. století¹⁸⁹ (kompletní sbírku básní v próze před Voldem vydal Sigbjørn Obstfelder v devadesátých letech 19. století). Pozoruhodné jsou i technické proporce samotných básnických textů – délka řádku je omezena tím, kolik úhozů na řádek povoluje psací stroj, tedy maximálně šedesát pět znaků. Tento detail je nenápadnou aluzí na poetiku psacího stroje,¹⁹⁰ ostatně jej lze interpretovat i jako jeden ze symptomů „rozšíření pole“ literárního textu nad zónu samotných obsahů, v širší perspektivě je možné totéž vnímat také jako metaforickou paralelu k situaci, v níž stroj či systém jasně stanoví hranice pomyslného prostoru „spontaneity“.

Stylová rovina básně je neutrální až hovorová, nepoetická. Že v textu neobjevíme ani jedinou metaforu, také odpovídá dobové poetice (genitivní metafory byly jedním z hlavních básnických prostředků i myšlenkových figur právě pozdního modernismu). Metaforickou rovinu představuje až celek textu – tedy zobrazená situace, která je spíše komplexní metaforou. Schizofrenní dialog/monolog je konfliktem dvou prázdných, decentrovaných „já“, která se cyklí ve fikční psychofyzické jednotě mluvčího. Pokud přistoupíme na myšlenku, kterou nám text podsouvá, totiž že se jedná o binární jednotu dvou mluvčích bez centra, ocitáme se v nenápadném paradoxu.

Podívejme se na další text z téhož souboru:

Han ser på henne. Jeg ser på ham. Han ser at jeg ser på ham, og trekker blikket bort fra henne. Jeg ser at han så på ham. Han ser ut. Der speiler kupéen seg i mørket. Hun ser ut, kanskje ser hun ham i ruten. Jeg ser ham i ruten. Han ser meg i ruten, jeg trekker blikket til meg. Ser på henne. Hun ser ut, på ham? Neppe. Ser bare tomt ut. Hun ser ned. Jeg ser på ham men ser ned før han ser opp. Hun ser rett fram, snur seg mot meg når hun legger merke til at jeg skotter på henne. Han ser det hele i ruten. Jeg ser ut. Han trekker blikket til seg, ser ned. Ser bort på henne. Hun ser ut. Han ser ned. Jeg ser rett fram.

(„On kouká na ni. Já koukám na něj. Vidí, že na něj koukám, / a přestane se na ni dívat. Koukám, že viděl, že jsem se na něj / koukal. Koukám ven. Ve tmě se odráží kupé. Ona kouká ven, / možná ho vidí v okně. Já ho vidím v okně. On mě vidí /

¹⁸⁹ Srov. Wærp 2002: 332.

¹⁹⁰ V roce 1971 vydává Peter Finch celou antologii básní vytvořených na psacím stroji, a „typewriter poems“ se tak pokusil na základě dostupných textů dokonce ukázat jako samostatný žánr. Srov.: Finch [1971] 2011: online.

v okně, koukám do prázdna. Koukám na ni. Ona kouká ven, / na něj? Asi ne. Kouká nepřítomně ven. Sklopí zrak. Kouknu na / něj, ale sklopím oči dřív, než se koukne. Ona kouká před sebe, otočí / se na mě, když si všimne, že jsem se na ni podíval. On to celé / sleduje v okně. Koukám ven. Přestane, kouká do země. Kouknu / se na ni. Ona kouká ven. On kouká do země. Já se dívám / před sebe.“ Vold 1967: nestránkováno)

Tento text vykazuje tytéž formální rysy. Sledujeme situaci trojice cestujících v kupé – vztahy tří prvků v uzavřené množině. Báseň bychom možná opět neoznačili za experimentální (s kritérii fónické či vizuální poezie se mívá), vykazuje ale podobné rysy jako úvodní „kulturuke“ – paralela spočívá v tom, že výčet možných kombinací slabik strukturně odpovídá výčtu možných kombinací pohledů – v prvním případě se jedná o permutaci jazykového materiálu, v druhém případě o situační kombinatoriku. V textu také nejsou jmenovány žádné vlastnosti cestujících, jako by je ani neměli (snad s výjimkou genderu, který přidává konvenční napětí pomyslného trojúhelníku). Cestující existuje pouze ve vztahu k ostatním cestujícím. Podobně jako u předchozího textu tedy můžeme mluvit o třech acentrických „já“, která ve fikčním světě textu vystupují jen tehdy, když jsou v relaci. Když relace ustane („Ona kouká ven, on kouká do země, já se dívám před sebe“), text končí.

Figura „subjektu bez centra“ či „relační individuality“ nachází svůj protějšek v dobovém myšlenkovém konceptu tzv. „attituderelativisme“ (postojového relativismu) dánského experimentálního básníka a esejisty Hanse-Jørgena Nielsena. Nielsen byl jako experimentální básník, a především významný esejista, nepřehlédnutelnou postavou skandinávské neoavantgardy a o podnětech, které do literárního prostředí vnášel, se záhy diskutovalo i mimo dánskou literaturu. Jak už bylo poznamenáno výše, lyrické „já“ je aktivní strategií produkce i figurou recepce básnických textů. Proto způsob, jakým je subjektivita koncipována, jde ruku v ruce s tím, jak sama sebe v systému jazyka performuje. Nielsen tvrdí, že pojem subjektivity opírající se o křesťanské pojetí humanistické individuality je založen jako vertikální model. (Ostatně samotná etymologie výrazu *sub-jectum*, tj. „to, co leží vespod“ implikuje pomyslnou hierarchii a vertikálnost.) Nielsen naproti tomu rozvrhuje identitu jako model horizontální: „Horizontalita se stala akceptovanou podmínkou. Pokud se pojem nějakého ‚já‘ má vůbec zachovávat, musíme ho interpretovat jako násobný jev. *Já už není [...] já, ale celá řada různých ‚já‘. Já je tvořeno spektrem rolí*, a individualismus je tedy nahrazen postojovým relativismem, který už člověka nedefinuje v jeho unikátní individualitě, nýbrž v jeho socialitě“ (Nielsen 1968: 10–11, kurzíva O. B.). V takovém pojetí individuality pak „[j]á je to. *‚Já‘ se vyjevuje až v relaci k ostatním*. A protože já je zahrnuto v řadě vztahů k ostatním a ty jsou různé, je také ‚já‘ řada různých věcí“ (tamtéž: 17, kurzíva O. B.). Nielsen

tedy koncipuje textové „já“ ne jako autentickou a esenciální individualitu, nýbrž jako funkci či relaci.

Neméně podstatné je i to, že aperspektivnost „já“ podle Nielsena nevyvolává tragický dojem roztržitého či odcizenosti, což byla reakce modernistů předchozích dekád (hovoří se o roztržitém subjektu, jenž je „depersonalizovaný, desorientovaný, inkohorentní, disonantní a deformovaný“)¹⁹¹ – člověk svou relační identitu přijímá jako danou a akceptuje ji. Na světě se podílí prostřednictvím rolí, je v něm účastný jako hráč: „Ve chvíli, kdy akceptuji sám sebe jako součást řady herních situací [ve společnosti], tzn. jako ‚aperspektivní‘ centrum rolí spíše než jako ‚perspektivní‘ osobnost, a uznám, že to je má jediná skutečnost, přestávám být outsiderem a zažívám novou a plodnou svobodu“ (Nielsen 1968: 16). Toto pojetí subjektivity vychází z tehdy populárního saussurovského pojetí jazyka jako znakového systému. Podle Saussura je povaha znaku arbitrární. Znak je vnitřně nestabilní, neboť vztah mezi označujícím a označovaným není daný. Ani identita znaku není předem stanovena, nýbrž vzniká distinkcí – až ve vztahu k ostatním znakům. Nielsenova aperspektivní subjektivita je konstituována distinkcí podobně jako Saussurův znak ve struktuře jazyka.

V logice Nielsenovy teorie lze číst i Voldovu druhou knihu, která nesla titul *pohled* (*blikket*, 1966). Tu bychom mohli vidět jako autorův jediný přísně experimentální text ve smyslu tzv. umělé poezie, jak ji v návaznosti na teorie Maxe Benseho v našem prostředí vymezili Hiršal a Grögerová: „Metodické psaní vědomé poezie bez souvislosti s vnějším světem slova je smyslem jednoho každého poetického algoritmu a znakem stylu experimentálního způsobu psaní“ (Krátká 2013: 134). Knížka *blikket* je jeden dlouhý permutační text, který ve všech možných variacích kombinuje 5 slov: *fanger* (nedokonavý vid slovesa *chytat*, *zachycovat*), *du* (*ty*), *blikket* (*pohled*), *meg* (*mě*, *mně*), *ikke* (záporka *ne*).

fanger du
blikket
fanger du
meg fanger
du ikke.

zachytíš-li
pohled
zachytíš
mě ale ne-
zachytíš

(Vold 1965: nestránkováno)

¹⁹¹ Srov. Brumo & Furuseth 2005: 21.

Tato báseň (která je jedinou „konstelací“ v tom smyslu, jak ji definoval Eugen Gomringer)¹⁹² odhaluje paradoxní dialektiku fenoménu odrazu/zrcadlení (jež tvořila dominantní figuru *mellom speil og speil*): kontext celé sbírky napovídá, že mluvčí vede vnitřní monolog se zrcadlem coby médiem vlastního obrazu: individuální já a zrcadlové já se ocitá v perpetuální korespondenci pohledu a odrazu. Konstelace využívá nejen dynamiky psaného textu, ale především prostoru bílé stránky: v levé polovině figuruje „já“ (v podobě akuzativu – mě) a výraz *pohled*, který protíná pomyslnou vertikální osu. V pravé se objevuje pouze sloveso (*ne*)*zachytit* v indikativu a konjunktivu. Následná knižní permutace *blikket* pak vytváří variace ze všech tříd těchto pěti slov-prvků. Text tedy postupně představuje množiny kombinací jednoho, dvou, tří, čtyř a pěti prvků, jež jsou uspořádány v abecedním pořádku. Má pět oddílů: první oddíl, tzn. první množina variací pěti slov z básně citované výše, pouze uvádí v abecedním pořádku všech pět slov, každé na vlastní stránce. Druhý oddíl knihy, tedy množina všech kombinací dvou prvků, už má na každé stránce osm výrazů ve čtyřech variacích (viz ukázka), třetí oddíl knihy má na každé stránce třicet šest výrazů ve dvanácti možných variacích (viz ukázka) atd.

¹⁹² Srov.: „die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfaßt eine gruppe von worten – wie sie eine gruppe von sternern umfaßt und zum sternbild wird. in ihr sind zwei, drei oder mehr, neben- oder untereinandergetzten worten – es werden nicht zu viele sein – eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben. und das ist alles! die konstellation ist eine ordnung und zugleich ein spielraum mit festen größen. sie erlaubt das spiel. sie erlaubt die reihenbildung der wortbegriffe a, b, c, und deren möchliche variationen“ (Gomringer 1972: 158).



Ukázka z druhé třídy možných variací slovního materiálu v blikket (výřez O. B.)¹⁹³

¹⁹³ Podle Vold 1971: nestránkováno.



Ukázka z třetí třídy možných variací slovního materiálu v *blikket* (výřez z fotokopie O. B.)¹⁹⁴

Knížka *blikket* byla jediným publikovaným¹⁹⁵ experimentem toho druhu v norské literatuře. Jeho smyslem bylo především radikální prozkoumání strukturní estetiky. Jakmile byl tento průzkum hotov, metoda se stává pouhou součástí autorské poetiky, v níž je celostní struktura „herním polem“. V rigidní permutaci slovního materiálu zároveň nutně vznikají drobné momenty koherence a fragmenty významů, které se nabízejí k interpretaci, a při hlasové interpretaci *blikket* dokonce výrazně spoluutvářejí dynamiku výrazu.¹⁹⁶ Přísná matematická struktura se v takových okamžicích bortí ve prospěch významu. Atomizované jednotky slov, jejichž význam byl pro permutaci irelevantní, najednou v médiu lidského hlasu znovunabývají

¹⁹⁴ Podle Vold 1971: nestránkováno.

¹⁹⁵ V letech 1965–1967 vytvořil Vold ještě jeden nepublikovaný a nedokončený procesuální text s názvem *tall* (číslo). Má podobu samostatné knižní makety a pro norskou literaturu byl do r. 2014 v podstatě neznámý. Prezentoval jsem ho v rámci konferenčního příspěvku „Til den ytterste konsekvens. Strukturalisme, litterære multimedia og eksperiment i de dikteriske komposisjonene *blikket* (1966) og *tall* (upublisert, ca. 1964–1966) av Jan Erik Vold“ („Po nejzazší mez. Strukturalismus, literární multimedia a experiment v básnických kompozicích *blikket* (pohled, 1966) a *tall* (číslo, nepublikováno, ca. 1964–1966) Jana Erika Volda“) na konferenci *Litteratur inter artes*, Kristiansand, srpen 2014.

¹⁹⁶ Existují 2 nahrávky hlasové interpretace *blikket*. Veřejně dostupná je na VOLD, Jan Erik. *Jan Erik Vold: Vokal. The Complete Recordings 1966–1977*, Oslo: Plastic strip, [1966] 2009, CD 3 – track 02.

význam. Do kombinatoriky opět vstupuje sémantika a rozrušuje ji v jakýchsi významových chuchvalcích.

Hra se strukturou, či přesněji hra s významem ve struktuře, se stala součástí repertoáru Voldových básnických postupů i na mikroúrovni, tedy na úrovni jednotlivých textů, jejichž výrazový rejstřík se blíží spíše konvenčnějšímu pólu básnické produkce, jak je patrné z následujících dvou textů, publikovaných ve odstupu více než tří desetiletí.

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!

(„O SKUČETNOSTI / - skučetnost, /
povídáš, skučetnost / je mnohem
skučetnější / než skutečnost, vid' //
že jo? Jo, asi to tak / je, říkám, ale
skutečnost je / přece jen skutečnější. //
Odpovíš mi: Ale co / je to proti //
skučetnosti, tak / skučetné, jak jen může
být!“, Vold 1969: 9)

ORDET

KRIG. Ordet

GIRK.

Mot denne

Realitet
må også Wittgenstein
tie. Stein
gen

witt.

Reiste siden til GNORE. Kriveligheten
be

står. Nei. Ekspanderer.

„SLOVO / BOJ. Slovo / JOB.

O téhle // skutečnosti / musí
i Wittgenstein / mlčet. Stein / gen // witt. /
Odešel pak do Ronska. Skučetnost
tr / vá. Ne, expanduje“, Vold 2004: 152)

Motivem obou básní je „skučetnost“ (krivelighet). V přirozeném jazyce by se jednalo o nonsens, v textu o překlep. Obě básně ale „skučetnosti“ dodávají pomyslnou referenci – po čtenáři se vyžaduje, aby minimální permutaci (skutečnost > skučetnost / virkelighet > krivelighet) obsadil významem. Je to hra na referenci, jejíž herní pole vymezil autor, když restrukturuje relativně stabilní jazykový znak a vytváří novou jazykovou strukturu, která je sama o sobě prázdná a bez schopnosti značení (v přirozeném diskurzu prostá chyba), v básnickém textu si žádá významové doplnění, a tím odkazuje k nové, imaginární kvalitě a významu (respektive „skučetnosti“). Řečeno jednodušeji: nová struktura je obsazována

významy. Zatímco v první básni sledujeme dialogickou situaci, v níž se přesmyčka stává jazykovou hračkou, „skučetnost“ z nulté dekády 21. století má mnohem temnější konotace.

Experiment se v případě Jana Erika Volda stává součástí autorského diskurzu, který bychom přívlastkem „experimentální“ neoznačili. To je typický rys neoavantgardních tendencí norské literatury šedesátých let, který opět vynikne při srovnání: druhá přednáška Grögerové a Hiršala, jež představovala experimentální poezii a její principy v ČSSR a konala se v roce 1963, nesla titul „Přednáška o poezii přirozené a umělé“. S dichotomií přirozený-umělý se ovšem v norském a obecně skandinávském kontextu nesetkáme a experiment, jak už bylo řečeno výše, měl být především metodou obnovy celého komplexu literárních postupů, kritickým i kreativním výzkumem tématu subjektivity, instituce autora i literatury. Experimentální techniky, a ve Voldově případě strukturní hry, bychom tedy měli radit spíše do oblastí „přirozené“ poezie. Přestože výstavba knihy *blikket* působí jako čistě matematická hra s několika jazykovými výrazy, intratextová spojitost s básní v debutové sbírce, s níž tvoří jeden komplementární celek, takto čistě technicistní interpretaci nedovoluje. Původní báseň, v níž lyrické já promlouvá ke svému zrcadlovému protějšku, je permutační technikou pouze završena, zobrazuje situaci totálního zrcadlení. Konstrukce permutačního procesu navozuje dojem, že se jedná o textovou masu, která není samostatným fikčním světem založeným v lyrickém já. Přesto je to právě permanentní přítomnost promlouvajícího lyrického subjektu a fikčního světa jím vytvářeného, jež kniha zachycuje a amplifikuje. Zároveň dominance jazykově-technologického algoritmu nad fikční referencí jasně vyzdvihuje jeden typ subjektivity básnického textu na úkor jiného – subjekt díla jasně dominuje nad diskurzem lyrického já.

Sbírka *mellom speil og speil* a její protějšek *blikket* představují v jednom souvislém celku o dvou částech dvě extrémní pozice lyrické subjektivity své doby – lyrické já a jeho fikční svět v souladu s konvencemi a normami pozdně modernistické lyriky a dekonstruovanou subjektivitu experimentální skladby. Vold v nich především ukazuje, jak na sebe oba typy subjektivity navazují a doplňují se. Linie oddělující empirické a textové já je – jak zdůrazňoval už Hugo Friedrich – přítomna v genetice modernistické poezie.¹⁹⁷ Experimentální literatura tuto tendenci, jak ukazuje *blikket*, dokázala ještě zesílit. Ptáme-li se, proč k takovému zesílení dochází, přílehlavé vysvětlení nabízí Siegfried S. Schmidt v dobové studii o básnickém experimentu: „Technicky zorganizovaný svět neposkytuje rámec ani pro lyrické pastýřské hry, ani pro pokusy poeticky vystihnout a beze zbytku vysvětlit boha a svět

¹⁹⁷ Srov. již výše citované: „Rimbaudem se počíná oddělení básnického subjektu od empirického já, [...] jež už nedovoluje chápat moderní lyriku jako biografickou výpověď“ (Friedrich 2005: 139).

nebo nabídnout pomoc pro 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: lidsky umělý!) jako právě dnes“ (Schmidt 1969: 9).

4. 4. Epické já: *HEKT* (1966)

V článku „Anti-dikting eller ny modernisme?“ („Antiliteratura nebo nový modernismus?“) z roku 1968 se Odd Martin Mæland zamýšlí nad literární produkcí mladé generace a pokládá si otázku: „Den moderne diktaren [...] 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?“ („Moderní spisovatel [...] stojí před nesmírně komplikovaným problémem: jak má něco říct, aniž by navazoval na naturalistickou mimetickou iluzi o objektivitě nebo spíše subjektivní symbolistickou iluzi?“; 1968: 555). Sbírkou *HEKT a fra rom til rom SAD & CRAZY* lze vnímat jako možnou odpověď. Východisko totiž představuje jednak estetika absurdní literatury, dále způsob, jakým pracuje s jazykem, a za třetí pro básnické texty i odlišný modus lyrického já. Ty pak vedou ke specifické modalitě básnické subjektivity, jež vytváří referenční světy voldovských fikcí.

Interpretace textů ve sbírce *HEKT* se – podobně jako jsme to viděli u *mellom speil og speil* –, odvíjí od jejich uspořádání v knize. Vedle dvojice úvodního a závěrečného textu, jakési přede hry a kody, je sbírka zarámována dopisem amerického vojáka z Vietnamu. Text dopisu je rozdělený na dvě části, otištěné na přední a zadní straně předsádky, čímž v sobě všechny ostatní texty v knize symbolicky uzavírá. Přestože Vold k dopisu v žádném textu již přímo nerefereje, jednoznačně se v takto dominantně vytvořeném rámci pokouší o symbolické prolnutí dvou univerz diskurzu: o protnutí mediální reprezentace skutečnosti¹⁹⁸ se světy konkrétních malých fikčních světů básní v knize. Odpor k vietnamské válce, především vstupu USA do války v polovině šedesátých let, byl jednou ze spojovnic mladé generace.¹⁹⁹ Vztažení básnických textů k této aktuální paralele je symbolickou snahou

¹⁹⁸ V tiráži knihy se dočteme vysvětlující poznámku: „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“ („Text na předsádce je dopis dvacetiletého amerického vojáka ve Vietnamu ze 17. září 1965, který byl publikován v New Statesman 8. října 1965“, Vold 1966b: neustránkováno).

¹⁹⁹ Ve švédské literatuře bychom v tomto ohledu mohli jmenovat především experimentálního básníka Åke Hodella, s nímž se Vold také stýkal a který ho inspiroval k založení Komet forlgag, v němž vyšel *blikket* (srov. Backström 2011: 547). V roce 1967 také norské nakladatelství Gyldendal vydalo rozsáhlou mezinárodní antologii *Ord om Vietnam*, která zahrnovala politicko-kritické a protiválečné texty autorů

o ustavení smlouvy mezi textem a čtenářem s primárním zřetelem k aktualitě, a nikoli pokus o vytržení z ní – jinými slovy pokusem o včlenění fikčních světů coby reflektujících doplňků k aktuálním diskurzům, v tomto případě k realitě mediální. Jestliže experimentální permutace *blikket* byla vědomým kontrastním vystoupením z lyrické poetiky debutové sbírky, představuje *HEKT* posun k aktualitě a společenské kritice.

K válce ve Vietnamu přímo odkazuje ještě jeden text, který současně rozkrývá další aspekty promluvy, s níž se ve sbírce setkáme:

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

(„viděl jsem / jemná prsa / ženy / rýsuující se / v přilnavé / vojenské košili / když stála / v pozoru / se zbraní / připravenou / malá hbitá / vojačka vietkongu / na rýžovém poli / v jižním vietnamu“, Vold 1966: nestránkováno)

Text je případem toho typu fokalizace, kdy spolu s mluvčím v průběhu čtení přecházíme od detailu k úhrnnému celku obrazu. Nevykazuje žádnou hodnotící perspektivu, je pravděpodobně relativně strohou remediací fotografie zhlédnuté nejspíš v novinách. Fokalizační dynamiku určuje veršové členění – při čtení po vertikále básnického textu se postupně rozšiřuje pohled od detailu postavy (prsa ve vojenské košili) k místu (rýžové pole) i celému regionu (Jižní Vietnam). To, co literární reprodukci činí pozoruhodnou, není samotný motiv vojačky, nýbrž způsob popisu a kontrast, jež zobrazuje: symbol reprodukční životní síly a zbraně odkazující na smrt (což je kontrastní motiv v kultuře dobře známý, vzpomeňme např. Delacroixův obraz *Svoboda vede lid na barikády* z roku 1830). Obecně známá alegorie je prostředky fokalizace vedena k lokalizaci, a známý kulturní obraz tak aktualizuje do tehdejší palčivé (mediální) současnosti. Referováním k tematice, která je

převážně mladší generace především ze Skandinávie a několika dalších zemí (včetně Volda). Editorský tým tvořili skandinávští autoři jako Benny Andersen, Ivan Malinovski, Tor Obrestad, Göran Sönnevi a další.

rozporuplná v aktuálním světě, v němž ideálně platí korespondenční pravdivostní hodnoty (a u zpravodajské fotografie se pravdivost zachyceného zpravidla neproblematicky předpokládá), ovšem nevzniká skutečnostní kontrakt: verifikace této situace (Viděl Vold snímek nebo neviděl? Existuje takový snímek? Je popis přesný? apod.) by byla absurdní a výkladově irelevantní.²⁰⁰ Fikční perspektiva poskytuje básnickému textu zásadní míru (ontologické) samostatnosti, díky níž pak přihlížíme nejen k tomu, co je diskurzem zobrazováno, ale přirozeně i k tomu, jak je zobrazováno.

Jazyk básně je nápadně blízký jazyku média implikované předlohy, tištěnému zpravodajství: jedná se o relativně strohý, reflektující styl. Věcný popis, který se objede bez zřejmé lyrické symboliky či nakupení metaforických výrazů typických pro pozdně modernistickou lyrickou produkci, je bližší spíše jazyku prózy. Jak už bylo uvedeno výše (v oddílu 2. 5.), konvenční narativní fikce tenduje k takovému způsobu referování, jaký známe například z reportážní literatury. Čtenáři stačí aktivovat fikční smlouvu, nemusí však již nutně zásadně měnit svoje recepční návyky. Významnou podmínkou takové situace je stabilita denotativního významu. Ta může být v lyrice ovšem výrazně oslabena a samotný denotát zatížen dalšími funkcemi, jež modifikují původní význam, – především symbolickým nábojem nebo metaforickým potenciálem. Jinými slovy se jedná o ten případ, kdy (ne)konvenční přenášení významu – už na úrovni jednotlivých výrazů a syntagmat – dominuje nad prostou referencí. Je to právě stabilní denotace blízká způsobu reference prototypické fikční prózy, která ve Voldových básních sbírkou *HEKT* počínaje bude výrazným rysem celého autorského diskurzu, ačkoli se jeho styly a žánry budou i nadále proměňovat.

Vold tento způsob prostřednictvím lyrického mluvčího dokonce vědomě reflektuje v kratší anekdotické básni, která denotativní význam přímo vyzdvihuje:

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

²⁰⁰ Srov.: „[M]luvíme-li o nereferenčnosti fikce, nemyslíme tím, že fikce *nemůže* referovat ke skutečnému světu, nýbrž že k němu referovat *nemusí*. [F]ikce závisí na dvou navzájem úzce propojených charakteristických vlastnostech: (1) její reference ke světu mimo text nemusí být přesná a (2) nereferuje výlučně ke skutečnému světu mimo text“ (Cohnová 2009: 29).

(„říkám ano / a myslím tím ano / ale kašlu / na to / říkám ne / a myslím tím ne / vždyť je to sakra / tak jasný“, Vold 1966b: nestránkováno)

Výrazně odlehčený text (odlehčený ve smyslu nemetaforický, nesymbolický a ve výrazu blízký běžnému hovorovému stylu) jako by hravě až anekdoticky demonstroval radost z prostého promlouvání, z prosté reference, kde ano znamená ano a ne znamená ne, nic víc. Když Cohnová, jak jsme zmínili v předchozí kapitole, hovoří o tom, že bude používat termín fikce „pouze ve smyslu literárního nereferenčního narativu“ (Cohnová 2009: 26). Pozastavme se nyní u atributu *nereferenční*. Podle Cohnové znamená „v první řadě to, že samo fikční dílo vytváří svět, k němuž referuje samotným tímto referováním“ (tamtéž: 27). Pokud připustíme argumentaci, která přiznává možnosti fikční reference (u Cohnové nelogicky označované jako *nereferenční*) i nenarativním literárním artefaktům, pak bychom mohli hovořit spíše o existenci fikčních referenčních světů. Takto široký pojem potom může zahrnovat jak narativní, tak nesdějované oblasti utvářené fikční referencí.

Pokud nejsou referenční procesy přirozeného diskurzu důsledně rozrušovány, jak tomu může v některých stylech lyriky být, není důvod, abychom možnost vytváření fikce i v textech, které nejsou založeny ve vyprávění, zpochybňovali. Způsoby, jimiž fikční mluvčí vytváří imaginární svět prostřednictvím fikční reference, mohou (i když nemusejí) být shodné napříč literárními druhy. V tomto konkrétním případě, tedy u Voldových básní od sbírky *HEKT* se tak potvrzuje Červenková úvaha, že lyrické já „se svou absolutní znalostí a automatickou autentifikací (na základě pouhého pojmenování) [...] je bližší vyprávění ve 3. osobě s vševědoucím vypravěčem než subjektivizovaným způsobům konstituování narativních světů“ (Červenka 2003: 25).

S důrazem na denotaci se autorskému stylu nabízejí jiná východiska než lyrický styl. Stabilní reference umožňuje u nerozsáhlých básnických světů jeden důležitý posun – zatímco v pozdně modernistické lyrické básni metaforický potenciál a symbolický náboj zatěžuje rovinu jednotlivých výrazů a syntagmat a oblast působnosti tropů se zpravidla nachází už na úrovni jednotlivých veršů, v textech, které těží z prostých referenčních procesů, se tropika posouvá o řád výš – na úroveň textových celků, tj. dochází k pohybu od tropu k figuře. Vhodně to ilustruje následující text:

du er en gammel mann
og mot deg kommer
en kraftig mann
som går rund med digre
hårete armer og slår
gamle menn i nyrene

så de synker sammen
og når de kommer
seg opp får de et
slag i nyrene
så de ramler overende og
om de kommer seg
opp får de et slag
i nyrene så de blir
helt fra seg av
smerte hver gang du
reiser deg får du
straks en knyttneve
plantet i svairyggen
til slutt ligger du
der det vet han

(„jsi jen starý muž / a proti jde silný / muž obchází má / velké chlupaté / pracky / a mlátí / do ledvin staré / muže až se zkroutí / a když se zvednou / dostanou ránu / do ledvin tak že / se zhrouť na zem / a když se zvednou / dostanou ránu / do ledvin až jsou / celí bez sebe / bolestí vždycky / když se zvedneš / dostaneš pěští / šlupku do zad / nakonec zůstaneš / ležet to on ví“, Vold 1966b: nestránkováno)

Přestože neustálé opakování motivu (úder) vytváří efektivní popis agresivní situace, který je ještě umocněn dynamikou veršového členění a nepřítomností interpunkce, způsob reference je věčný. Míří k zobrazení situace, která je metaforou až na úrovni celku. Rychle se střídající interpunkčně nedělené větné celky vytvářejí dojem vysoce dynamického popisu. Zobrazená agresivita jako by se promítala do figurace, a tedy celkové kompozice. Promlouvající subjekt je v situaci zúčastněný ve figuře oslovování („[ty] jsi jen starý muž [...]“), která implikuje jeho roli jako pozorovatele, jenž se blíží vševědoucímu vypravěči: nejenže věčně reflektuje situaci a popisem ji zobrazuje, zároveň je schopen introspekce do stavů („bez sebe bolestí“) a pocitů postav („to on ví“). Na textové úrovni se báseň tedy vyznačuje figurací a kompozicí jednotlivých sdělení, metaforický či alegorický význam získává až v úhrnu.

Přestože z hlediska fikčnosti panuje přesvědčení, že promlouvající „já“ je základní podmínkou a ztělesněním fikčního světa básnických textů, a jeho prolnutí se zobrazovanými stavy, objekty a subjekty je tedy v tomto ohledu úplné a (fikčně) existující, nemusí platit, že se mluvčí se zobrazovaným identifikuje. Jeho odstup od zobrazované fikční skutečnosti, jak ukazují i výše citované básně, mluvčího přibližuje registrujícímu spíše než prožívajícímu pólu. Přestože tento způsob zobrazování neblokuje emocionální působení na čtenáře, tj. má schopnost být prožitkovou recepční „partiturou“ (můžeme uvažovat o tom, že zobrazená agrese v poslední uvedené básni bude způsobovat emoce nevole, rozhořčení, soucit, bezmoci apod.), nevyznačuje se „dominantním postavením emočních a expresivních momentů“ ve

spojitosti se „zaměřením na vysílače („básník““ (Helmstetter 1999: 36), které jsou pro lyrický výraz prototypické. V exkurzu k tematice lyrické subjektivity jsme se už zmínili o návrhovaném termínu „epické já“ z práce Aarsetha a Kittanga *Lyriske strukturer* (2001): „Při užití ironie nebo i jiným způsobem je možné vytvořit odstup mezi formálním já básně a postojem, jež báseň v podstatě vyjadřuje. V tom případě se setkáváme s *epickým já*, vypravěčem, který není identický s implikovaným autorem, a výsledkem tak může být satirická či epická báseň. Abychom mohli hovořit o lyrice, musí tu být [...] jednota mezi promlouvajícím a řečeným [talende og det talte]“ (tamtéž: 35). Epické já se vyznačuje přenesením fokusu z prožívajícího já na zobrazování (fikčního) světa prostřednictvím já, které k tomuto světu referuje. Taková subjektivita v básnických světech pak tenduje k malým vypravěčským fikcím, které se modelovému i empirickému čtenáři nabízejí podobně jako fikce rozsáhlejších fikčních narativů, a mohou mít dokonce tendenci blížit se i drobnějším narativním útvarům, jako jsou krátké příběhy, simile, anekdoty, přirovnání apod. Příklad, který danou úvahu ilustruje, bychom v *HEKT* našli mezi závěrečnými básněmi knihy. Nikoli náhodou je v samotném textu hned v úvodním verši jasně vyznačeno, že se jedná o narativ:

historien om en
stein på en landevei
som har ligget der

aldri så lenge en dag
kommer en stor
lastebil kjørende og

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

sittende og sirkle
rundt og rundt og
rundt er steinen

stor slynges den brått
med rasende fart ut
igjen er steinen

liten eter den seg
inn i det svarte til
dekket er kaputt

(„příběh o kameni / který už pěkně / dlouho ležel // na silnici jednou / ho přejede / nákladní auto a // kámen se vmáčkne / do jedné z drážek / pneumatiky v níž // vězí

a krouží / a krouží a krouží / kdyby byl velký // kolo ho vyplivne / až auto přidá / když bude malý // zakousne se do / černoty a časem / kolo praskne“, Vold 1966b: nestránkováno)

4. 4. 1. Básně v próze *fra rom til rom SAD & CRAZY* (z *pokoje do pokoje SAD & CRAZY*, 1967)

Sbírka textů *fra rom til rom SAD & CRAZY*, jež po knize *HEKT* následovala, je formálně i z hlediska textových mluvčích v souladu se vstupem „epického subjektu“ do autorského diskurzu. Tyto básně v próze vykazují další prohloubení možností fikčního vyprávěče v básnickém textu i přechod od tropiky k figuře. Kniha je rozdělena do čtyř oddílů, které jsou označeny tituly „BLÅTT“, „GULT“, „RØDT“ a „GRØNT“ (MODRÁ, ŽLUTÁ, ČERVENÁ, ZELENÁ), z nichž první obsahuje dvanáct textů, druhý třináct, třetí čtrnáct a pátý jedenáct. Jedná se tedy o nestejně velké podmnožiny v množině celkových padesáti textů. Ani tentokrát nechybí rámeček, který vyznačuje symbolickou demarkační linii mezi oblastí aktuality a zónou fikce. Jedná se o dvojici časových a potažmo i geografických informací na první a poslední stránce knihy:

I dag: *Jesper*
Solen går upp: 3.20 – ned: 20.27
I morgon: *Marta*

I dag: *Marta*
Solen går upp: 3:22 – ned: 20.25
I morgon: *Botvit*

(„Dnes: *Jesper*
Slunce vychází: 3.20 – zapadá: 20.27
Zítř: *Marta*“, Vold 1967:
nestránkováno)

(„Dnes: *Marta*
Slunce vychází: 3.22 – zapadá: 20.25
Zítř: *Botvit*“, Vold 1967: nestránkováno)

Jak upozornila Kleivsethová (2000: 107), uvedené informace umožňují lokalizaci místa děje. Jedná se o údaje ze švédského kalendáře (text je ve švédštině), čas je indikován nejen pohybem slunce, ale i jmény v kalendáři. Texty sbírky jsou tedy vsazeny do imaginárního rámce tří červnových dní (26.–28. 7.) kdesi v jižním Švédsku (časy východu a západu slunce odpovídají zhruba poloze Stockholmu). Vzhledem k tomu, že neznáme konkrétní rok, se tu odkazuje k cyklicky opakovanému času, spíše než k přesnému časovému určení.

V pomyslném hraničním pásmu při vstupu do knihy (konkrétně na vnitřní straně předsádky), je umístěna i tato poněkud zarážející číselná řada:

5
4
3
2
1
2

Počet básní v jednotlivých oddílech (12, 13, 14, 11) je možné chápat jako svého druhu paralelu. To, že obě řady nekončí, či nepokračují konvenčně, ale zahrnují určitý moment obratu, lze interpretovat jako jinak (prostředky matematiky) vyjádřenou cykličnost. Vold zde opět užívá rámce, který má primární platnost v aktuálním světě, do něhož malé světy jednotlivých textů vkomponovaných do knihy teprve vsazuje. Opět tak před vstupem do fikcí tvořených promlouvajícími subjekty staví čtenáře před signál z „druhé fikce“ (Červenka 2003: 44), z oblasti působnosti subjektu díla.²⁰¹ Vsazování do takových rámců, které jsou jejím indexem, lze chápat jako svého druhu metaliterární gesto, jímž nejen stanovuje hranice svých fikčních světů, ale především je stanoví jako fikční.

Jednou z charakteristik vypovídajících subjektů v těchto básních v próze je příklon k pozici vypravěče obdobného konvenční próze. Následující příklad je přímo esenciálním zachycením goethovské „neslýchané události“ či epizody:

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.

(„Vlak zastavil na planině. Šum poznenáhlu ustal, / ti, kdo ještě hovořili, zrozpačitěli,
když postřehli své hlasy / ve ztichlém kupé i pohledy, jež na ně vrhali ostatní. Po
chvilce už / už nastávala rovnováha – v tom sebou vlak trhl a / znovu vyrazil“, Vold
1967: nestránkováno)

Text zobrazuje minimální, ale nečekanou událost: vlak se zastaví a znovu se rozjíždí. Nastalá situace má své důsledky – ztichnou i ti, kteří si ji uvědomili jako poslední. Rovnovážný stav, výchozí situaci, zde představuje plynulá jízda vlaku a plynulý hovor cestujících. Rovnováhu plynulé jízdy poruší cosi nečekaného a vyprávějící subjekt se podobně jako vlak i cestující zastaví v hovoru. I nově ustavená rovnováha („Po chvilce už / už nastávala rovnováha“) je však znovu porušena („v tom sebou vlak trhl“), a je nutno ji opět obnovit („a znovu vyrazil“). Mluvčího, který popisem situaci zobrazuje, bychom jen za cenu určitého terminologického násilí mohli označit za „lyrický“ subjekt. Důraz je kladen na zobrazení situace spíše než na

²⁰¹ Srov.: „V tomto modelu fungující subjekt díla je ve vnímatelově myslí zosobněným spojením, prolnutím a hierarchizací uplatnění nejrůznějších sémiotických systémů, ať je jich konkrétně využito pro konstituci fikčního světa (lyrického subjektu), nebo nějakých významových celistvostí jiných. Je pro vnímatele místem interakce a integrace těchto systémů a také činitelem, který rozhodl o tom, že právě ony budou vybrány a využity ve významové stavbě díla. Také pro něho, obyvatele prostoru ‚druhé‘ fikce, jež přesahuje fikční svět, platí ovšem výše vyložená cirkularita: subjekt díla si vnímatel vymezuje ze stop tvůrčích činností, zanechaných v díle, a z díla extrahovaný konstrukt si projektuje před dílo. [...] Subjekt díla je konstituován vnímatel podle obrazu a řádu reálného tvůrčího subjektu“ (Červenka 2003: 44).

způsob zobrazování, které odpovídá konvencím chronologického vyprávění. Dokladem toho, že se jedná o báseň, proto není přítomnost znaků lyrického stylu, či způsobu vypovídání, ale především formální stránka textu, tj. veršový předěl.²⁰²

V textech sbírky *fra rom til rom SAD & CRAZY* (a také Voldovy další knihy básní v próze, *Buster BrenneR*, kterou napsal přibližně ve stejné době,²⁰³ ale vydal ji až v roce 1976) se naplno projevila také autorova orientace v poetice absurdní literatury. Camusovi, a především Beckettovi se v šedesátých letech věnoval v sérii esejí,²⁰⁴ v roce 1965 přeložil Beckettův román *Murphy* a rok poté vyšel jeho překlad *Nepojmenovatelného*. Do výčtu možných inspirací (či řečeno přesněji spolu s Doleželem: k oblasti možných „literárních transdukci“)²⁰⁵ patří i Voldův překlad souboru absurdistických povídek švýcarského prozaika Petera Bichsela *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*,²⁰⁶ jenž vyšel v roce 1964 nebo fakt, že Kafkovy povídky, s nimiž texty sbírky *fra rom til rom SAD & CRAZY* sdílejí některé podobnosti, byly poprvé vydány v norštině v roce 1965. (Za zmínku stojí i to, že překlad Kafkovy *Ameriky* vyšel v roce 1966 v překladu Espena Haavardsholma, Voldova redakčního kolegy z časopisu *Profil*). Jednu z instrumentálních definic absurdní estetiky, jež je dostatečně široká a aplikovatelná i na Voldovy texty (především sbírky *HEKT* a *fra rom til rom SAD & CRAZY*), nabídl Asbjørn Aarnes při svých úvahách nad Kafkovskou absurditou: „Hos Franz Kafka [...] synes det absurde å bero på et misforhold mellom de fornuftstridige situasjoner hans romanpersoner kommer opp i, og deres totale mangel på forbauselse. ‚Leseren forbauses over denne mangel på forbauselse‘, sier Albert Camus“ („U Franze Kafky [...] se zdá, že absurdní spočívá v nepoměru mezi nesmyslností situací, v nichž se jeho postavy objevují, a naprosté nepřítomnosti jejich údivu nad tím. Camus říká: ‚Čtenář je udiven tímto nedostatkem údivu‘“, Aarnes 1977: 9). Mezi zobrazovanými objekty,

²⁰² Srov. Wærp (2000: 98ff) a Kleivsethová (2000: 110ff).

²⁰³ V patiráži *Buster BrenneR* stojí výslovně napsáno: „Tekstene i boka er fra 1966 (±1)“ (Texty v knize pocházejí z roku 1966 (± 1 rok)“, Vold 1976: patiráž).

²⁰⁴ Srov.: „Det absurde menneske hos Camus og Beckett“ („Absurdní člověk u Camuse a Becketta“, Vold [1963] 2006: 29–32, „Hvofor det absurde?“ („Proč absurdní?“, Vold [1963] 2006: 32–33), „Hvem venter ikke på Godot?“ („Kdo nečeká na Godota?“, Vold [1965] 2006: 55–59), „Der ingenting hender, to ganger“ („Kde se nestane nic, dvakrát“, Vold [1965] 2006: 59–65).

²⁰⁵ Srov.: „Intertextualita a nástupnictví fikčních světů potvrzují potřebu dvojrozměrné sémantiky, která byla sledována v této knize [*Heterocosmica*, O. B.]; literární díla jsou spjata jak na intensionální, tak na extensionální úrovni. Pro označení obou druhů posloupnosti budu používat termín *literární transdukce*. Literární transdukce tak nahrazuje a absorbuje intertextualitu“ (Doležel 2003: 200).

²⁰⁶ Ve zmiňované Bichselově knize ostatně najdeme povídku „Erklärung“, která podobně jako výše citovaná báseň pracuje s motivem „vyvedení z rovnováhy“: „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“ (Bichsel [1964] 1996: 35).

subjekty a stavy věcí a stylem jejich diskurzivní (re)prezentace lze v řadě případů najít onu disproporci, jež patří k instrumentáři absurdní literatury.

Et naturlig smil, myke lepper, pen tannstilling, et varmt ømt smil som åpner seg som når solen er ved å bryte fram gjennom dis, varmere og varmere, bredere og bredere, vokset i ansiktet på henne, munnvikene brer seg utover mot kinnenes naturlige smilehull som går opp i dette fantastiske smilet, som nå tærer på øreflippene og snart har vokst seg utenfor ansiktet, utenfor et kvinnehodes normale konturer, og leppen, overleppen som rager helt opp i pannen og underleppen til langt ned på halsen, munnen et enormt territorium midt i det som var hennes ansikt, og når hun endelig bryter ut i latter er det med en munn som skrattende har svelget sitt eget ansiktet og bare leppene, tennene, den lyserøde knudrete tungen er igjen, et eneste altomfattende gapskratt er igjen, på den siden av bordet.

(„Přirozený úsměv, poddajné rty, výstavní zuby, jemný / hřejivý úsměv, jenž zvolna propuká, jako když se slunce / noří z mlžného oparu, hřejivější a hřejivější, větší a větší / úsměv se jí rozlévá po lících, koutky úst se rozšiřují až / k přirozeným dolíčkům ve tvářích v tomto fantastickém / úsměvu, který už pohltil ušní lalůčky a záhy přerůstá / mimo tvář, mimo rysy běžné ženské hlavy, a tyhle rty: / ten horní se vypíná až k čelu a spodní visí až ke krku, / pusa je olbřímí teritorium uprostřed toho, co bylo její tváří, / a když konečně vypukne v smích, chechtají se ta ústa, která / se smíchem polkla svou vlastní tvář, zůstaly jen rty, zuby, / červenorudý pletenec jazyka, a jediný / všeobjímající / hrdelní řehot na tamté straně stolu.“ Vold 1967: nestránkováno)

Úsměv, který epické já popisuje, je skutečně doveden ad absurdum. Ústa, jeho pomyslný nositel, hypertrofují a v popisu sledujeme vývoj úsměvu na celé škále – od zárodečného „přirozeného úsměvu“ až k finálnímu „všeobjímajícímu hrdelnímu řehotu“. Lubomír Doležel, který se v *Heterocosmikách* věnuje řadě kanonických literárních narativů, nabízí při popisu dvou Kafkových povídek („Kříženec“ a „Proměna“) termín „hybridní svět“ (Doležel 2003: 187–188). Definuje ho „koexistence fyzikálně možných a fyzikálně nemožných fikčních entit (osob, událostí) v jednom sjednoceném fikčním prostoru. Fyzikálně nemožné události nemohou být vykládány jako zázračné zásahy z nadpřirozené oblasti, protože taková oblast neexistuje. Všechny jevy a události hybridního světa, jak fyzikálně možné, tak fyzikálně nemožné, mají svůj původ v tomto světě, vznikajíce spontánně a náhodně.“ Takový popis bychom mohli připojit k citované básni pouze s drobnou úpravou: zde se nejedná o svět fyzikálně nemožný, nýbrž biologicky nemožný. Hypertrofovaná mimika úsměvu připomíná spíše animovanou scénu z hororové science fiction. Pro nás je ovšem více než bujení motivu podstatná výpovědní situace subjektu: způsobem popisu od neutrálního,

konvenčního stylu přechází v hypertrofii stylistických prostředků, jejichž bujení je simulováno rozrůstáním motivu samotného. Spolu s vypovídající instancí sledujeme nepravděpodobnou situaci, jež spíše než že by budila údiv, do zobrazovaného fikčního světa přirozeně patří, a mluvčí (i čtenář) ji především sleduje v relativně bezpečné vzdálenosti „na druhé straně stolu“.

4. 5. Fikce autenticity: osobní já sbírky *Mor Godhjertas glade versjon. Ja (Šťastná verze matky Dobrosrdečné. Ano, 1968)*

Už název čtvrté Voldovy sbírky indikuje něco, co bylo latentně přítomné v předchozích knihách: jedná se o (fikční) *verzi* světa, a v tomto případě navíc verzi pozitivní, šťastnou. *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* je jedna z nejrozsáhlejších knih norské poválečné poezie, čítá 64 textů (tj. z hlediska Voldova konstrukčního symbolismu 8²) na 256 stranách (tedy 16²). Na rozdíl od předchozích i následujících knih, kde se Vold drží relativní krátkosti typické pro lyrické texty,²⁰⁷ spočívá většina textové masy v knize na ploše velmi dlouhých básní (nejdelší „SELVPORTRETT I GRØNLIGRØTTA – EN NOVELLE“ [„AUTOPORTRÉT V JESKYNI GRØNLIGRØTTA – POVÍDKA“] se rozprostírá na devatenácti tiskových stranách). Na to, co do fikčního světa sbírky patří, či nepatří, jaký typ diskurzu Vold zvolil, čtenáře upozorňují některé metaliterární pasáže. Vedle titulu hned první básně („MILDERE NÅ“ [„TEĎ JEMNĚJI“]) se asi jako nejzřetelnější signál nabízí úryvek z dlouhého textu v závěru knihy, jehož titul je ostatně také možné číst jako metaliterární komentář („ETTER ALT DETTE SNAKK OM MØRKET, KJELL“ [„PO VŠEM TOM POVÍDÁNÍ O TEMNOTĚ, KJELLE“]).

„[...] 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 – [...]“

(„[...] Matka Dobrosrdečná / rozhodně není ta, která něco odmítá (rozhodně ne / už z principiálních důvodů!) [...] ne, o lásce / mluvit nebudeme, o temnotě / mluvit nebudeme, tolik dalšího se nabízí, no jo – [...]“, Vold 1968: 236).

²⁰⁷ Krátkost textu uvádějí Aarseth a Kittang jako jeden z konvenčních rysů lyrické básně (2001: 30).

Louise Mønsterová upozornila na to, že právě *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* je nejlepším příkladem tzv. šťastného modernismu (*glade modernisme*), jenž se na rozdíl od tragického modernismu definovaného zpravidla negativními kategoriemi²⁰⁸ vyznačuje gestem akceptace (aktuálního) světa a rolí, které v něm člověk hraje. O takové programové estetice byla řeč výše v souvislosti s „postojovým relativismem“ Hanse-Jørgena Nielsena (viz oddíl 3. 3. 2.). V této sbírce se tedy ocitáme v specifickém fikčním světě, kde „nic není tak malé ani bezvýznamné, aby to nepřitahovalo pozornost lyrického já, a nic z toho, co objeví, není tak bagatelní, aby to nemohlo být vetknuto do sbírky“ (Mønsterová 2001: 42). Podívejme se na příklad textu, který vykazuje všechny zmíněné rysy, jednu z delších básní „Bildet stanser på Bakråker–diktet“.²⁰⁹

BÁSEŇ, KDYŽ SE OBRAZ ZASTAVÍ NA BARKÅKERU

1

V této básni zastavím obraz na Barkåkeru,
abychom zjistili, co z toho vzejde (mluvím tu
samozřejmě o cestě vlakem, a ten vlak
právě zastavuje ve stanici Barkåker, sedím v něm a koukám ven

2

na cestě z Tønsbergu do Osla, dívám se z okna kupé vlevo
vzhledem ke směru jízdy – tudíž jedeme na západ,
snad severozápad, v brzkém únorovém ránu 9. 2. 68), a jsou to
symboly, po čem usilovně pátrám, symbolika

3

v krajině (jen bych rád poznamenal, že báseň staví na
poznámkách z téhle cesty vlakem a je psána dnes,
26. 2. 68, začněme tedy znovu od začátku, na nové řádce,
novým nadpisem, velkými písmeny):

4

OBRAZ SE ZASTAVÍ NA BARKÅKERU

Sněžná krajina, pole se svažují až k silnici, napravo
v obraze telefonní vedení, které sbíhá z vršků
podél remízu, v němž by se mohlo schovávat zasněžené

5

²⁰⁸ Srov.: „[J]eg arbejder selv med en minimal definition af modernismen, der påpeger, at modernisme er en destabilisering af gængse konceptioner af jeget, verden og sproget [...]“ („Pracuji s minimální definicí modernismu, která ho charakterizuje jako destabilizaci konvenčních koncepcí subjektivity, světa a jazyka“, Mønsterová 2011: 37).

²⁰⁹ Kvůli rozsahu textu neuvádím norský originál a cituji pouze z českého překladu. Pro přehlednost jednotlivé strofy čísluji.

koryto potoka, pak vedení přetíná cestu tamhle dole
v proláklíně a pokračuje rovně na druhé straně, přes opatrně
stoupající pole, sem tam stavení (byla tam, že jo?) a už začíná
les, vršek, hřeben, nad tím šedivé/ kovové/ olověné

6

nebe, auta na silnici, jedno, druhé – a na stromech
co je sněhu! Od chvíle, kdy tak strašně nasněžilo,
ještě nefoukalo, a já se ptám: Kde je v tomhle obraze
symbolika? – a podívám se znovu z okna. Vidím: bílou a šedou,

7

podobnou olovu, tmavě zelenou, smrkovou (přestože zelená
není tak zelená jako v létě, bílá na větvích
jistě trochu ztmavla na zelené, ani hnědá kůra
vůbec není tak hnědá, dneska je holt šedivo) – ale co má tohle

8

společného se symbolikou? Vidím: stavení
s 1 metrem sněhu na střeše, žluté červené bílé domy přikryté
zimou, pak auta tam dole na silnici, jediné, co se v tomhle obraze
hýbe – to všechno vidím, domy auta silnici stromy, ale žádnou

9

SYMBOLIKU! – a všechno to rámuje
okno vlaku, po něm stékají kapky, v něm se zrcadlí cestující z protější
sedačky, jeden vpředu, a před tímhle ještě ty tmavé tečky
na mé sítnici, které odbíhají, když se na ně dívám, uhýbají

10

při pohledu na bílé, rozlehlé, světlé plochy, každý je
zná, ty svoje jsem objevil na ulici jednou v neděli, když
mi bylo 14, mířil jsem na odpolední koncert Nata Kinga Colea
a myslel si, že to jsou mušky, ale to

11

jak známo, nebyly, a telefonní sloupy, ano, všechny sloupy
z jedné strany zasněžené, odshora
dolů, sníh se chytil z jedné strany
jako lepidlo, aha, tak odtud vítr

12

vane, sloupy tu stojí černobíle
podél – a vlak pomalu, ale jistě klouže
ze stanice: můj obraz! můj
obraz Barkåkeru mi utíká, co tady ještě je? tak honem:

13

vrána uvelebená na vršku stromu, rozhlíží se (nebo spí), lampa

ve stáji, uvnitř se rozlévá matné světlo
v té stáji, zvláštní pocit z
toho, jak žárovka vzdáleně svítí od stájového

14

okna, co dál? obraz se rozjíždí a ujíždí, mění se
v pohyblivé obrázkové album, sníh, sníh, samý SNÍH
na stromech, sbohem, Barkåkere, obraz je pryč – teď se objeví
muž na střeše domu, shazuje sníh

15

ze střechy, posunul si klobouk, aby si
setřel pot – a už se otvírá
další pole, na sněhu jsou stopy, pěšinka vede
přes pole až k – co to asi je? studna? a

16

zpátky, a zase něco nového v obraze, sáně
– to je zajímavé, zasněžené sáně, je vidět jen
vršek a kousek sedátka, u zdi – ach
jak já zbožňuju všechnu tuhle bílou, dívej! tamhle jde

17

starý pán v černém, v dlouhém černém kabátě a beranici, opatrně
nakračuje ve sněhu, chudák děda, úplný věchýtek, opírá se o hůl
a prodírá se vším tím novým sněhem! trmácí se
po zasněžené pěšince, aby se dostal od domu

18

na silnici, a bác! teď spadnul, ten starý pán
v černém se svalil do všeho toho bílého sněhu (holka
za mnou se směje: Hele, ten děda sebou plácnul! kamarádka
na ni pohoršeně: Ty seš, tomu se nemá smát! No

19

ale když von spadnul...), teď staršímu pánovi přispěchal na pomoc
nějaký mladší, stojí a oprašuje mu sníh, tak se asi neuhodil, taky
v tomhle prašanu, a mladší pomáhá staršímu na silnici
– konečně! tady už sníh odhrnuli – a nestál vlastně ten vlak

20

když se tohle všechno dělo? nejsem si jistý, vím jenom to (dneska
už bezpečně zpátky v Oslu, o tři týdny později a pořád bílo), že
ta krajina s metrovými závějemi sněhu u cest, zasněženými
plaňkovými ploty, osamělými zaječími stopami na pasekách, čím

21

víc napínám v téhle zasněžené situaci pozornost, tím radši
mám ten sníh, tuhle bílou, tuhle naši zimu, zapomeň na
obraz Barkåkeru i celou symboliku! člověk spíš dostane chuť

dělat ve sněhu andělíčky, hodit po někom kouli, hrát na honěnou

22

stavět iglú v závějích a zapalovat tam svíčku,
tady na severu se člověk nerodí pro nic za nic, modrá a bílá
bílá a modrá – a tam hluboko uvnitř, někde tam
malé červené tlukoucí srdce!

([Vold 1968: 85–91] Vold 2012: 42–46)

Viděno prizmatem přístupových relací Marie-Laure Ryanové předkládá citovaný básnický text takový svět fikce, jenž „makes the textual universe similar on all counts to our own system of reality“ (Ryanová 1999: 33). Ve všech ohledech přístupnosti (viz oddíl 2. 5. 1) je slučitelný s aktualitou s výjimkou jediného, jímž je chronologická kompatibilita. Ta se štěpí mezi „brzkým únorovým ránem 9. 2. 68“ (strofa 2), v němž se báseň popisující cestu vlakem a metaliterární snaha nalézt symboliku odehrává, a časový posun k „26. 2.“ či „o tři týdny později“ (strofa 3 a 20), který je časem kódování a děj představený v textu rámcuje. Fikční čas básně vykazuje tři úrovně: prézens básně (cesta vlakem), prézens kódování a čas retrospekce, která se v promluvě lyrického mluvčího objevuje v podobě krátké vzpomínky ve strofě 10 („jednou v neděli, když / mi bylo 14, mířil jsem na odpolední koncert Nata Kinga Colea“). Už jen samotná koexistence trojí časovosti a dvojího prézentu na ploše jediné básně prozrazuje, že se jedná o svět utvořený a fikční, přestože typ promluvy nese všechny rysy přirozeného diskurzu.

Prvotní metaliterární apel na (modelového) čtenáře představuje už žánrové zařazení „báseň“ v názvu textu. To je případ i řady dalších textů ve sbírce, jež jsou označeny například jako „sang“ (nápěv, píseň, popěvek), „nouvelle“ (povídka), „essay“, „blues“, „allegori“, „tale“ (proslov), „brevet“ (dopis) ad. Podobná označení najdeme často právě u textů s „epickou šíří“. Tituly tak úspěšně kontrastují s domnělou „autenticitou“ celého diskurzu. Hovorový jazyk a uvolněná syntax jsou vzdálené konvencím sevřeného jazyka lyriky a ocitají se blízko konvencím obyčejné výřečnosti. Přesto je čtenář ujišťováním o literárnosti podobných textů naváděn k určité strategii čtení a k jistému čtenářskému očekávání. Pokud je text jako „Báseň, když se obraz zastaví na Barkákeru“ deklarován jako forma poezie, natolik překračuje běžné

žánrové konvence, že ho lze chápat zároveň jako metaliterární polemiku²¹⁰ i jako neokázalý, avšak důsledný pokus o rozšíření těchto konvencí.

Andreas Lombnæs při analýze vyprávěcích strategií v této sbírce dochází k tomu, že podobné texty „kan like gjerne 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“ („lze analyzovat jako epické i lyrické, ale vědomě, či nevědomě jsme nuceni jednotlivé texty číst jedním, či druhým způsobem. S touto fundamentální literárnědruhovou dvojznačností bude čtení, nehledě na čtenářskou volbu, jakoby poddolováno upozaděnou, ale stejně tak platnou alternativou“, 2002: 470). I v případě *Mor Godhjerta* můžeme hovořit „epickým subjektu“ především vzhledem ke stabilní referenční složce, přestože zde (a také v dalších knihách, výrazně například v básnickém cestopisu *sirkel, sirkel* z roku 1979) je paradoxně využita i základní konvence subjektivní lyriky: fikční mluvčí básní označovaný jako „Jan Erik“ je konstruován tak, aby navozoval dojem maximální možné podobnosti s empirickým Janem Erikem Voldem. Tento prostředek účinku má v metaliterárních komentářích (v citovaném textu ve strofách 1–3 a 20) ještě jeden zřejmý efekt: je jím snaha propojit fikční lyrické já s oblastí subjektu díla. Vold se – řečeno základními pojmy teorie fikčních světů – pokouší navodit iluzi propojení konstrukčních sil „druhé fikce“ se zobrazujícími silami fikce primární.

Signálů „autenticity“ vidíme v citované básni hned několik: vedle datace spadající do roku vydání knihy nebo běžného hovorového jazyka (jímž je osloská norština) je to i situace mluvčího: sám sebe deklaruje jako básníka na cestě za symboly, který píše a reviduje svoji báseň. Nezdařená výprava za symboly vede ovšem k objevení něčeho důležitějšího – pomyslného „světa kolem nás“ a té skutečné, nesymbolické (přestože fikční) reality. V jiné dlouhé básni příznačně nazvané „Poetens vandring“ („Básníkova procházka“, Vold 1968: 63–69) nabývá tento „efekt reálného“²¹¹ podoby osobních údajů vážících se ke jménům

²¹⁰ Jonathan Culler upozornil na fakt, že každý básnický text je metaliterární už ze své povahy – deklaruje sám sebe jako možnost básnického vyjadřování: „The convention that poems may be read as statements about poetry is extremely powerful. If a poem seems utterly banal it is possible to take banality of statement as a statement about banality and hence to derive a suggestion that poetry can go no further than language, which is inevitably distinct of immediate experience, or, alternatively, that poetry should celebrate the objects of the world by simply naming them“ (Culler 1979: 177). Pokud bychom Cullerovu myšlenku dovedli do důsledku, každý básnický text je polemikou s celým polem téhož žánru či druhu.

²¹¹ Tento Barthesův termín je pro sbírku *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* velmi případný. Jak tvrdí Richard Müller, „[f]unkce efektu reálného je pouze dávat najevo (tj. konotovat) čtenáři, že ‚toto je životně pravdivé‘“ (Müller & Šidák 2012: 114). Efekt reálného je diskurzivním principem realistického zobrazení v literatuře, kdy „text prostřednictvím kódu udržuje množství informací o světě, přičemž akt výběru je stejně jako nepodobnost jazyka a světa zneviditelněn“ (tamtéž: 115).

Voldových aktuálních literárních i osobních přátel té doby, jež „Jan Erik“ jednoho po druhém navštěvuje:

Andre ting kan vel ha
større interesse men her er altså en oversikt over
poetens vandring, så opp! på byens kirkespir
den som vil følge med. Altså: Stein går ut og ned trappen
utfor Ullevålsveien 60, de par-tre hundre meterne ned til
Kate i Vidarsgate 10. Kate snakker med Kjell
(Theresegate 14 B, annen oppgang), de bor
i samme kvartal og kan vinke til hverandre
over bakgården. Kjell tar så veien til Georg (ny adresse:
Schøningsgate 34 III), de er barndomsvenner fra
Bergen engang. Hos Georg
har nettopp Tor vært, med buss eller tunnelbane fra Grorud
(Gangstuveien 2 C, Oslo 9) for å drøfte
siste innlegg i debatten. Kjell avlegger siden
sin ettermiddagsvisitt på Briskeby eller Jan Erik
har vært innom sin mor og ringer på hos Irene og Kjell [...]

(„Na světě jsou jistě i / důležitější věci, nicméně tady je tedy přehled o / básníkově putování, takže vzhůru! na kostelní věže města / ty, kdož se chceš přidat. Takže: Stein schází a stoupá po schodech / před Ullevålsveien 60, má to dvě stě až tři sta metrů dolů / ke Kate ve Vidarsgate 10. Kate mluví s Kjellem (Theresegate 14 B, druhé patro), bydlí / v tomtéž bloku a můžou si mávat / přes dvůr. Kjell se pak vydá za Georgem (jeho nová adresa: Schøningsgate 34 III), jsou kamarádi od dětství / v Bergenu. U Georga / byl právě Tor, přijel autobusem nebo metrem z Grorudu / (Gangstuveien 2 C, Oslo 9) aby do diskuze přidal / přidal poslední příspěvek. Pak Kjell odloží odpolední návštěvu v Briskeby nebo se Jan Erik / zastaví u maminky a zazvoní pak u Irene a Kjella [...]“, Vold 1968: 63)

Bydliště a vlastní jména odkazují ke skutečným osobám (např. básníkům Kjellu Heggelundovi, Georgu Johannesenovi, básničce Kate Næs ad.). Tyto a podobné momenty v básních ovšem překračují hranice fikčního diskurzu směrem k diskurzu aktuálnímu pouze zdánlivě. Nechává-li čtenáře Voldova sbírka na pochybách, zda se jedná o dílo fikční literatury, nebo o skutečnostní dokument, klíčem k rozhodnutí může být právě úvaha nad problematikou vlastních jmen, jež je jakýmsi pars pro toto při řešení celého problému.

Teorie fikčních světů se oblastí vlastních jmen věnuje v úvahách nad teorií pojmenování²¹² a především ve vztahu ke specifickému označování, tzv. rigidní designaci: „Nazvěme něco *rigidním označením*, jestliže v jakémkoli světě označuje vždycky týž předmět“, tvrdí Kripke (podle Doležel 2003: 32) o tomto extrémním jevu tzv. mezisvětové totožnosti. Jak se s rigidním označováním vypořádává teorie fikčních světů? V ohledu na

²¹² S tímto termínem operuje Ronenová (2006: 154–168).

charakter „autentické“ fikce *Mor Godhjerta* je velmi případné Doleželovo tvrzení, že „[p]ožadavek podobnosti je požadavek určité poetiky fikce, nikoli však princip fikční tvorby“ (2003: 31). Doležel problematiku vlastních jmen a rigidně značených entit přesouvá do oblasti stylových prostředků. Charakteristické je zvýšený výskyt tohoto jevu v realistických stylech, které staví na podobnosti s aktualitou. O tom, že je podobnost s aktualitou ve sbírce *Mor Godhjerta* diskurzivní normou, svědčí třeba kontrast s předchozí sbírkou absurdistických básní v próze. Jejich inventář fikčních vlastností byl často zcela netotožný s pravidly a normami aktuality. Do světa textů *Mor Godhjerta*, jak je hezky patrné i na textu básně o cestě přes Barkåker do Osla, patří „skutečné“ jevy a události. Ty jsou percepčně uchopitelné – mluvčí básně hned několikrát upomíná „vidím“ a vylučuje imaginované a abstraktní jevy, svoje místo zde nemají dokonce ani symboly, jako by byly pro universum této knihy příliš virtuální veličinou. Promlouvající já nefiguruje v roli nezúčastněného pozorovatele, nýbrž zcela zúčastněného a v zobrazeném světě plně obsaženého. „Jan Erik Vold“ fikčního světa sbírky *Mor Godhertas glade versjon. Ja* je středem tohoto světa: ztělesňuje všechny diskurzivní procesy, je deiktickým a percepčním centrem i deklarovaným centrem vypovídání o tomto světě. Právě tak jako „Dickensův Londýn není více skutečný než Carrollova říše divů“ (tamtéž: 32), není skutečné ani Oslo, Barkåker a další místa nebo lyrický mluvčí „Jan Erik“. Jsou fikčními protějšky skutečně existujících míst či osob, ale ve fikčním světě si podržují vlastní status: „Princip ontologické stejnorodosti je nezbytnou podmínkou pro spoluexistenci, interakci a komunikaci fikčních osob. Tento princip je nejvyšším projevem suverenity fikčních světů“ (tamtéž). V případech rigidně designovaných vlastních jmen se teoretici fikčních světů opakovaně vracejí k metafoře „křtu“: „To, co zajišťuje úspěch referenčního aktu, je okamžik ‚pokřtění‘, okamžik, kdy jméno jako striktní designátor, bylo poprvé spoutáno se svým předmětem,“ píše Ronenová (2006: 159). Autentický fikční protějšek autora tímto křtem v sbírce prochází nejen obrazně, ale i doslova:

FUNNY

Tenk at jeg er født
– hvor urimelig
det er at jeg skulle bli født, jeg
født i Oslo den attende oktober nittenhudreognitredve
etter Kristus, på Vår Frues Hospital, jeg
født som gutt, veiende
4100 gramm, sunn og frisk, født
medio oktober (visstnok
på en onsdag) og altså unnfanget i

januar bør det bli, [...] jeg Jan Erik
Vold blind umælende allerede i gang
med å samle sine bokstaver og celledele seg
gjennom morula og blastula til et froskevesen [...]

(„FUNNY // Představte si, že jsem se narodil / jakkoli to je nerozumné / že jsem se narodil zrovna já, já / narozen v Oslu osmnáctého října roku devatenáctistéhodevětatřicátého / po Kristu, v nemocnici Matky boží, já / narozen jako kluk, vážící / 4100 gramů, zdravý jako ryba, narozen / v polovině října (bylo / to ve středu) a tedy počat / někdy v lednu, [...] já Jan Erik / Vold slepý a němý a už sbírající / svá písmena a dělící své / buňky od moruly a blastuly k pulči podobě [...]“, Vold 1968: 152)

Báseň „Funny“, která je v úplnosti jakýmsi monologem s nenarozenými sourozenci fikčního Jana Erika Volda (respektive těmi, kteří se mohli narodit, kdyby se nebyl narodil právě on), je hezkým příkladem toho, kdy jde vybraný text přímo naproti teoretické úvaze: představuje fikční situaci, kdy promlouvající subjekt sám sebe pojmenovává, „křtí“ v situaci svého vlastního zrození. Fakt, že uváděné datum narození (a vysoce pravděpodobně i okolnosti početí a porodu či hmotnost novorozence) odpovídá empirické realitě, ovšem potvrzuje spíše Doleželovu úvahu nad tím, že vysoká míra realismu je pouze příznakem stylu. (Ostatně monologická promluva lyrického já k jeho nenarozeným protějškům má sama o sobě k realistické situaci daleko, neboť je i v rámci fikčního diskurzu básně promluvou směřovanou ke zcela hypotetickým entitám. Paradoxem této situace je to, že kdyby byla některá z entit, tj. „možných Janů Eriků Voldů“ fikčně existující, vylučovala by existenci promlouvajícího „fikčního“ básníka Jana Erika Volda ve světě sbírky a v posledku i sbírku jako takovou).

Autenticita světa popisovaného ve sbírce *Mor Godhjertas glade versjon* i způsob jeho zobrazování jsou více než co jiného signály specifického druhu fikčnosti i specifického typu mluvčího v básni, který využívá prostředků přirozeného diskurzu či motivů, údajů a dat ze světa aktuálního, a přitom tak jako v „Básni, když se obraz zastaví na Barkåkeru“, vytrvale odkazuje na svoji konstruovanost a existenci v podmínkách (literárního) diskurzu. To, jak už bylo řečeno výše, vsazuje fikční subjekt díla a mluvčího do pomyslného centra tohoto světa. „Jan Erik Vold“ jako fikční lyrický subjekt sbírky vykazuje co nejvyšší možnou podobnost s empirickým autorem, ovšem jako fikční entita je výrazně tvarován a omezen zvoleným způsobem promlouvání, diskurzem celé sbírky. „Jan Erik Vold“ je rigidně designovanou, dobře individualizovanou fikční entitou, jejíž komplexita je ovšem pouze fikční, a tedy neúplná. Je to „sémiotický subjekt, ale znaky, které ho konstituují, pocházejí také odjinud než výlučně z díla“, řečeno spolu s Červenkou (2003: 46). Oproti žijícímu (a úplnému) Janu Eriku

Voldovi, který se vyjadřuje autorsky v řadě diskurzů (básnických sbírek, v rámci různých svých rolí na literárním poli, v sociálních rolích apod.) je to entita uzavřená ve svém diskurzu, vlastním fikčním světě, který je pouze *verzí*, přestože silně realistickou: „[E]xistovat aktuálně znamená existovat nezávisle na znakovém zobrazení; existovat fikčně znamená existovat jako možná entita konstruovaná sémiotickými prostředky“ (Doležel 2003: 149). Fikční „Jan Erik Vold“ žije ve šťastném, avšak oproti skutečnosti neúplném světě a promlouvá v diskurzu, který je oproti aktuálním možnostem promlouvání intencionálně omezený a zkrácený. Tak jako v každé básnické skladbě i v realistickém světě *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* ovšem platí, že „[z]krácení světa výběračností subjektu na jedné straně přináší jeho rozzáření na straně druhé“ (Červenka 2003: 26).

4. 6. *kykelipi* (*kikiripí*, 1969) a subjekt jazykových her

Zatímco *Mor Godhjerta* byla knihou, kde básnické texty vykazovaly rozsáhlé extenzionální plochy a vytvářely referenční svět fikce podobný světu aktuálnímu, charakteristika *kykelipi* je výrazně komplikovanější. Jazykové hry a hříčky, jež se v textech často objevují, totiž často nevytvářejí zřejmé referenční oblasti, které bychom tak snadno jako u epiky nebo narativů mohli vyměřovat jako fikční. Ovšem podobně jako v předchozích sbírkách, i tato kniha vykazuje určitý typ diskurzivity, byť oproti předchozím ne zcela zřejmé. I zde najdeme metaliterární vyjádření, které je potměšilou nápovědou ke způsobu vypovídání:

KYKELIKI

sier hanen. Ja det var hanen, men trikken
hva sier den? PLING-PLING-PLING! Ja

det var trikken, men bokfinken
hva sier han? ELSKEDE VIV – Ja

det var bokfinken, men piken
hva sier hun? ELSKER DU MEG? Ja

det var piken, men poeten
hva sier han? Poeten han sier: KYKELIPI

(„KIKIRIKÍ // dělá kohout. Tak to byl kohout, ale jak / dělá tramvaj? CINK-CINK-CINK! Tak // to byla tramvaj, ale pěnkava / jak dělá pěnkava? RRR-ČAFČAFČAFRAJČÁK²¹³ – Tak / to byla pěnkava, ale holka / jak dělá holka? MÁŠ

²¹³ Podle online encyklopedie Wikipedia (12. 3. 2017).

MĚ RÁD? / Tak // to byla holka, ale básník / jak dělá básník? Básník dělá:
KIKIRIPÍ!“ (Vold 1969: 126)

Ve srovnání s předchozími knihami, je v tomto případě metaliterární signál relativně nespolehlivý, respektive není zřejmým sdělením o diskurzu. Jako nereferenční slovní znak vytvořený na základě jazykové hříčky však poetiku sbírky vystihuje velmi přesně. Ostatně vstupní báseň, která tak jako v předchozích sbírkách hraje roli pomyslné demarkační linie, jakoby upozorňovala na to, že se neocitáme v oblasti prosté reference:

*come
i've nothing to tell you
come
there's nothing to say
come come
let's be together
i'm here
you're here
why don't you
come*

Báseň, která cyklicky začíná a končí výrazem „come“ a je jakýmsi pozváním do knihy, připomíná básnický readymade, mohla by být citací populární americké či britské písně. Konvenční vztahová situace mezi já a ty („i'm here / you're here“), vybidnutí „let's be together“ a doslova podbízivý tón ovšem kontrastují s drobnou významovou disonancí: hlas říká doslova „nemám ti co říct“ nebo „nemám ti co vyprávět“. Lyrický subjekt se tedy nachází v paradoxní situaci: promlouvá, zatímco říká, že nemá co povědět. Vstupní báseň čtenáře upozorňuje, že se zde vchází do oblasti metadiskurzu, v níž budou básnické texty především tematizovat vlastní médium (jazyk, promlouvání) spíše než vytvářet malé fikční světy prostřednictvím referování k nim.

MITT NYE DIKT
Mitt nye dikt
begynner slik.
Siden fortsetter det
med noen linjer til
og når jeg synes
det er langt nok
sier jeg STOPP.
Slik blir da
mitt nye dikt.

(„MÁ NOVÁ BÁSEŇ // Má nová báseň / začíná takhle. / Pak pokračuje / na pár dalších řádcích, a / když si myslím / že už je dost dlouhá, / řeknu DOST. / A tak vznikne / moje nová báseň“, Vold 1969: 53)

Citovaná báseň je jednou z řady těch, které na vlastní médium poukazují hned v dvojitým ohledu: jednak tematizuje médium jazyka ve smyslu vypovídání, jednak literární formu (báseň) jako nosič tohoto vypovídání. I zde můžeme uvažovat nad tím, že se prostřednictvím reference k referování vytváří malý fikční svět básně: fikční svět sestává jenom a pouze z momentu kódování. Představa o fikci jako o extenzionálním rozměru, tj. jako o zobrazování imaginární situace, zde naráží na velmi zajímavé limity. Otázka, kterou si u tohoto a podobných textů totiž musíme klást, je následující: pohybujeme se ještě v oblasti fikce, když to, co je zobrazováno, je samotné médium (řeč, literární diskurz)? Či jinými slovy: je zobrazování média, které je sdíleným sémiotickým jevem jak v aktualitě (tj. před aktuálním čtenářem), tak v oblasti fikce, vůbec ještě aktem fikcionalizace?

Odpověď je kladná, ovšem s několika přípodotky: pro to, abychom situaci vůbec mohli dekodovat, je nutné akceptovat herní pravidla takového způsobu zobrazování, tj. vymezit (na základě čtenářské kompetence) oblast hry s dílem. Z hlediska principů *make-believe*, o nichž byla řeč v teoretické části, půjde ovšem o jiný typ hry na jakoby, takový, jenž není založený v úplném „recentrování“ (Ryanová 1991: 23) z jedné (aktuální) oblasti do jiné (fikční). Zde půjde o hru s herními pravidly jako takovými (představit si to lze například jako situaci, kdy se nějaká hra teprve vymýšlí, uvažuje se nad hypotetickými pravidly a hra je ještě neuskutečněnou veličinou a nevyplňují ji žádné konkrétní obsahy). Na rozdíl od úplného recentrování do oblasti primární fikce (tedy světa tvořeného lyrickým já, vypravěčem apod.) zde půjde o zastavení se v oblasti „druhé“ fikce, tj. v zóně subjektu díla.

„Má nová báseň“ je fikcí také z hlediska subjektů básně: lyrické já, které *jakoby* splývá se subjektem díla, si nadále podržuje svoji ontologickou suverenitu. Ani subjekt díla, který tuto konstrukci splývání obou subjektivních složek básně předkládá, nemůže zcela vystoupit z oblasti svojí performativity, přestože diskurz naznačuje *jako by* vystupoval. První a druhá fikce si tedy i nadále podržují vlastní ontologický status oddělený od aktuality. I banální sdělení pak můžeme spatřovat prizmatem estetické funkce a interpretovat v nějakém symbolickém řádu. Zobrazenou situaci, v tomto případě situaci zobrazování, lze tím spíš chápat jako zkoušku média textu / básně / jazyka a jako pokus, který v krystalické podobě vyzdvihuje textovou performativitu.

Podpořit výše uvedené úvahy by mohl krátký text „SPRÁK“ („JAZYK“):

hätäjarru
nödbroms
emergency brake
notbremse

Jediný myslitelný kontext této slovní konstelace je cedulka, označující ve čtyřech jazycích (finsky, švédsky, anglicky a německy) záchrannou brzdu. Protože se ovšem text nejmenuje ZÁCHRANNÁ BRZDA, nýbrž JAZYK, postrádá takový popis zobrazené situace relevanci. Fakt, že taková báseň čtenáři literatury, neřku-li „čtenáři poezie“ neposkytuje žádný „čtenářský zážitek“, že zde chybějí konvenční vodítka, figury a tropy či jiné normy (a vytváří tedy radikálně odlišného modelového čtenáře, než jaký je v poezii běžný), nás klade i před otázku, jakým literárněhistorickým prizmatem takový text vůbec vnímat. Dobová kritika si s touto otázkou nevěděla rady a důsledkem bylo jednomyslné odmítnutí knihy.²¹⁴ Historicko-interpretací hledisko nabízí jednak strukturalismus, který měl v šedesátých letech až jistý status popularity a Vold s ním byl také dobře obeznámen ze studií filologie. Textu můžeme rozumět jako svého druhu strukturalistické hříčce:²¹⁵ červenkovsky „rozzařuje“ arbitrarnost vazby mezi označujícím a označovaným a hravě tematizuje esenciální strukturalistickou kategorii. Jiné výkladové hledisko nabídl Bendik Wold ve studii „Verdens utstillinger pågår daglig. De konseptuelle strategiene i *kykelipi*“ (2009). Všimá si, že Vold má ve sbírce výrazně blízko k východiskům soudobého konceptuálního umění (především umění Marcela Duchampa a hnutí Fluxus), s nímž se také setkal při svých pobytech ve Stockholmu.²¹⁶ Mezi kanonickými díly konceptualismu bychom ostatně našli paralelu snadno: obdobnou hru se znakovostí a vztahem jazykového znaku a předmětu, označujícího a označovaného představuje „One and Three Chairs“ (1965) Josepha Kosutha, instalace sestávající ze slovníkového hesla „židle“, židle jako skutečného předmětu a fotografie této židle. Z tohoto

²¹⁴ Například recenzent deníku *Aftenposten* Iver T. Svenning sbírku označil bez obalu přívlastky „forunderlig matt og skuffende uinspirert“ („neobyčejně chabá a smutným způsobem neinspirovaná“ 1969), básník a kritik Paal Brekke se o ní vyjadřuje sice zdrženlivěji, byť také odmítavě: „Hans innfall slippes løs uten motstand, og blir pussigheter, likegyldigheter, flauheter i en forskrekkelig blanding“ („[Vold] kupí nápady, různé komické nesmysly, banality, malátné pokusy bez ladu a skladu“, Brekke 1969); dále srov. Wold 2009: 100–101.

²¹⁵ Srov.: „[T]here exists certain writers, painters, musicians in whose eyes a certain exercise of structure (and no longer merely its thought) represents a distinctive experience, and that both analysts and creators must be placed under the common sign of what we might call *structural man*, defined not by his ideas or his languages, but by his imagination – in other words, by the way in which he mentally experiences structure“ (Barthes 1972: 214).

²¹⁶ Ve Stockholmu také několikrát přednášel důležitý inspirátor konceptualistů John Cage. Srov. Wold 2009: 120.

pohledu je tedy právem *kykelipi* chápána jako norský předchůdce současného básnického žánru tzv. konceptuální poezie a nekreativního psaní.²¹⁷

Nedá se tvrdit, že by všechny velmi rozmanité básně sbírky pouze tematizovaly diskurz samotný a zcela rezignovaly na zobrazování fikčních situací. Texty, které demonstrují svoji jazykovou podstatu, strukturu a konstrukci, přesto tvoří pomyslnou hlavní linii. Podívejme se závěrem na báseň „UMULIG SONETTE“ („Nemožný sonet“), jež je vhodným příkladem textu, který vytváří oblast specifického malého fikčního světa:

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

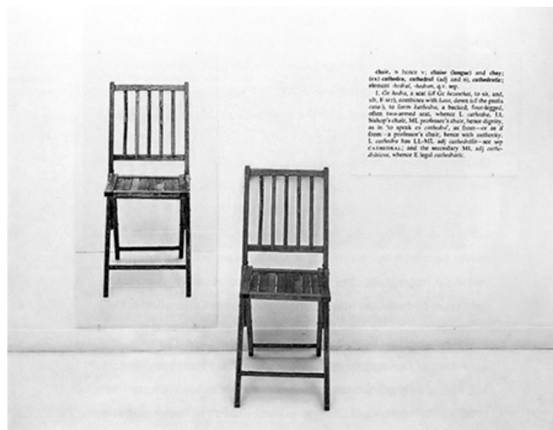
og når jeg er trøtt
smiler hun mot dagen, vi er
som to unger på dumphuska
hun og jeg, opp og ned –

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 –

(„Má milá je / můj antipod. / Když vstávám, / jde na kutě // a když jsem unavený / usmívá se na svět, jsme / jako dvě děti na houpačce / ona a já, nahoru a dolů – // nebo tenhle dopis ze sna / té, která bdí / vedle toho, který spí / ve stejné místnosti, ve stejné posteli, // dýchá jistě a klidně / nádech výdech, nádech a výdech–“, Vold 1969: 76)

Báseň má veršovou strukturu klasického anglického sonetu. Fikční svět, ve kterém lyrické já popisuje nemožnost setkání, podléhá jediné modalitě: je založen na kontradikci. Jakákoli aktivita mluvčího je vyvážena opakem této aktivity na straně druhé fikční osoby. Samotný sonet, v podstatě dopis či vzkaz druhé osobě, ovšem postrádá fikční existenci – je totiž psán



Joseph Kosuth: „One and Three Chairs“ (1965).

Zdroj: www.wikipedia.org.

²¹⁷ Srov. především úvodní eseje Kennetha Goldsmithse a Craiga Dworkina v antologii *Against Expression* (2010), dostupné online na serveru ubuweb.com (31. 10. 2015).

ve snu, v zobrazeném fikčním světě tedy nemá fyzickou existenci. Fikční svět „NEMOŽNÉHO SONETU“ bychom mohli klasifikovat nejen jako neúplný, ale také jako nemožný. V oddíle *Heterocosmik* věnovaném právě fenoménu nemožných světů, Doležel tvrdí: „Literatura má prostředky pro konstrukci nemožných světů, avšak za cenu toho, že se celý její podnik zhroutí: nemožný svět nemůže být nadán fikční existencí“ (Doležel 2003: 165). S ohledem na výše zmíněný příklad je nutné Doleželovu myšlenku modifikovat: nemožný referenční svět nemůže být nadán fikční extenzí, jelikož kontradiktorní situace extenzionální funkci ruší. Přestože není nemožný svět oblastí fikční extenze, může být, jak tvrdí Eco, „zmíněn“.²¹⁸ Proto, abychom i nemožné světy mohli klasifikovat jako fikční, je nutné se ptát dále a posunout perspektivu od extenze, která v nemožném světě selhává v kontradikcích. Otázka tedy zní: kdo zmiňuje tento svět a kdo ztělesňuje konstrukční síly tohoto světa? Odpověď je nabíledni: instance mluvčího (vypravěče, lyrického já) a subjekt díla, tedy entity utvořené diskurzem samotným. To jsou, jak už bylo několikrát řečeno, ovšem entity cele fikční, byť každá v odlišném smyslu.

„NEMOŽNÝ SONET“ tedy reprezentuje fikční situaci, která existuje pouze v modu „zmiňování“, je jazykovým aktem a jako taková opět tematizuje možnosti jazyka a literárního média. I v tomto případě se ukazuje, že subjekt jazykových her v *kykelipi* zůstává v hraničním pásmu fikční tvorby v oblasti subjektu díla spíše než v zóně zobrazujícího a lyrického subjektu ztělesňujícího v sobě fikční svět. Sbíрка *kykelipi* a metadiskurzivní hry jejích subjektů tak tvoří určitý protějšek k „autentickému“ fikčnímu já předchozí sbírky a rozšiřuje tak plejádu možných subjektivit ve Voldově raném projektu o další variantu.

4. 7. Závěrem

Závěrečnou sbírkou Voldova raného projektu je *spor, snø (stopy, snih; 1970)*, k níž jsme se prostřednictvím extenzivní interpretace básně „jeg tror / jeg går en tur jeg / jan erik“ dostali už v šestém oddíle druhé kapitoly. Jak už bylo řečeno, jedná se o kolekci krátkých, tříveršových textů příbuzných tradici haiku, pro něž je typické určité upozadění lyrického subjektu ve prospěch jeho percepce, především vizuální registrace. Celkový minimalismus výrazu se odráží jak v relativně malém množství textu (být ve velkém objemu básní, jichž je úhrnem 154), v omezení perspektivy na zpravidla jeden zobrazovaný fenomén či proces, tak

²¹⁸ Srov.: „Jsou nemyslitelné světy, které – jsou možné nebo nemožné – jsou ve všech případech mimo naše chápání, protože jejich údajní obyvatelné nebo vlastnosti znásilňují naše logické nebo epistemologické zvyklosti. [T]akové světy lze *zmínit*“ (Eco 2004: 86).

i v celkové kompozici knižního objektu: každá stránka obsahuje vždy jeden text umístěný uprostřed prázdné bílé plochy. Chybí zde také rámeček úvodního a závěrečného textu, jak tomu bylo v knihách předchozích, čtenář se ocitá rovnou ve světě tvořeném jedním typem diskurzu. Po pomyslném exkurzu lyrického mluvčího *kykelipi* do oblasti jazyka a reflexe média, se tak registrující hlas básní vrací k zobrazování světa podobnému aktualitě, ze které vybírá pouze jednotlivé detaily:

da kirkeklokkene
hold opp, hørte vi
spurvane

først lyden
så flyet
så himmelen

(„když kostelní zvony / přestaly, zaslechli
jsme / vrabce“,
Vold 1970: nestránkováno)

(„nejdřív zvuk / pak letadlo / pak nebe“,
Vold 1970: nestránkováno)

hanske i snøen
i løst grep
om ingenting

fuglespor
på isflak
som smelter

(„prsty rukavice / ve sněhu / nesvírá nic“,
Vold 1970: nestránkováno)

(„ptačí stopy / na kře / jež taje“, Vold
1970: nestránkováno)

Od pozdně modernistické dikce debutu, experimentátorství druhé knihy, rozvíjení malých epických útvarů třetí a čtvrté sbírky, expanzivní převážně urbánní poezie *Mor Godhjerta* a reflexe jazykových možností v *kykelipi* se Voldova poetika opět radikálně mění – a to překvapivě směrem k tradičnímu žánru, přírodní lyrice. Opodstatnění tohoto posunu je možné hledat i v literárněhistorických a kulturních reáliích tohoto období. *spor*, *snø*, stejně jako ostatní sbírky sedmdesátých let, vede určitou literární polemiku. S koncem šedesátých let dochází k výrazné politizaci literární tvorby Voldových současníků i v mladé literatuře obecně. V této nové vlně se spisovatelé inspirovali především radikálními levicovými proudy, jako byl marxismus-leninismus či maoismus. Tato proměna klimatu, tedy posun od experimentálních snah a pokusů rozšiřovat domácí literární pole k radikálně levicové estetice, znamenala nejenom určité uzavření literární komunity vůči jiným než politicko-ideovým impulzům,²¹⁹ ale také zapříčinila rozpad někdejší redakce časopisu *Profil*. Pro Volda

²¹⁹ Srov.: „I og med at Profil-forfatterne i til da ukjent utstrekning og intensitet lot seg inspirere av, presenterte, siterte, etterlynet, 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“ („Tím, že se Profilisté v do té doby neznámé míře a intenzitě nechali inspirovat zahraničím, prezentovali, citovali, napodobovali, integrovali, transformovali,

s koncem této éry přestává být aktuální polemika s literárními konvencemi předchozí a starší literární generace a nahrazuje ji polemika s generací vlastní a mladší.

Přestože, jak shrnuje Martin Humpál, se nová generace autorů v šedesátých letech odvrací „od symbolistických tendencí v dřívějším norském modernismu“ (Humpál 2006: 267), Voldova poetika se od sedmdesátých let počínaje meditativním diskurzem *spor, snø* svým způsobem vrací k symbolismu typickému pro lyriku, například první a třetí citovaná báseň zřetelně pracují s motivem-symbolem ptáka. Podobně jako v *Mor Godhjerta* i zde jsme blízko pólu realistického fikčního světa. Způsob jeho ztvárnění se ale podobá jakési sérii fotografických momentek, celkový obraz sbírky připomíná mozaiku sestavenou z velkého počtu malých dílků. Zatímco jsme v předchozích dvou sbírkách mohli sledovat dva odlišné způsoby, jimiž Vold sblížoval oblast lyrického mluvčího a subjektu díla (v případě *Mor Godhjerta* se tak dělo prostřednictvím fikční autentifikace mluvčího jako básníka, tj. tvůrce diskurzu, a v *kykelipi* prostřednictvím oslabení extenze a posílením metadiskurzivních rysů, které promlouvající subjekt sblížovaly se subjektem díla), je ve *spor, snø* opět zřejmá tendence k jejich oddělení (přestože trojice básní, v nichž je jmenován fikční „jan erik“ nasvědčuje tomu, že charakter mluvčího má blíže tomu, jak jej známe z předposlední sbírky). I v této sbírce pravidla reference ukazují spíše ke stabilnější denotaci, a mají tak blíže k prozaickému způsobu referování. To se stává jedním z rysů autorského stylu, přestože jde spíše hojně využívaný postup než absolutní pravidlo.

diskutovali a překládali švédskou, dánskou, francouzskou, americkou, jihoamerickou, německou, polskou, japonskou a čínskou literaturu, se jejich texty a literární aktivity staly součástí přechodu norské národní monokultury ke kultuře globální. Šíření a mísení zahrnovalo také hranice žánrů a uměleckých druhů“, Baumgartner 2006: 108).

5. Sbírký *S* (1978) a *sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise (kruh, kruh. Kniha o cestě prince Adriana, 1979)* v perspektivě intensionální funkce

Důležitost formulace, konstrukce a kompozice poetického významu nelze obzvlášť na malé ploše básnických textů dostatečně zdůraznit. Předposlední kapitola je pokusem o takové zdůraznění. Úvodní věta pojmenovává to, co Doležel shrnuje pod pojem „intensionální funkce“ (Doležel 2003: 139ff). Tento termín zde nezaznívá poprvé, v krátkém nástinu byl představen spolu s pojmem „extenze“ či „extenzionální funkce“ v oddíle 2. 6. 8. Tato kapitola bude primárně pracovat s materiálem dvou sbírek z konce sedmdesátých let, konkrétně sbírkou *S* (1978) a *sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise (kruh, kruh. Kniha o cestě prince Adriana, 1979)*. Obě vytvářejí dva velmi odlišné světy: první je světem přírodního lyrického diskurzu, jenž se vyznačuje určitou státností, zatímco druhá kniha, básnický cestopis z cesty kolem světa, je naopak prostorem dynamickým, který se opírá o narativní procesy na úrovni jednotlivých básní i v makrostruktuře kompozice sbírky. Ke sledování morfologie intensionální roviny se tedy nabízejí dva relativně protikladné celky, a o uchopení daného problému se tedy můžeme pokusit v relativně širokém horizontu.

Přestože se teoretici fikčních světů poezii vyhýbají a fikčnost tohoto literárního druhu pro ně představuje spíše problém, ve chvíli, kdy přichází ke slovu problematika strukturace fikčního světa prostřednictvím textové roviny, přichází básnický text jako příklad vhod. Je-li řeč o intensionálních funkcích, ocitá se Doleželova teorie fikčních světů nebezpečně blízko klasickému literárněvědnému instrumentáři, protože, jak badatel prozrazuje, se s touto rovinou literární věda dávno vypořádává: „Literární vědci pěstují studium intensionálního významu již po dlouhou dobu, aniž si toho byli vědomi. Básnické figury a postupy, význam rýmů a zvukové organizace, anagramy a jiné skryté významy, ‚poezie gramatiky‘, ‚sémantické gesto‘, narativní způsoby, polopřímá řeč atd. – to všechno jsou intensionální jevy“ (Doležel 2003: 143). Doležel zjišťuje, že je to textová struktura, a tedy úroveň intence, kde „je dosaženo esteticky účinného významu“ (tamtéž). Jako intensionální rozhraní je tedy prezentována oblast, která figurací a strukturací významu v médiu textu vytváří účinek na empirického čtenáře. Prostřednictvím intence dílo také kvalifikuje samo sebe jako smysluplný artefakt: „Intensionální funkce nám [...] dává nepřímý, ale operační přístup do říše smyslu v jeho nejsložitějším a nejvýraznějším projevu, ve strukturaci fikčních světů“ (tamtéž: 147). Dalo by se uvažovat o tom, neocitá-li se Doleželova argumentace ve slepé uličce, když se tvrdí, že „intensionální význam textu nemůže být sdělen jinak než opakováním tohoto textu“

(tamtéž: 144). Východiskem z nouze se pak stává velmi široká definice, která intensionální funkci charakterizuje jako „globální pravidelnost textury, která určuje strukturaci fikčního světa“ (tamtéž). Aplikovatelnost tohoto poznatku se stává obtížnou, pokud bychom chtěli zůstat mimo slovník a existující instrumenty klasické literární vědy. Ty totiž, jak Doležel naznačil, jsou již etablovaným metajazykem k popisu intensionální roviny.

Jiný popis, který se nabízí jako paralela pro zkoumání toho, co Doležel na základě východisek z analytické filozofie a logické sémantiky nazývá intencí²²⁰, je pojem diskurz a jeho analýza: „‘Discourse’, as opposed to text, is a stretch of language in use, taking of meaning in context for its users, and perceived by them as purposeful, meaningful, and connected. This quality of perceived purpose, meaning, and connection is known as ‘coherence’. ‘Discourse analysis’ is the study and the explanation of this quality of coherence. A discourse *is* a coherent stretch of language“ (Cook 1994: 25). V definici upozorňuje Cook na esenciální vlastnost diskurzu – koherenci –, jež je základní podmínkou pro to, abychom diskurz mohli vůbec detekovat. U Doležela je Cookově koherenci paralelní pojem *pravidelnost*: „Metoda nepřímé analýzy [...] identifikuje intensionální funkce tím, že objevuje globální ‚morfologii‘ textury, její formativní principy, její stylové pravidelnosti“ (Doležel 2003: 144). Chceme-li se tedy ptát po dosažitelnosti intensionální roviny literárního díla, tvoří je opakované vazby mezi jednotlivými stavebními a významovými prvky ve smyslu koherence diskurzu (Cook), či ve smyslu pravidelnosti (Doležel). Prvky díla, které staví na těchto příbuzných principech, ovšem můžeme současně pojmenovávat i prostřednictvím pojmů jako jsou tropy, figury a další textové elementy, pro něž má klasická literární věda už existující termíny. Nezdá se, že by tím došlo k porušení interpretačního postoje, který teorie fikčních světů vybuodovala, naopak – ta, jak nenápadně ukazuje Doležel, dialog s konvenční interpretací připouští.

5. 1. Přírodní lyrika *S* (1978)

Sbírka *S* byla v pořadí čtvrtá z celkem pěti vydaných v sedmdesátých letech. Knížky, které jí předcházely (*spor, snø*, 1970; *Bok 8: LIV*, 1976)²²¹, se vyznačovaly podobným, meditativním stylem, s nímž přišla Voldova poetika již ve *spor, snø* (1970) a ustálila se v *Bok 8: LIV (Kniha 8: ŽIVOT)*. S touto knihou vchází do autorského diskurzu jeden specifický formální prvek,

²²⁰ Srov. Doležel 2003: 141.

²²¹ Z výčtu vynechávám knihu básní v próze *Buster BrenneR* (1976), protože byla napsána současně s *fra rom til rom SAD & CRAZY* v letech 1966–1967 a vykazuje s ní velmi podobné charakteristiky.

totiž čtyřveršové sloky²²² (v rámci reflexe norské literatury se někdy hovoří o „voldovské strofě“). Samotný fakt, že je celá sbírka vystavěna na čtyřveršových strofách, kontrastuje z formálního hlediska se sbírkami předchozími, v nichž se rozsah i strofické členění značně proměňovalo – od básní sestávajících z jediného verše (například v *kykelipi*: „VET IKKE // Ønsker De fellestransport. Ja/Nei“ [„NEVÍM // Přejete si hromadnou dopravu. Ano/Ne“], Vold 1969: 144) až po mnohastránkové expanzivní texty v *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*. Zdá se, že tuto formu, jež působí jako stabilní molekulární struktura v nestabilních obsahových sloučeninách básní a pravděpodobně také souvisí se symbolikou čísla 8 (2 x 4 = 8), volí Vold vždy v těch knihách, které se vyznačují celkově meditativním tónem. V *Bok 8: LIV* jsou všechny básně po dvou strofách, tj. osmi verších (čímž mj. korelují s titulem knihy). Básně v *S* jsou na rozdíl od předchozí lyrické sbírky různě dlouhé. Dodejme, že když se po společensko-kritických a angažovaných sbírkách přelomu osmdesátých a devadesátých let Vold k meditativnímu diskurzu vrátil sbírkami *Tolv meditasjoner (Dvanáct meditací, 2002)*, *Drømmemakeren sa (Snovač snů pravil, 2004)* a *Den store hvite bok å se (Velká bílá kniha k nahlížení / Je vidět velký bílý dub, 2011)*, vrátil se také k čtyřveršové formě. V těchto (zatím posledních) knihách sestávají všechny básně ze tří strof po čtyřech verších.

Sbírku *S* tvoří čtveřice oddílů: JUNI, JULI, AUGUST, SEPTEMBER, jejichž tituly označují letní měsíce. Samotný název knihy, písmeno „S“, by se dal vysvětlovat jako zkratka i esence výrazu „sommer“ (léto). Vizuální podoba grafému také není bez přidané symbolické hodnoty – „S“ připomíná (vertikální) sinusoidu, jež patří k voldovskému univerzu symbolů,²²³ tvoří také polovinu grafického znázornění číslice 8, tedy Voldova aritmetického symbolu. Pokud bychom grafickou podobu „S“ převrátili horizontálně, připomíná ještě jiný voldovský leitmotiv, symbol vlny (to je mj. dobře zřejmé i na básních, které budu citovat níže).

Vstupní text stojící mimo jednotlivé oddíly, báseň „På Ellefstranda“ („Na Ellefské pláži“), poskytuje čtenáři jasný signál: odkazuje ho k reálné lokaci (jedná se o 270 metrů dlouhou pláž na malém poloostrově ve vesničce Nærnestangen na západní straně Oslofjordu

²²² Čtyřveršová sloka má z hlediska historické versologie důležité místo i vysokou trvanlivost. Veršový kvartet patří k nejstarším známým slokovým formám (například v podobě saphického tetrastichonu), je například součástí struktury sonetu (petrarkovské i shakespearovské znělky), jenž v dějinách lyrických forem patří mezi nejrozšířenější. Srov. např.: Vlašín 1984: 64.

²²³ V úvodní básni z *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* s titulem „MILDERE NÅ“ („TEĎ JEMNĚJI“) k tomuto symbolu referuje lyrický subjekt hned na začátku: „mildere nå, mildere / av seg, mildere det hele, poeten / tenker på kurver, milde myke kurver nå, slik / pikerygger står i svai, slik omrisset går rundt syrinblad / i spenst, svaberg – slik de er blitt / av bølgene, av istiden, *sinuskurve* [sic!] / er det peneste navn jeg vet / på kurver men min favorittkurve / er ingen sinuskurve, min favorittkurve / er sprekken i ruta til Hammerstad [...]“ („teď jemněji, jemněji / samo od sebe, to celé jemněji, básník / myslí na křivky, jemné měkké křivky, tak / jako prohnutá dívčí záda, jako / pružný obrys šeríkového listu / skála – jak ji zformovaly / vlny, ledovec, *sinusoida* / je to nejkrásnější jméno co znám / pro křivky, ale křivka mně nejmilejší / není sinusoida, má nejmilejší křivka / je trhlina na silnici k Hammerstadu [...]“, Vold 1968: 11).

přibližně 30 kilometrů od Osla). To pro čtenáře obeznámeného s Voldovou poetikou znamená, že se bude pohybovat spíše v realisticky vystavěné fikční oblasti, v některých ohledech podobně „autentické“ jako například ve sbírce *Mor Godhertas glade versjon. Ja*. Promluva je ovšem velmi odlišná:

PÅ ELLEFSTRANDA

Nei, jeg har
virkelig
ikke
mye på hjerte. (Det er i mitt hjerte

det foregår
alt.) Jeg sitter ytterst
på Ellefstranda
og ser det foregår

alt. Bølgene
slår mot strand og berget
er ikke
kaldt, heller, å sitte på.

(„NA ELLEFSKÉ PLÁŽI“ // Ne, vážně / toho / nemám / moc na srdci. (To v srdci // se mi odehrává / vše.) Sedím úplně / na špičce Ellefské pláže / a dívám se, jak se vše // odehrává. Vlny / narážejí na pláž a od země / není / vlastně vůbec zima.“ Vold 1977: 9)

Už úvodní text vykazuje strofické členění, o němž byla řeč výše. Jiným důležitým rysem je relativně nízká sémantická hustota. Mluví se omezuje pouze na trojici základních motivů (srdce, vlny, země), které nadto patří nejen k autorskému, ale i konvenčnímu symbolickému rejstříku. Motivy variuje v několika málo obměnách: paralelismy jako by zdůrazňovaly pouze to podstatné, opakováním se vytváří jednoduchý sémantický rytmus. Rytmus má symbolický náboj: zobrazené (vlny narážející na břeh) a implikované děje (tlukot srdce) jsou paralelní (v případě obou bychom mohli ještě dodat, že jejich konvenční grafické znázornění jsou vlnovky). Situace, kdy dochází k prolínání mluvčího a toho, co popisuje a popisem vytváří, tj. k prolínání subjektu a objektu, bývá považováno za jeden z charakteristických znaků lyrického žánru poezie²²⁴ Citovaná báseň je případem této lyrické konvence: vypovídající já v sobě spojuje obraz emocionálně-kognitivního rázu („dívám se“) s předmětnou reprezentací, a fikčně tak ztělesňuje prolnutí interního a externího zobrazeného světa („v srdci se mi

²²⁴ Tématu se věnují například Janss & Refsum 2001: 18–26, obdobně hovoří také Aarseth & Kittang (2001: 267).

odehrává vše (...), dívám se, jak se vše odehrává“) i rytmus zobrazeného dění. (Re)prezentovaná krajina je symbolickou „krajinou srdce“. Z hlediska literární vědy bychom jednoznačně mohli uplatnit termín klasické topiky *locus amoenus*. V topoi líbezného místa se odehrávají i další básně, například tato z úvodního oddílu sbírky:

SÅ TOK VI EN STEIN

Vi stod og så
vannet som lå
stille, himmelen/åsen
speilet

seg der. Så tok vi
en stein og kastet
den uti: Ringene spredde
seg, ringene spredde seg, ringene

spredde
seg – også
inni
oss. De sprer seg ennå.

(„PAK JSME SEBRALI KÁMEN // Hladinu jsme sledovali / bez hnutí / byla klidná, obloha/kopec / se // zrcadlily. Pak jsme sebrali / kámen a vrhli / ho do ní: Kruhy se / rozběhly, kruhy se rozběhly, kruhy / se / rozběhly – i / v / nás. Ještě se rozbíhají“, Vold 1978: 17)

Rozbitím časové roviny realistického fikčního světa vzniká intenzivní básnický obraz lyrické rezonance: subjekt opět (a ještě zřetelněji než v předchozím citovaném textu) přejímá obraz krajiny do svého „fikčního těla“: báseň vyzdvihuje rezonanci mezi přírodním / symbolickým jevem (rozbíhání kruhů po vodě) a tím, kdo ho fikčně spatřuje a zrcadlí. V textu je skrytý paralelismus: už v zobrazeném přírodním světě dochází k zrcadlení, tedy obrazné rezonanci: ve vodě se odráží „obloha/kopec“. Lyrický subjekt toto zrcadlení přejímá a jeho narušením, rozvlněním, se rozvlní nejen viděný obraz přírodní idyly, celý proces se přenáší i do zúčastněného (a zobrazujícího) subjektu a překračuje čas zobrazené události („De sprer seg ennå“ – „Ještě se rozbíhají“).

S tím, co označujeme jako „meditativní“ diskurz, se pojí také specifický způsob užívání lexika: zobrazené jevy a objekty jsou do značné míry spíše kategoriemi než konkrétními příslušníky své třídy, nepojí se s nimi žádný jedinečný popis: kámen, voda,

kopec/hora, vystupují více jako atributy symbolické krajiny než individuální případy. Při zobrazování malého světa básně věcně denotují, nedochází zde k metaforizaci ve smyslu přenášení významu. Věcnou informaci ovšem překrývá jiný náboj: v těchto nemetaforických obrazech „přesto nechybí jistý obrazný rozměr – platnost symbolická“, „pro metaforu je sémantická anomálie nezbytná, pro symbol nikoli“, jak říká Marie Kubínová (2002: 258 a 269). Ačkoli jsou všechny zobrazené jevy zachycované ve vizuální percepci, tj. pohledem, lyrický subjekt se prezentuje spíše jako pomyslný mluvčí či tlumočnick symbolického jazyka krajiny než jako pouhý pozorovatel. S jeho pohledem totiž rezonují pouze vybrané a pro daný fikční svět relevantní jevy, a to v jejich nejprostší (jazykové) podobě. Jsou připraveny o specifické vlastnosti a atributy, jež by je odlišily od jiných členů téže kategorie: proto kámen není například žulový oblázek, jezero je pouze implikováno výrazem „voda“ a stejně jako hora nenesé žádné jméno zanesené kartografem. Takový způsob popisu, který k denotaci zobrazovaných předmětů přidává funkci symbolickou, je potom diskurzivním invariantem napříč jednotlivými texty a přispívá intensionální strukturaci této i dalších sbírek, o nichž jsme hovořili výše.

Báseň „PAK JSME SEBRALI KÁMEN“ je vedle sémantických figur pozoruhodná také z hlediska veršové výstavby. „Vold er sig i usædvanlig høj grad bevidst om verset som værktøj“ („Vold si je nebyvalou měrou vědom toho, jakým je verš nástrojem“), říká správně dánský badatel Frank Kjørup (2011: 87) a ukazuje, do jaké míry je autorův volný verš pozoruhodně strukturovanou rovinou. Kjørup je jedním z nejzajímavějších skandinávských versologů, který verš chápe jako kognitivně-estetický komplex²²⁵ a při výzkumu zdůrazňuje především recepčně-estetickou stránku veršového členění. Všimá si například, že jednoslovné verše, které se ve Voldových textech pravidelně objevují (v citované básni tedy čtvrtý, devátý a jedenáctý verš), mají svůj předobraz u amerických básníků Williama Carlose Williamse a Roberta Creeleyho, které Vold také oba překládal.²²⁶ V případě druhého jmenovaného autora je navíc společnou inspirací jazzové frázování (Kjørup 2011: 82). To je mj. dokladem pozoruhodné formální transdukce nejen napříč autorskými diskurzemi, ale i uměleckými žánry. Při své interpretaci tohoto specifika, kdy Vold veršem vyzdvihuje jediné, často nenápadné slůvko, jde Kjørup ještě dál: „Uden tvivl er dette intenderet som [...] et antikunstgreb [...], et greb til at spænde ben for ethvert forsøg på ‚ophøjet‘, ‚klassisk‘ komposition [...] [og] dermed

²²⁵ Srov.: „Vers [...] kan i sit grundbegreb antages at udgøre en metaforisk afbildning af nævnte kinestetiske opfattelsesmønstre som i forbindelse med forestillingsevnen træder i kraft som et kognitiv-æstetisk aktiv“ („Verš ve své podstatě vykonává metaforickou reprodukci kinestetického recepčního vzorce, jenž se ve spojení s představivostí aktivuje jako kognitivně-estetický jev“, Kjørup 2003: 187).

²²⁶ Výbor z Williamsovy poezie vydal v roce 1969, z Creeleyho textů v roce 1972. Není ostatně bez zajímavosti, že ve sbírce S najdeme báseň titulovanou „Hilsen til Creeley“ (Vold 1978: 90).

samtidig et støtteben for den demokratiske idé om poesien som en folkelig, næsten nede-på-jorden-aktig måde at tale på“ („Bez pochyby je autorskou intencí anti-umělecké gesto [...], gesto, jímž se blokuje jakýkoli pokus o ‚vznešenou‘, ‚klasickou‘ kompozici [...] [a] zároveň je to pokus vyzdvihnout ideu demokratické poezie, která je lidová, téměř v přízemním tónu“, Kjørup: tamtéž). Tím naráží na jeden z možných popisů Voldovy poetiky obecně: ta totiž tenduje spíše než k exkluzivnímu básnickému stylu, jenž by se vyznačoval uzavřeností, kryptičností apod., ke stylu, který bychom mohli vnímat jako inkluzivní, přístupný a čtenářsky otevřený. Výraz „demokratická poezie“ ostatně není Kjørupův vynález, sousloví s vysokou pravděpodobností totiž přejímá přímo od Volda. Najdeme jej v jeho eseji o japonské a čínské poezii z roku 1966, kterou by bez dalšího komentáře (bez výjimky) bylo možné coby metaliterární komentář připojit i ke *spor, snø, Bok 8: LIV, S* či dvěma sbírkám z osmdesátých let *Sorgen. Sangen. Veien (Smutek. Píseň. Cesta, 1987)* a *En som het Abel Ek (Ten, jenž se jmenoval Abel Ek, 1988)*, a konečně i ke sbírkám publikovaným po roce 2000:

„[E]n poesi som er forankret i registreringen av den ytre natur, mer enn den vestlig–ekspresjonistiske poesiens kartlegging av det indre landskap: Denne østlige poesi beveger seg på tingenes *overflate*, beskriver situasjoner, tilstander, bilder i et presist, konkret språk – og enkelt språk. Det dreier seg om iakttagelser – som riktignok kan være meget subtile, [...] hele tiden er det den gitte verden det dreier seg om, ingen spekulasjoner, ingen metafysikk. Det poetiske hviler i selve utvalget av ting diktet fokuserer på, selve den sammenstilling av bilder og beskrivelser som finnes der. Og de ting og den verden som trekkes fram er den vanlige hverdagslige verden som alle har omkring seg, derfor er det en poesi alle kan oppleve, demokratiske dikt – som det heter“ („[P]oezie, která je zakotvena v registrování vnější přirozenosti, spíše než že by se podobala mapování vnitřní krajiny po způsobu západního expresionismu: tato východní poezie se pohybuje po *povrchu* věcí, popisuje situace, stavy, obrazy v přesném, konkrétním jazyce – jazyce, který je jednoduchý. Jedná se tu o pozorování – která mohou být klidně velmi subtilní, [...] celou dobu je to známý svět, o který tu jde, žádné spekulace, žádná metafyzika. Poetično spočívá v samotném výběru věcí, na které se báseň zaměřuje, v samotné kompozici obrazů a popisů, které zde existují. A věci a svět, které se zde vyvolávají, představují obyčejný, všednodenní svět, jenž nás všechny obklopuje. Proto je to poezie, již mohou zažít všichni, demokratické básně – jak bychom ji mohli nazvat“, Vold [1975] 2006: 176)

V básni „PAK JSME SEBRALI KÁMEN“ hraje velevýznamnou roli také práce s veršovým přesahem. Ostatně způsob, jakým Vold strukturuje význam na úrovni syntagmatu a větného celku ve veršové matici básně, je typický pro jeho čtyřveršové strofy obecně. V prvním verši „Vi sto og så“ (doslova: stáli jsme a dívali se) se vyzdvihuje perceptualita zobrazené situace, ovšem předmět percepce se nachází ve verši následujícím a čtenářskou pozornost k němu navádí i valence slovesa *videt* „přetržená“ veršovým předělem.

V podobném smyslu bychom mohli mluvit i o druhém („vannet som lå“ – „voda která ležela“) či pátém verši („seg der. Så tok vi“ – „se tam. Tak jsme vzali“) – enjambement a jeho překonání znamená překlenutí významové, obrazové i sémantické elipsy. Zcela specifické napětí mezi sémantikou a veršovými předěly ztvárňují sedmý až desátý verš:

[...] Ringene spredde
seg, ringene spredde seg, ringene

spredde
seg – [...]

(„[...] Kruhy se / rozběhly, kruhy se rozběhly, kruhy / se / rozběhly“)

„Den tre gange gentagne sætning (,ringene spredde seg‘) ,spredes‘ således ud over digtets linjer og strofer at ikke blot det perciperede objekts bevægelse ikoniseres (,mimetisk‘ funktion) men også selve det perciperende subjekts indre bevægelse derover (,ekspressiv‘ funktion)“ („Třikrát opakovaná věta [,kruhy se rozběhly‘] se doslova ,rozbíhá‘ přes řádky básně a hranice strof, tudíž nejenže dochází k ikonizaci percipovaného objektu [,mimetická‘ funkce], ale přechází i do samotného nitra percepujícího subjektu [,expresivní‘ funkce]), všimá si Kjørup (2011: 88). Čistě kvantitativně zabírá tato textová „remediace“ zobrazovaného procesu jednu třetinu celé plochy básně a dominuje textovému poli i diskurzu lyrického subjektu v básni. Produktivní kontrast vzniká díky variabilitě veršového rozvrstvení opakovaného motivu – ani v jednom verši se textová strukturace téhož výrazu neopakuje. Totéž je ve vertikální dynamice verše představeno třikrát jinak. Takto strukturované opakování motivu má za účel jeho amplifikaci. Vedle toho vede významová repetice k ustavení symbolické funkce motivu,²²⁷ jež se potvrzuje i pointou („De [ringene] sprer seg ennå“ – „Ještě se [kruhy na hladině] rozbíhají“).

Lubomír Doležel v oddíle *Heterokosmik* pojednávajícím o intenzi navrhuje dvě konkrétní formy intensionální funkce – funkci ověření a funkci nasycení. O funkci ověření či autentifikaci už zde několikrát byla řeč. V básnických textech platí, jak tvrdí Červenka, že autentifikace je na malé ploše básni automatická (Červenka 2003: 25), fikční svět je ve svých jednotlivostech pro básnický text dostatečně ověřený už samotným aktem jeho jmenování,

²²⁷ Srov.: „Existuje nějaký důležitý smysl, v němž se ‚symbol‘ liší od ‚obrazu‘ a ‚metafory‘? Podle našeho názoru ano a to v tom smyslu, že se ‚symbol‘ znovu a znovu navrácí, že přetrvává. ‚Obraz‘ může být jednou vyvolán jako metafora, avšak jestliže se stále znovu a znovu navrácí, jako prezentace i jako reprezentace, stává se symbolem a může se dokonce stát součástí symbolického (či mytického) systému“ (Warren & Wellek 1996: 267).

tedy povoláním do fikční existence. V případě nasycení je ovšem situace výrazně zajímavější. Tato intensionální funkce je přímým důsledkem toho, že světy fikce jsou z podstaty neúplné a mezerovité: „mezery jsou nutnou a obecnou vlastností fikčních světů“ (Doležel 2003: 171). Tato neúplnost, „obecná extensionální vlastnost struktury fikčních světů“, jak tvrdí Doležel (tamtéž), je z druhé strany vyvážena jak textem podmíněnou konečností světů fikce, tak jejich komplexitou estetickou. Ovšem tím, že Doležel a další teoretici fikce pracují primárně s literárními narativy, je jejich pojetí neúplnosti světů limitováno. Termín „mezera“ prozrazuje, že při definování tohoto fenoménu zdůrazňují především absenční efekt, tj. elipsu v explicitní sémantické struktuře artefaktu. To, co v románu či povídce chybí a zůstává nevyřčeno, se interpretuje jako impulz pro čtenářskou participaci a stimul „pro čtenářovu představivost“ (tamtéž: 172). Zde se také aktivuje princip minimální odchylky podle Ryanové, kdy si „do světa výpovědi budeme projektovat všechno, co víme o skutečném světě, a že v něm provedeme pouze takové úpravy, které nedokážeme obejít“ (Ryanová 2005: online).²²⁸ Tato místa nedourčenosti jsou „důležitým faktorem [...] estetické účinnosti. Prázdné domény jsou – právě tak jako domény ‚vyplněné‘ – konstitutivními prvky struktury fikčního světa“ (Doležel 1997: 613). Jakou hrají roli místa nedourčenosti ve spíše nenarativních a ve srovnání s prózou velmi malých světech lyrických básní? Kvantitativní i kvalitativní poměr mezi místy nedourčenosti a místy explicitně určenými je v prototypickém literárním narativu a básni odlišný, stejně jako je odlišná jejich důležitost pro kompozici významu a smyslu. Dynamiku, zvláště lyrických básnických textů, určují především místa dourčenosti, protože oblast nedourčenosti je oproti pojmenovaným, fikčně explicitním prvkům enormní a potenciálně nekonečná. To, že je oblast nedourčenosti, již čtenář doplňuje na základě své aktuální encyklopedie, ve srovnání s prototypickým románem výrazně rozsáhlejší, je navíc jedním z efektů, který lyriku posouvá blíže estetice skutečnostního dokumentu a deautomatizuje fikční vnímání básnických textů. Konkrétněji se zmíněnou otázkou pokusím zodpovědět při interpretaci další básně z úvodu oddílu „August“ („Srpen“):

MOTSOLS

1

Havet, speilet, det som
glitrer. Det
som rommer
alle ansikt, det som hviler, som

2

venter. Det

²²⁸ Doležel zároveň dodává, že doplňování světa prostřednictvím inferencí v místech neurčitosti vrací do oběhu mimetické principy (jimž se jeho koncepce fikčnosti ovšem snaží vyhnout): „Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci“ (Doležel 2003: 173).

som kaster seg
mot stein, mot strand, som vender
bladene

3

i sin blå
bok, sin store
blå
bok – havet, som har tid nok, ro

4

nok, havet
som alltid
blir
annet enn havet, selv ikke

5

i dette
diktet, skrevet med blå
filt
penn, til lyden

6

av bølge
skvulp
og påhengsmotor på fjorden, mens
vinden, sommer

7

vinden
farer mildt
over arkene hans, over hårene
på lårene

8

hans, leggene
hans, sjø
glitter, saltstenkt, på et
svaberg

9

i Ytre Oslofjord
tidlig
august – og lyset
ler!

(„PROTI SLUNCI // Moře, zrcadlo, které / se leskne. Které / pojímá [výraz „romme“ lze také překládat jako „má místo, obsahuje, je plné čeho“, O. B.] / všechny tváře a spočívá a // čeká. Které / se vrhá / proti kameni, proti břehu, otáčí / listy // v modré / knize, své velké / modré / knize – moře, jež má svůj čas, svůj // klid, moře / které ne / bude / nic než moře, a ani / v této / básni, sepsané modrým / fixem / za šplouchání // vln a / bublání / závěsného motoru, když / vítr, letní // vítr / jemně laská / jeho stránky, chloupky / na jeho // lýtkách, jeho / stehnech, moře / se třpytí, na plochém kameni // daleko v Oslofjordu / v brzkém / srpnu – světlo / se směje!“, Vold 1978: 105“)

Text je opět příkladem symbolické krajiny dešifrované („symbolicky předčítané“) lyrickým subjektem. Tato krajina, v níž má recepční prioritu a naprostou relevanci pouze několik

fenoménu (světlo, moře, vítr, zvuk a tělo) je prezentována jako monadický, úplný jev („moře / které ne / bude nic než moře“). Personifikací ústředního motivu a symbolu (moře) se pobřežní krajina prezentuje jako živoucí individuum („spočívá a čeká“, „otáčí / listy // v modré / knize, své velké / modré / knize“). Ustavuje se zde paralela mezi lyrickým subjektem – básníkem (který píše báseň) a promlouvající krajinou, a dochází tak k lyrickému splývání subjektu a objektu i k ustavování obou těchto základních složek básně: „Expozice nějaké fikční entity, například krajiny, je expozicí schopnosti tuto entitu právě takto uvidět“ (Červenka 2003: 31).

Neméně pozoruhodná je také fokalizace: spočívá v plynulém posunu dvou percepčních rámců, kdy v prvním (strofa 1–6) leží fokus na prezentaci pobřežní krajiny prostřednictvím metafor moře-zrcadlo a moře-kniha; v druhém (strofa 7–9) pak dochází k posunu a promlouvající hlas jakoby vystupuje ze svého fikčního těla, z centra dosavadní percepcie, vytváří si k němu distanci a posouvá se do dalšího rámce, kdy se fikční tělo stává součástí obrazu (metonymicky jako chloupky na lýtkách a stehnech) na výčnělku zobrazené krajiny („na plochem kameni // daleko v Oslofjordu“).

Více než polovina textu se zabývá jediným fenoménem – mořem. V prvních pěti strofách se manifestuje jeho ústřední role v mentálně-recepčním aktu lyrického subjektu. Moře je prezentováno několika metaforickými posuny významu – jako zrcadlo (které se / leskne. Které / pojímá / všechny tváře) i jako personifikovaná entita (spočívá a // čeká. Které / se vrhá / proti kameni [...] / otáčí / listy // v modré / knize / [...] jež má svůj čas, svůj // klid). Jak upozorňuje Elena Semino, samotná metafora ovšem neodkazuje do další fikční či hypotetické oblasti, nevytváří nový rámec zobrazované (fikční) skutečnosti: „metaphor does not, strictly speaking, contribute to world/projection: a different domain is evoked by the text, but such a domain has no place in the world that the text projects“ (Semino 1997: 195). Spíše, jak říká, vytváří nekonvenční spojení mezi oblastmi interpretace a zkušenosti, které lyrický subjekt metaforou deklaruje.²²⁹ Protože je metafora tropem (a myšlenkovou figurou), jež staví na principu podobnosti, využívá svojí významové energie nejen k vyjádření analogie, ale především k jejímu *vytvoření*.²³⁰ Proto je metafora „a very powerful cognitive function, since it can produce new knowledge by establishing new connections and attributing new properties to concepts“ (tamtéž: 202). Metaforickým rozhojněním motivu/symbolu moře tedy nevznikají v rámci představeného malého světa básně nové oblasti, lyrický subjekt prostřednictvím

²²⁹ Srov.: [M]etaphors do not exploit obvious or commonly perceived similarities between the literal and figurative domains, but rather establish unconventional and challenging connections between different areas of experience“ (Semino 1997: 197).

²³⁰ Srov. „This process usually relies on some structural correspondences between the two concepts, but may lead to the attribution of new properties to one or both elements, i. e. to the *creation* rather than simply the *expression* of similarity“ (Semino 1997: 201).

metafor spíše manifestuje vlastní kognitivní mapování fenoménu, k němuž upíná svou pozornost a myšlenkové pochody. Metaforická rovina je tedy především introspekci do kreativních jazykových a myšlenkových procesů lyrického mluvčího, jež se odehrávají v samotném centru primární fikce.

V páté strofě s metaliterárním odkazem („v této / básni sepsané / modrým fixem“) ovšem nastává fokalizační obrat vedoucí od introspekce směrem k fikčnímu světu básně. Z celého univerza možností se výběr zobrazených skutečností omezuje na enumeraci několika málo motivů charakteristických pro tuto „líbeznou krajinu“ (šplouchání vln, bubláni závěsných motorů, vítr, lýtka, stehna, plochý kámen) a období, v němž se fikční situace odehrává („v brzkém / srpnu“). Nebylo by obtížné na základě představy o tom, jak může vypadat aktuální pobřeží Oslofjordu v dané části roku, nalézt další motivy a potenciálně velký výčet doplňovat. Ovšem lyrický subjekt explicitně (a subjekt díla implicity) činí autoritativní selekci. Rozsah určené oblasti a oblasti nedourčenosti jsou v textu propastně rozdílné, zobrazuje se pouze několik vybraných detailů. Efektem tohoto střídavého výběru je, že, jak říká Doležel, „se detail obklopený prázdňou dostává do ohniska pozornosti, a tak vybízí k symbolické interpretaci“ (Doležel 2003: 171). Důležitou otázkou je, proč mají relevanci z hlediska výběru právě jen tyto motivy?

Lyrický subjekt básně „Proti slunci“ se prezentuje ve dvou základních modech: v modu (metaforické) introspekce a (věcné fikční) registrace. Obě polohy jsou kognitivními procesy, pochody nějakého (fikčního) vědomí, jež jsou nabídnuty čtenáři ke sledování a interpretaci. Jejich historií a předpokladem je spíše než zkušenost s konkrétním původcem knihy především zvolený a knihou manifestovaný diskurz. Svět, který zobrazuje, ztělesňuje a deklaruje mluvčí básně, tvoří především do značné míry nepředvídatelný svět jeho mentálních pochodů a pozornosti: „Na rozdíl od fikčního světa epického a dramatického díla se nám fikční svět lyrický jeví jako konstelace nedostatečně propojených světýlek, která z šera vyčleňují více nebo méně navazující stavy vědomí“ (Červenka 2003: 34). Interpretačně důležitým rysem těchto roztržitých stavů vědomí je to, že se tato „nedostatečně propojená světýlka“ (což je poněkud extrémnější pojetí odkazující k radikálnějším lyrickým stylům než jakým je Voldova přírodní lyrika) setkávají v jednom pomyslném centru (recepčním, deiktickém i promluvovém) – a to ve fikční mysli lyrického já.²³¹ Zdání uspořádanosti zobrazeného světa tedy nespočívá ve zřejmé koherenci zobrazovaných jevů, stavů, objektů či událostí, jak bychom to čekali například v realistické próze, nýbrž především v tom, že tato

²³¹ Srov.: „Subjekt, o němž se uvažuje v souvislosti s lyrikou (a vůbec s literaturou, a vůbec s uměním), potřebuje zůstat konkrétním individuem“ (Kubínová 2006: 151).

(ne)uspořádanost vychází z jednoho centra: „[Č]tenářská konstrukce subjektu neprobíhá v lyrice na úrovni tematických jednotek, kde pro sjednocení (dosažení koherence) je třeba dosazovat chybějící neaktualizované elementy fikčního světa; při střetu s inkohेरencí v lyrické básni [...], spíše než abychom něco doplňovali na téže úrovni, přecházíme na vyšší rovní subjektu a – představující si motivace inkohेरencí, „řešící“ tyto inkohेरence – konstruujeme si zároveň v sériích inferencí (usuzování z vysloveného na nevyslovené) subjekt, který nás k tomuto jednání vyzývá“ (Červenka 2003: 26). Díky tomuto jednotčímu horizontu, jímž je komplexita lyrického subjektu, tak přestáváme „řešit“ enormní oblast nedourčenosti, ale spíše se zabýváme možnými souvislostmi mezi tím, co určeno je. Místa nedourčenosti, která v prozaickém díle vyzývají k doplňování a automatickým inferencím, jsou v básnických textech (a obzvlášť těch, které těží z lyrických postupů) oblastmi, jež neznamenají impuls k doplnění, nýbrž žádají si ozřejnění jako fikční fakta sama o sobě i ve vztahu k ostatním. Explicitní, určené prvky mají proto relevanci spíše jako rozcestníky vedoucí interpretačně-rekonstrukční aktivitu čtenáře oblastí daného a daným způsobem (re)prezentovaného malého světa básně. Nespojivosti a mezery v básnickém textu pak představují spíše impuls ke kontemplaci této neúplnosti, než že by vyzývaly k doplnění chybějících dílků v mozaice daného fikčního světa.

Ptáme-li se tedy, jakou relevanci mají motivy v básni „Proti slunci“ z hlediska jejich výběru,²³² můžeme uvažovat nad tím, že motiv „modré tužky“ je v paralelismu k „modré knize moře“ symbolickým spojovníkem mezi promlouvající krajinou fjordu registrující myslí lyrického subjektu písícího báseň; že „šplouchání vln“ a „bublání motoru“ spolu s „letním větrem“ dotváří *soundscape* celého obrazu (z přísně akustického hlediska se jedná ve všech třech případech o charakteristický šum) a zvukově jej zcela vyplňují. Tento šum je navíc zvukovým paralelismem charakteristického šustění otáčených stránek, jež byly do kognitivní mapy krajiny implementovány metaforickým procesem probíhající v mysli lyrického já, jenž je zároveň podnícen přítomností bezmála klimatické konstanty této realistické krajiny – větrem a jeho charakteristickým zvukovým projevem v této krajině. Personifikace v pointě básně – „světlo / se směje!“ odkazuje k témuž: pro aktuální i pro ve fikční oblasti zobrazený pěkný letní den v Oslofjordu je typická kombinace ostrého slunce a menších či větších poryvů větru. Na základě lexikalizované synestézie „zářivý úsměv“ pak není složité v animované krajině, jež se k lyrickému já vyjadřuje symbolickou „řečí těla“, interpretovat poslední člen

²³² V tomto ohledu přichází ke slovu Jakobsonova klasická definice poetické funkce („Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“, [1960] 1995: 82) ve smyslu základního procesu intensionální strukturace literárního textu.

triády „moře se leskne – moře se třpytí – světlo se směje“ jako klasickou ontologickou metaforu. Ta čtenáři stejně jako lyrickému subjektu umožňuje „dávat jistý smysl jevům v našem světě v lidských termínech – tedy v kategoriích, jimž jsme schopni porozumět na základě našich vlastních motivací, cílů, činností a charakteristik“ (Lakoff & Johnson [1980] 2002: 49).

5. 2. Básnický cestopis *sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise (kruh, kruh. Kniha o cestě prince Adriana, 1979)*

Jestliže místa nedourčenosti v lyrické poezii vnímáme prizmatem subjektivity, jak k nim potom přistupovat v básnických textech, jejichž základem je evidentní narativní struktura, jako je tomu v řadě textů i v makrostruktuře sbírky *sirkel, sirkel*? Podívejme se na báseň „Den som vil fortelle sannheten må være god til å dra armkrok“ („Kdo chce říkat pravdu, musí být dobrý v přetahované“) ze závěrečného oddílu sbírky:²³³

1
V New Yorku, v New Yorku – tam jsou domy
vysoký jak ledovce, lodě
u mol
tak velký, že je mezi nima
2
místo sotva
na jeden
kajak, a lidí je tam tolik, že slunce
ráno zčerná
3
v kouři, kterež stoupá, když ženy
připravujou
snídani. V mezerách mezi domy se řítí vozy
rychlý jak laviny
4
i když je netáhne
žádněj pes, vozy
s velkými okny
průhlednými jak tenký podzimní led
5
– jsou úplně nacpaný
lidmi! Ale nejdivnější ze všeho, v tom velkém
městě nad mořem, je
„zdálkyblízkohlas“ – černej trychtýř
6
přivázaněj ke

²³³ Protože se opět jedná o delší text, uvádím ho pouze v české verzi. Oproti knižně publikovanému překladu (Vold 2012) se liší titul, který původně zněl „Kdo chce říkat pravdu, nesmí být padavka“.

zdi. Ani jsem nemusel křičet
a přitom jsem mluvil s Pearym,
co byl v jiným městě! – To v Thule
7

vyprávěl Uisâkavsak Velký Lovec,
vážený příslušník rodu,
když se v roce
1898 jako první

8
Eskymák vrátil zpátky
ze světa bílého
muže – všichni poznali, že to
je lež. Nakonec vystoupil z kruhu mužů
9

šaman kmene a
pravil: Ne, Uisâkavsaku – jdi ženám
říkat
lži! Od té chvíle mu nikdo neřekl jinak
10
než Uisâkavsak Velký Lhář – a nakonec
kmen opustil.
– Jeho příbuzný Osarqaq, jenž se o mnoho let
později vrátil

11
z podobné cesty, mlčel
o tom, co viděl. Teprve
až jakoby náhodou nabídl jednou mužům,
kteří s ním

12
chtěli zápolit v přetahované, aby šli
před jeho stan – tu se ukázalo, že žádný z nich
ho nedokázal
přemoci. Mezi stany

13
se roznesla zvěst,
že Osarqaq
se za své cesty mezi bílými lidmi stal
v kmeni

14
nejsilnějším. Proto mohl občas beze
všeho zmínit
slovem či dvěma, co poznal o životě tam
za mořem.

([Vold 1979: 284] Vold 2012: 134–136)

Jak tvrdí Marie Kubínová, v lyrickém básnictví se „proti ‚objektivně‘ předváděnému světu, jehož iluzi navozují epické žánry, [...] objevuje svět jiného typu a řádu, *svět subjektu*“

(Kubínová 2006: 151). Citovaná narativní báseň je případem takového „objektivně předváděného“ světa. Je postavena na zveršované promluvě dvou fikčních mluvčích. Strofy 1–6 jsou fikčním záznamem vyprávění (nevlastní přímou řečí) inuitského cestovatele Uisâkavsaka. Ve strofách 7–14 vystupujeme z rámce jeho vyprávění o zážitcích v Americe prostřednictvím přímé řeči – hlasu epického já (vypravěče). Vypravěč staví Uisâkavsakův příběh do kontrastu s příběhem jiného inuitského cestovatele z téhož kmene jménem Osaruaq. Příběh je exemplárním případem porušení hned tří doleželovských narativních modalit.²³⁴ Uisâkavsak svým vyprávěním narušuje to, co Doležel nazývá aletickou modalitou. Jeho vyprávění je ve fikčním světě shledáno nemožným. Porušuje i normy axiologické: jeho vyprávění je označeno jako nehodnotné a kvalifikováno kmenovou autoritou jako „lež“. To je pak zřejmým indikátorem toho, že došlo i k porušení modalit deontické: vyslovovat lež není dovoleno a přichází za to symbolický trest. Porušení všech těchto modalit, norem zobrazeného světa, má proto tragické konsekvence: Uisâkavsak je vyloučen z kmene jako nehodnotný člen a volí raději život v osamění, což v drsných arktických podmínkách Grónska může znamenat uvolit se k nedobrovolnému odchodu na smrt. Naopak postava Osaruaqa, který „mlčel o tom, co viděl“, potvrzuje orientaci v normách určující v daném světě hranice možného a nemožného, hodnotného a nehodnotného i dovoleného a nedovoleného. Teprve excellence ve zdánlivě irelevantní herní disciplíně (přetahované, která navíc jako relativně „nízký motiv“ stojí v kontrastu s „vysokými“ hodnotovými normami dané společnosti, což vytváří v rámci vyprávění komický efekt) je zdrojem takové autority, aby mohl „občas beze / všeho zmínit / slovem či dvěma, co poznal o životě tam / za mořem.“ Tímto způsobem vyprávění „generuje příběhy lidského osudu“ zasazené do fikčního světa dálného severu (Doležel 2003: 124). (Zcela stranou ponechávám to, jak text působí na aktuálního čtenáře žijícího v hodnotových modalitách západního světa. Z této perspektivy je zobrazený svět a vypravěčský akt podmíněn velkou ironií, jelikož v našem aktuálním světě by Uisâkavsakovo vyprávění žádnou z modalit neporušilo. Proto je také báseň o „říkání pravdy“ především příběhem o porušování a dosažnosti norem platících v jakékoli společnosti, a z hlediska žánru bychom tedy text mohli přiřadit k historické kategorii veršovaných podobenství.)

Uisâkavsakovo „vypravěčské pásmo“ v prvních šesti strofách narušuje řád fikčního světa. Protože se dané motivy z Nového světa vymykají možností (fikčních) pravdivostních

²³⁴ Narativními modalitami se v Doležeově teorii míní „formativní operace [...], které mají schopnost tvořit (generovat) příběhy“ (Doležel 2003: 121). Badatel stanovuje základní čtveřici těchto modalit: aletickou (s operátory možnost – nemožnost – nutnost), deontickou (s operátory dovolený – nedovolený – povinný), axiologickou (s operátory hodnotný – nehodnotný – indiferentní) a epistemickou (známý – neznámý – věřený) (srov. tamtéž: 122–134).

měřítek a zároveň jsou Uisâkavsakem prezentovány jako (fikčně) pravdivé, je jim přisouzeno hodnocení „nepravda“ a jsou vnímány jako vážné porušení hodnotového a etického systému malé inuitské společnosti. Překřtění Velkého lovce na Velkého lháře je pak symbolickým i faktickým trestem za takové porušení. Lze si jen domýšlet, že pokud by Uisâkavsak prezentoval viděné jako snovou vizi či fikci, nebyly by následky zdaleka tak fatální. Promluva, která je v Uisâkavsakově mentálním světě pravdivá, je interpretována jako neakceptovatelná. V uších jeho fikčních posluchačů se stává nespojitou množinou defektních informací. Napětí mezi popsanými prvky či motivy (domy, lodě, kouř, vozy, skla, „blízkozdálkyhlas“) ústí v psychologickou interpretaci – jsou nesouvislým výplodem (hodnotově) chorého mozku, jenž je zavrženíhodný.

Naproti tomu řeč vypravěče ve strofách 7–14 zobrazuje příběh Uisâkavsakova protějšku. I v tomto pásmu se nachází řada elips a mezer: to, co Osaruaq viděl při své cestě, vypravěč – stejně jako sama fikční postava – zamlčuje. Ve fikčním čase vyprávění je v neurčitém časovém horizontu („jednou“ ve strofě 11) prezentována pouze jediná událost. Narativní účinek motivu „přetahované“ je dán tím, že se vztahuje k momentu kódování „pravdy“ a podmiňuje ho: přetahovaná je víc než zábava, znamená unikátní přechodový rituál vedoucí k tomu, že fikční hrdina získává exkluzivní přístup k tomu, aby mohl uvolňovat některé informace ze své cesty.

V kusém vypravěčově popisu vyčnívá jeden specifický element, jakési symbolické topoi: „Teprve / až jakoby náhodou nabídl jednou mužům, / kteří s ním // chtěli zápolit v přetahované, aby šli / před jeho stan“ (kurzíva O. B). Umístění situace před Osaruaquv stan je symbolickým přenesením zápasu s hodnotovým systémem kmene „na domácí půdu“, tj. do místa, v němž protagonista vládne symbolicky neomezenou silou „domácího pána“ (ve smyslu „můj dům – můj hrad“) a kde smí prezentovat svoji nadřazenost. V zápase „před vlastním stanem“ získává autoritativní pozici v rámci modalit vládnoucích v zobrazeném světě, a to mu dovoluje je střídmě (za pomyslnými „humny“ vlastního stanu) porušovat („Proto mohl občas beze / všeho zmínit / slovem či dvěma, co poznal [...]“). Pouze tato, a žádná jiná událost je pro vyprávění relevantní. Místa nedourčenosti zde ovšem nevyzývají k úvahám a kontemplacím, jako by tomu bylo v lyrickém textu. V realistické narativní fikci se hlas vypravěče skrývá za závojem diskurzu a v něm zobrazované skutečnosti, zatímco v lyrice z diskurzu i reprezentace vystupuje. Promlouvající subjekt lyrického textu je jednotícím horizontem právě tak, jako je jednotícím horizontem narace v epických světech. Narátor je spíše nutným předpokladem realizace vyprávění než jeho úběžníkem. Spojitost a koherence významu se v epickém světě opírá o komplexitu narativu, jehož místa nedourčenosti

postrádají – na rozdíl od nedourčeností v lyrickém textu – orientační, a tedy i zásadní interpretativní relevanci.

Zatímco sbírka *S* byla umístěna do fikčního, nespecifikovaného letního času, tedy cyklicky se vracejícího období, a do jednotné symbolické krajiny (fikčního protějšku) Oslofjordu, v níž byla cykličnost permanentním motivem poutajícím pozornost lyrického subjektu (například motivy vln, slunce, odražení ad.), sbírka *sirkel, sirkel* si symbol cykličnosti – kruh – vetkla přímo do titulu. Nefiguruje zde pouze v symbolické funkci. Sbírka je básnickým cestopisem z cesty kolem světa, a titul tedy reflektuje také pomyslnou trajektorii lyrického mluvčího prince Adriana a jeho partnerky, Srdcové dámy (Hjertedam). Je tu obrovský kontrast vůči předchozí sbírce, jejíž centrum bylo umístěno do bezmála jediného bodu a do pomyslného okrsku malého, lokálního světa a krajiny s velkým symbolickým nábojem. Svět, jež mluvčí básní (nejčastěji můžeme připsat hlas Voldovu fikčnímu alter egu, princí Adrianovi) obhlídí, je doslova celý svět, a to v globálním měřítku. Dalším kontrastem s předchozí sbírkou, která sestávala z relativně disparátních lyrických textů v rámci jednotné fikční lokalizace, je specifický typ konvergence: sjednocujícím horizontem básní ve sbírce je topoi cesty, které makrostrukturně vyznačuje zřejmou narativní linii. Proto Ole Karlsen ve studii „The short and long of it“ Jan Erik Volds *sirkel, sirkel. Boken om Prins Adrians reise* (1979) som langdikt“ sbírku řadí ke specifickému žánru tzv. „dlouhých básní“ (angl. longpoem), jejichž modernistická tradice se například v americké literatuře klene od Whitmanových *Stébel trávy* (1855) přes Eliotovu *Pustinu* (1922) až po Ginsbergovo *Kvílení* (1956). Karlsen si také všimá, že pokud se na *sirkel, sirkel* díváme prizmatem prozaických žánrů, spadá nejenom do žánru cestopis, nýbrž je to i vývojový román, jenž se odehrává na ose domov – svět – domov a také patří k milostnému vyprávění (Karlsen 2011a: 61). Jednotlivé básně pak tvoří pestrá směsice básnických žánrů jako lyrický popis, portrét, sesbírané příběhy, epizody, citace i básnické meditace.

Pozoruhodným polem k interpretaci jsou samotné názvy básní. O titulech Voldových básní už byla řeč výše, speciálně v souvislosti se sbírkou *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, kde často plnily funkci metaliterárního signálu, jenž měl za úkol modifikovat čtenářské očekávání a způsob recepce a při dekódování ji vztahovat k žánrovým normám a konvencím. Básně v *sirkel, sirkel* tuto rovinu postrádají. Důvody bychom mohli mimo jiné hledat i ve skutečnosti, že zatímco Voldův raný projekt měl manifestovat novou, mladou poetiku a jiné než konvenční možnosti poezie, na konci sedmdesátých let tyto deklarační ambice v jeho autorském diskurzu nenajdeme. Na literárním poli norské beletrie je Vold koncem sedmdesátých let již dávno etablovaným autorem, o čemž mimo jiné svědčí i fakt, že sbírka

S byla v roce 1979 (tedy v roce vydání *sirkel, sirkel*) nominována na Severskou cenu za literaturu. Na vývoji autorského diskurzu je v této době také již zcela patrné, že došlo k jeho zklidnění a ustálení. Jak už bylo výše zmíněno v souvislosti s básní „Pak jsme sebrali kámen“, nenápadným, avšak z hlediska intensionální struktury Voldových básnických knih v letech 1973–1988 (od sbírek *Bok 8: LIV* až po *En som het Abel Ek*, s výjimkou básní v próze *Buster BrenneR*) zůstávají důležitým invariantem čtyřveršové strofy a způsob veršového členění.

Tituly jednotlivých básní nesou specifickou funkci. Na cestě, kterou podnikají princ Adrian a Srdcová dáma, tedy fikční protějšky autora a jeho milé, tvoří jednotlivé básně jakási „zastavení“ či „momentky“. Se zřetelem k cestopisnému žánru, který patří vedle jiného také k oblasti naučné literatury, plní názvy nejčastěji funkci orientační. Za demarkační linií vstupní a závěrečné básně, jež jsou samostatnými oddíly, je kniha rozdělena do sedmi kapitol.²³⁵ Ty nesou názvy: „Ruskými lesy“, „Sleduje stopu“, „Japonsko“, „Zero“, „Tichomořské ostrovy“, „Oceánie“ a „Honolulu–Grünerlokka“. Už z tohoto seznamu je patrné, jaký je směr básnického putování. (Poznámka v tiráži,²³⁶ která detailně vyjmenovává jednotlivá místa pobytu, se proto pro čtenářskou rekonstrukci základního vektoru zdá být redundantní). Například v první kapitole „Ruskými lesy“ mají jednotlivé básně následující tituly: (výběrově) „Příjezd na Stockholm hl. n.“, „Žádné město se docela nepodobá jinému“, „Klaun ruského státního cirkusu“, „Den za dnem za dnem“, „Ve stanici Zima“, „Na cestě na východ se Srdcovou dámou“, „Těla ve Východní Sibiři“, „Rybáři na toku Amuru“ nebo „Na molu u Pacifiku“. Tyto i podobné názvy představují nejzákladnější podobu presupozic. Jak tvrdí Doležel při aplikaci tohoto logického termínu do literárněvědné oblasti, „presupozice vyžaduje znalosti o světě; logická procedura má kognitivní základ. Zavedení kognitivních faktorů do inference tuto proceduru nutně relativizuje, což způsobuje, že implicitní význam je podurčený“ (2003: 177). Z názvů básní i kapitol, které jsou takovými jednoduchými presupozicemi, čtenář usuzuje, kde se na trajektorii cesty ocitá. Takové poznání, jakkoli vskutku jednoduché, je ovšem v posledku nesamozřejmé. Vyžaduje základní myšlenkovou operaci, při které na základě aktuální encyklopedie přiřazujeme jednotlivé texty básní ke konkrétní geografii, a tu pak vkládáme do univerza diskurzu básnické sbírky. Prázdná místa

²³⁵ Jak upozornil Karlsen, i v této sbírce je matematická struktura celku důležitá a signalizuje, že se ve Voldově univerzu matematických symbolů objevuje další veličina, konkrétně číslo 11 (druhá, pátá a sedmá kapitola čítají po 4 textech, první kapitola potom 22 básní, třetí 44, šestá 55 a osmá 33, tedy násobky 11 v neuspořádané číselné řadě 2–3–4–5)

²³⁶ V tiráži knihy se dočteme, že cesta vedla přes tato místa: Oslo – Stockholm – Leningrad – Irkutsk – Chabrovsk – Nachodka – Jokohama – Tokio – Kjóto – Osaka – Guam – Yap – Guam – Truk – Ponape – Mayuro – Honolulu – San Francisko – Arizona – Chicago – Buffalo – New York – Oslo.

na této mapě, explicitně nejmenované lokace, proto nejsou bez významu: nedourčenosti znamenají pohyb mezi jednotlivými body této mapy.

Jak tvrdí Eco, „text je mechanismus líný (nebo šetrný)“ (2010: 68) a nutí nás, abychom místa nedourčenosti doplňovali na základě naší aktuální encyklopedie. *sirkel, sirkel* využívá naší aktuální encyklopedii o světě mj. i proto, abychom byli vůbec schopni uchopit její základní, dynamickou strukturu cestopisu. Jak už bylo zmíněno výše, specifikum cestopisu je, že se jedná o žánr naučné literatury. Bylo by tedy zavádějící ukázat aktuální čtenářskou encyklopedii, bez níž se interpretace neobejde, jako pouhý nástroj doplňování textových či narativních elips. Oblast fikce vychází aktuální encyklopedii empirického i modelového čtenáře vstříc – v místech dourčenosti, která této aktuální encyklopedii dodávají řadu impulzů. Nehledě na to, zda máme co do činění s realistickým, nebo nemožným fikčním světem, musíme při hře na *make-believe* přijmout jako fikčně existující i pomyslnou encyklopedii fikční. U cestopisu, který podobně jako ten Voldův trvá na některých signálech aktuality a efektech reálného, je tento pomyslný tlak na rozšíření čtenářské encyklopedie zcela evidentní. Podívejme se na dvě básně z oddílů „Japonsko“ a „Tichomořské ostrovy“:

PÅ ET JAPANSK
SNEKKERVERKSTED

På snekkerverkstedet: vakre
stoler, vakre
bord – flittige
hender

går. Spørsmål: Hvor lang tid
tar det
å lage
et vakkert

bord? Snekkeren skyver
lua opp i pannen: Vel, det er ikke
gjort
på én generasjon.

GARDEN PARTY PÅ YAP

Høvdingsønnen, den unge
delegaten
ved
Mikronesias første

kongress
har et fast
blikk
og et fast handtrykk, som jager

elektrisitet
gjennom albueleddet
på
deg. Det er regler her, som du ikke

kjenner. Det
er grenser her, som du ikke
ser. ARE YOU EXPERIENCED?
står det

på Jimi Hendrix-trøya
han bærer. Han drikker øl fra boks
og byr
deg: Bud eller Schlitz?

(„V JAPONSKÉ TRUHLÁŘSKÉ DÍLNĚ // V truhlářské dílně: skvostné / židle, skvostné / stoly – pilné / ruce // tančí. Otázka: Jak dlouho / trvá / postavít / takový // stůl? Truhlář posune / čepici z čela: No, to se / za generaci / stihnout nedá.“, Vold 1979: 78)

(„ZAHRADNÍ PARTY NA YAPU // Náčelníkův syn, mladý / delegát / na / prvním kongresu // Mikronésie / má pevný / pohled / i pevný stisk, který // ti předloktím / prohání / elektřinu. Platí tu pravidla, která // neznáš. Jsou / tu hranice, které / nevidíš. ARE YOU EXPERIENCED? / stojí // na tričku s Jimi Hendrixem / které nosí. Popíjí pivo z plechovky / a nabídne / ti: Budweiser nebo Schlitz?

První text je případem básně, která v sobě spojuje básnický popis i narativní epizodu, zatímco druhý text bychom mohli přiřadit k žánru básnického portrétu. V „Japonské truhlářské dílně“ vyzdvihuje vypravěč pouze několik charakteristických motivů: stoly, židle a metonymicky také osobu truhláře („pilné ruce / tančí“). Zvolené jednotlivosti jsou pro obraz jakékoli truhlářské dílny natolik typické, až se zdají být banální. Banální je také bezmála „turistická“ otázka po tom, jak dlouho trvá výrobek zhotovit. Odpověď, která je vyslovena s rozpačitostí, již prozrazuje gesto truhláře, ovšem zdaleka banální není. Překvapivá je především v tom, že překračuje časový rámeček, který implicitně předpokládá vypravěč i čtenář. Taková odpověď je natolik pozoruhodná a mimo konvenci, jež je založena v naší aktuální encyklopedii a v aktuální představě o tom, jak dlouho trvá zručnému truhláři zhotovit stůl, že „je hodna“ básnického záznamu v cestopisném díle. Efektem takové zvláštnosti je pak nárůst potenciálu naší aktuální encyklopedii rozšiřovat. Podobně je tomu i u portrétu „náčelníkova syna“, jenž se spíše než jako exotický domorodec z malého ostrova v Pacifiku či dokonce „ušlechtilý divoch“ chová jako mladý Američan.

Projekt tohoto „rozšiřování“ encyklopedie je explicitní strategií žánru cestopisu. Na rozdíl od poměrně malé fikční encyklopedie předchozí sbírky, jež spíše než nové či exotické oblasti prezentovala důvěrně známou krajinu s velmi omezeným inventářem jevů a v modu symbolického promlouvání, je fikční encyklopedie *sirkel, sirkel* výrazně nasycenější. Každá jednotlivá báseň rozšiřuje univerzum diskurzu o nové prvky, které jsou nasvíceny pohledem vypravěče a jeho recepční kapacitou. Zatímco lyrické já v *S* „čte“ symbolickou krajinu fjordu a splývá s ní, v *sirkel, sirkel* v lineárním (přestože kruhovém) pohybu „okrskem světa“ epické já krajinu detail po detailu objevuje a zaznamenává.

6. Události, komentáře: schémata a scénáře Voldovy angažované tvorby z let 1989–1995

Obě básně, jimž jsme se věnovali v závěru předchozí kapitoly, bychom mohli úspěšně interpretovat také v termínech kognitivní teorie schémat, kterou jsme v krátkém nástínu představili již dříve v oddíle 3. 5. 6. Jak zastavení v japonské truhlářské dílně, tak portrét mladého mikronéskeho politika, jsou působivé tím, že narušují naše existující schémata: japonský truhlář pracuje v čase, který přesahuje horizont jeho života. Přijímáme-li takovou situaci v rámci cestopisu (nehledě na to, zda je skutečná či fikční), může rozšířit naši kulturní encyklopedii i představu o nás samých a naší vlastní časovosti. Rozrušení schematické představy „náčelníkova syna“ a vykreslení mladého politika v tak exotické destinaci, jakou je ostrůvek Yap, může prozradit něco o nás samých a našem obrazu světa.

Aplikace poznatků kognitivní psychologie do literárněvědného diskurzu se opírá o dva základní pojmy: schéma a scénář. „Schéma“ definuje Elena Semino v návaznosti na zakladatele teorie schémat oxfordského experimentálního psychologa Frederica Charlese Barletta²³⁷ jako „a portion of background knowledge relating to a particular type of object, person, situation or event“ (Semino 1997:124); pro pojem „scénář“ (script) přebírá definici z klasické práce Schlanka a Abelsona:²³⁸ „[A] script is a predetermined, stereotyped sequence of actions that defines a well-known situation“ (tamtéž: 135). V teorii fikce, zvláště díváme-li se jejím prizmatem na malé světy básnických textů, má aplikace termínů schéma a scénář specifické umístění. Elena Semino, která tento přístup k fikčním oblastem propracovala asi nejpodrobněji, se nezděráhá hovořit dokonce o „an alternative (although not incompatible) approach“ (Semino 1997: 119). Otázka, na kterou se s tímto instrumentářem snažíme odpovědět, už není „co je fikční svět a za jakých podmínek do něj vstupujeme?“, nýbrž „jak vstupuje fikční svět do nás?“ Aplikace teorie schémat při zkoumání fikčnosti tedy rozšiřuje problematiku přístupnosti fikčních děl o novou perspektivu. V interdisciplinárním dialogu s poznatky kognitivní psychologie se otevírá nové interpretační rozhraní pro výklad toho, jak imaginární světy fikce mohou interagovat s aktuálním světem a jak vytvářejí potenciál k formování myšlenkových i poznávacích procesů empirického čtenáře.

²³⁷ Barlet teorii schémat představil v práci *BRemembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

²³⁸ SCHLANK, Roger – ABELSON, Robert L. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry Into Human Knowledge Structures*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.

Volba tohoto přístupu se ukazuje jako obzvlášť vhodná pro poetiku básnických sbírek, které Vold vydal v letech 1989–1995. Sbírkou *Elg (Los, 1989)*, *IKKE. Skillingsstrykk fra nittitallet (NE. Kramářské písně z devadesátých let, 1993)* a *Kalenderdikt (Básně z kalendáře, 1995)* se vyznačují zřejmým a velmi explicitním společensko-kritickým tónem.²³⁹ Angažovaná poetika těchto tří knih z nich tvoří celek, pro nějž najdeme určitá tvůrčí východiska v předchozí autorově tvorbě (především té z šedesátých let), který ovšem zároveň stojí ve zřejmém protikladu k tomu, jaké tvůrčí a stylové konstanty formovaly Voldovu tvorbu v předchozím období (v letech 1970–1987) i v období následujícím (od sbírky *Tolv meditasjoner*, tj. od roku 2002).

Za „angažovanou poetiku“ můžeme tyto knihy označit minimálně ze dvou důvodů: Vold zde přejímá rejstřík motivů a výrazivo, jež patří k politickému a zpravodajskému diskurzu. Symbolicky přebírá jeho jazyk a v literárním médiu vytváří jeho subverzi. Proto také můžeme o angažovanosti hovořit v tom smyslu, jaký v roce 1962 navrhl Theodor Adorno – jako „práci na postoji“²⁴⁰ (a nikoli tedy ve smyslu tendenční či ideologické tvorby). To, co je pro takto pojatou angažovanou literaturu charakteristické, dobře shrnuje Karel Piorecký: „[A]ngažované umění a poezie v adornovském pojetí si zachovává významovou dynamiku, nehotovost, neomezuje se na sdělování či nabízení hotového postoje, ale chce spolu se čtenářem pracovat na jeho vytváření, inspirovat či provokovat k němu“ (Piorecký 2012: 24). To, že angažovaná literatura chce „spolu se čtenářem“ pracovat na vytváření postoje, je snahou empirického autora prostřednictvím fikčního artefaktu působit na empirického čtenáře a jeho aktivní interpretaci, tj. participaci v aktuálním světě. Rozdíl oproti působení kteréhokoli jiného fikčního artefaktu spočívá v tom, že se angažovaná literatura obrací spíše k jedné z rolí člověka ve společnosti. Cílí na individuum ve smyslu *zoon politicon*, a méně již na jeho role ostatní. Totéž pak vyjádřeno v jazyce, který nám nabízí teorie schémat, bychom mohli nazvat snahou působit na stávající schémata a scénáře, nabízet k nim alternativy, a tak je pozměňovat.

²³⁹ Stranou nechávám drobnou sbírku *En sirkel is (Ledový kruh, 1994)*, která je specifickou knihou věnovanou Voldovu oblíbenému sportu, rychlobruslení. Ani tato sbírka nepostrádá angažovanou linii – jedním z impulzů k jejímu vzniku bylo uzavření tradičního osloského rychlobruslařského centra, stadionu Bislett (1917–1988), k němuž autora vázala řada osobních vzpomínek i emocí prožitých na tribunách. Sbírkou je jakýmsi requiem ve specifickém žánru sportovní literatury, ale i nostalgii nad ztrátou místa kolektivní a osobní paměti a nepřímo i kritikou nezvratných urbanistických změn.

²⁴⁰ Srov.: „Theoretisch wären Engagement und Tendenz zu unterscheiden. Engagierte Kunst im prägnanten Sinn will nicht Maßnahmen, gesetzgeberische Akte, praktische Veranstaltungen herbeiführen wie ältere Tendenzstücke gegen die Syphilis, das Duell, den Abtreibungsparagraphen oder die Zwangserziehungsheime, sondern auf eine Haltung hinarbeiten“ (Adorno 1981: 412).

6. 1. Teorie schémat a intensionální funkce

Jednou ze styčných ploch teorie fikčních světů a kognitivní teorie schémat je reflexe míst nedourčenosti, která spolu s podurčenými a explicitně určenými oblastmi utvářejí celkovou strukturu literárního díla. Sternberg ve svém kompendiu o kognitivní psychologii upozorňuje na experiment týmu psychologů pod vedením Gordona Bowera, který byl realizován v roce 1979 a to v návaznosti právě na práci Schlanka a Abelsona.²⁴¹ Badatelé předložili pokusným osobám 18 krátkých příběhů, z nichž každý byl příkladem jednoho konvenčního schématu a odpovídajícího scénáře (návštěva u lékaře, objednávka v restauraci apod.). Pokusné osoby si příběhy přečetly a s časovým odstupem dostaly úlohu vybavit si prezentované situace co nejpřesněji. Ukázalo se, že se „u pokusných osob projevovala významná tendence reprodukovat – coby součást příběhů – prvky, které v příbězích nebyly, zato však byly součástí scénářů, jež příběhy prezentovaly“ (Sternberg 2002: 298). V experimentu se skupinou respondentů pak badatelé pokračovali a předložili jim sérii výroků, o nichž měli rozhodnout, zda jednotlivé věty v příbězích zaznamenali či nikoli. „Zásadním zjištěním bylo,“ jak popisuje Sternberg, „že pokusné osoby měly sklon považovat některé z vět, které do příběhů nepatřily, za věty, které z nich pocházely, a to tehdy, jestliže tyto nepřiběžové věty měly vztah ke scénáři. Jestliže nepřiběžové věty vztah k scénáři neměly, uvedený efekt se neprojevoval“ (tamtéž: 299). Experiment kognitivních psychologů Bowera a kol. ukázal, že prostřednictvím schémat a scénářů nejenže doplňujeme nedourčená místa, ale i to, že je jako nedourčená nevnímáme a dokonce je považujeme za explicitní (doslovnou) součást prezentovaného příběhu.

Už Barlett ve třicátých letech poukázal na to, že schémata, jsou zakotvena v sociální interakci (Semino 1997: 127), tj. že se jedná o sdílený fenomén, který je zásadní pro komunikaci: „Communication crucially depends on shared expectations about the default elements of schemata“ (tamtéž: 130). Pokud se s tímto zjištěním vrátíme k teorii fikčních světů, pak se tento základní (a v posledku nikoli překvapivý) poznatek nabízí jako korektiv Doleželovu povzdechu nad tím, že „[m]imesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci“ (2003: 173). To, že se mimetické principy podílejí na naší rekonstrukci zobrazovaných světů, neznamena jakousi metafyzickou pomstu, jde spíše o komunikační determinantu, bez níž by nebylo nejen možné rekonstruovat smysl neúplných literárních artefaktů, ale ani udržovat smysluplné rámce běžné komunikace.

²⁴¹ Průběh a výsledky byly publikovány v článku BOWLER, Gordon – BLACK, John – TURNER, Terrence. „Scripts in memory for texts“, *Cognitive Psychology*, 11, 1979, 177–220.

Zmíněný výzkum kognitivních psychologů o povaze nedourčených míst (a pro nás tedy i o povaze intensionální roviny) prozrazuje ještě víc: dokazuje, že nedourčené a podurčené oblasti doplňujeme na základě pomyslné databanky schémat, která je intersubjektivní. Aktuální encyklopedie konkrétního čtenáře je tedy do značné míry sdílenou encyklopedií. V tom mimo jiné spočívá účinnost básní o japonské truhlářské dílně či mladém mikronéském politikovi: čteme je s aktuální encyklopedií našeho kulturního okruhu. Teorie schémat tedy nabízí nové impulzy k úvahám nad tím, jakou roli při interpretaci hraje aktuální encyklopedie v interakci s encyklopedií fikční: „[T]he reader’s perception of the world projected by a text depends on the way in which his or her existing background knowledge is reinforced or challenged during the process of interpretation“ (Semino 1997: 119).

S těmito poznatky se nám nabízí také nová perspektiva na široké pole angažované poezie. V základu následující úvahy stojí předpoklad, že zatímco fikční světy lyrického žánru tíhnou spíše ke schématům, která jsou individuální (ve smyslu Červenková poznatku o lyrickém diskurzu, jež se „nám [...] jeví jako konstelace nedostatečně propojených světýlek, která z šera vyčleňují více nebo méně navazující stavy vědomí“, 2003: 34), poezie s ambicí společenské kritiky či vize tenduje spíše k aktualizacím schémat sdílených – a to takových, která cirkulují v autorově konstruktivní společnosti. Ostatně symbolické přejímání jazyka a motivů politické a mediální sféry, tj. z diskurzů společenské komunikace, znamená přebírání jazyka a schémat, jež už v základu jsou (nebo mají být) sdílena širší skupinou jedinců. Překračují tedy rámeček (jazykem literární vědy bychom mohli hovořit i o obecném *topoi* výpovědívého centra) bezprostředního percepčního, emočního a znalostního světa lyrického subjektu a soustředí se na oblast za jeho hranicemi.

6. 2. Báseň upomíná na svět: politická poezie sbírek *Elg* (Los, 1989), *IKKE. Skillingsstrykk fra nittitallet* (NE. *Kramářské písně z devadesátých let*, 1993) a *Kalenderdikt* (Báseň z kalendáře, 1995)

Z hlediska Voldova autorského diskurzu by se angažovaná poetika také dala připsat již zmíněnému „programu“ demokratické poezie. Ovšem k jeho naplnění nyní dochází z poněkud nečekané pozice: angažovaná tvorba v autorově „demokratickém“ konceptu zdůrazňuje ovšem význam politický než poetický. Švédský badatel Bengt Höglund, který se Voldovou angažovanou tvorbou zabýval, operuje ve své reflexi tohoto tvůrčího období s termínem „skillingsstryck-estetikken“ (estetika jarmarečních písní / kramářských písní). Upozorňuje na to, že metaliterární odkaz v názvu jedné ze sbírek, konkrétně *IKKE. Skillingsstrykk fra*

nittitallet byla také odkazem metamediálním: „Skillingtrycket var alltså et tidligt massmedium“ („Jarmareční písně byly také jedním z raných masmédií“, Höglund 2000: 139). Vold ve své básnické metareflexi světa v médiích a mediálního světa tedy míří až k té „nejlidovější“ formě sdělovacích prostředků a do tohoto rámce symbolicky situuje svoje texty. K témuž rámci odkazují i názvy obou dalších sbírek: *Elg* motivem losa vyobrazeném na norském pětiøre (významem odpovídá zhruba českému pětníku, tedy sumě, kterou má doslova každý); název *Kalenderdikt* zase odkazuje k tradici „lidových kalendářů“, populárně–naučnému formátu oblíbenému obzvlášť v 19. století.

V angažované poezii devadesátých let se Vold vrací k některým východiskům, která se v jeho estetice ustavila už v letech šedesátých. Explicitní odkazy ke světu médií a mediálně (re)prezentovanému dění ve světě bychom nejpregnantněji našli ve sbírce *HEKT* (1966).

Ovšem i další knihy Voldovy rané tvorby obsahují stopy společensko-kritické estetiky. Nezřídka se stává, že se Vold ve své pozdější tvorbě k některým starším textům či dřívější postupům vrací a aktualizuje je. Názorným příkladem je dvojice básní „Om kriveligheten“ (ze sbírky *kykelipi*, 1966) a „SLOVO BOJ“ (ze sbírky *Drømmemakeren sa*, 2004) o nichž byla řeč v oddílu 3. 3. 2. Vzhledem k tématu kapitoly interpretace obou textů zohledňovala především strukturální hříčku s významem a umístění tohoto postupu v autorském diskurzu. Následující příklad dvojice básní, které byly vydány s odstupem bezmála čtvrtstoletí, je obdobným případem aktualizace:



Obálka sbírky *Elg* (Los, 1989)

UKEDIKT

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

(„BÁSEŇ TÝDNE // Bomby nepadají dnes / Bomby nepadají zítra / Bomby nepadají pozítří / Bomby nepadají ve čtvrtek / Bomby nepadají v pátek / Bomby nepadají v sobotu / Bomby nepadají v neděli“, Vold 1969: 40)

DE GANGSTEROIDE ÅTTIÅRA
(*Norge i FN stemmer mot kjernevåpenfrys*)

Norge vil ikke stanse atomopprustning.
Norge vil ikke stanse atomopprustning.
Norge vil ikke stanse atomopprustning.
Norge vil ikke stanse atomopprustning.
Norge vil ikke stanse atomopprustning.
Norge vil ikke stanse atomopprustning.
Norge vil ikke stanse atomopprustning.

(„GANGSTERSKÁ OSMDESÁTÁ LÉTA // (*Norsko v OSN hlasuje proti zmrazení výroby atomových zbraní*) // Norsko se nepostaví proti atomovému zbrojení / ... /“, Vold 1993: 111)

Textové strategie mají v obou případech základ v hravém experimentu šedesátých let. O prvním i druhém textu můžeme hovořit jako schematizovaném zpravodajství, čemuž napovídá vedle volby typického zpravodajského motivu i neutrální jazyk. Každá z básní sestává z jedné sedmiveršové strofy, tím schéma vyplňuje stylizovaný scénář týdenního zpravodajství. V prvním případě má text pravděpodobnou historickou referenci k týdennímu příměří vyhlášenému severovietnamskou armádou před svátkem Tet (27. 1. 1968 – 3. 2. 1968), jež se rozpadlo již po 36 hodinách. Jako literární „komentář události“ vykazuje báseň značnou míru ironie: v průběhu nezdařeného týdenního příměří započala jedna z nejkrvavějších ofenzív války ve Vietnamu. Druhý text schéma i scénář z básně z šedesátých let adaptuje – bez tohoto protějšku by sedmiveršová strofa postrádala zřejmější interpretační kontext. Také tento text má aktuální historický předobraz – odkazuje k hlasování v radě OSN, které patřilo počátkem osmdesátých let k jednomu ze série politických z pokusů zbrzdit atomové zbrojení. V hlasování, které proběhlo 23. 11. 1982, se pro omezení nukleárního arzenálu ve světě vyslovilo 103 zástupců jednotlivých zemí, proti bylo 17. Norsko patřilo ke druhé skupině.²⁴² Jak se při pozdějším vyšetřování ukázalo (poprvé v roce 1986), odmítavý postoj norské politické reprezentace souvisel s obchodními aktivitami země v rámci prodeje tzv. těžké vody. Ta je nezbytnou součástí ve výrobním procesu atomových zbraní. Těžkou vodu od norského státu prostřednictvím společnosti Norsk Hydro po druhé světové válce pololegálně nakoupily státy Izrael, Indie a Rumunsko,²⁴³ a poslední dva jmenované pak právě

²⁴² Srov. např. VALVIK VÅGEN, Milene. *Organisasjonen Nei til atomvåpen 1979–1983*, 2002, on-line: <http://www.fredsakademiet.dk/ORDBOG/nord/nta.pdf>, 2016.

²⁴³ Srov. např.: MILHOLIN, Gary. „Norway's Heavy Water Scandals“, *Aftenposten*, 14. 9. 1988, on-line <http://www.wisconsinproject.org/pubs/editorials/1988/heavywaterscandals.htm>, 2016.

v osmdesátých letech, kdy se v norské společnosti opět (po protestech v šedesátých letech) ozývala silná kritika atomového zbrojení.

Určité směřování k politickému diskurzu v rámci Voldovy tvorby ovšem nepatřilo výlučně k šedesátým letům. V předposlední lyrické sbírce z období 1970–1988, v knize *Sorgen. Sangen. Veien (Smutek. Píseň. Cesta, 1987)* se objevuje pětice básní se shodným titulem „Diktet minner om verden“ („Báseň upomíná na svět“).²⁴⁴ Ty svým způsobem také předjímají adresnou kritiku angažovaných sbírek, jež následovaly. Jedná se o texty, které vycházejí z estetiky básnických ready-made a zároveň působí jako text převzatý z médií.

DIKTET MINNER OM VERDEN

”Vi gikk
i land. Den første
vi støtte
på var en liten

jentunge. Vi spurte henne
hvor
vi
var. Så skjøt

vi henne. Vi
mente det var for farlig
å la
henne gå.”

(„BÁSEŇ UPOMÍNÁ NA SVĚT // „Šli jsme / na břeh. První, na / koho jsme / narazili, byla malá // holka. Zeptali jsme jí, / kde / to / jsme. Pak jsme // ji zastřelili. / Mysleli jsme, že by bylo nebezpečný / nechat / ji jít.“, Vold 1987: 19)

Báseň, která upomíná na temnou stránku skutečnosti, je pravděpodobně citací (o tom svědčí uvozovky ohraničující text). Přestože je přímá řeč jednoho z vrahů vsazena do artefaktuálního diskurzu, je to právě faktuální rovina, která v rozhraní uměleckého textu vyvolává šokující efekt. Schéma a scénář „setkání s malou holkou“ mají v civilizovaném světě naprosto odlišný průběh než ten, který báseň prezentuje. Navíc vertikální dynamika textu a veršových předělů vyjevuje popisovanou událost postupně. To ještě umocňuje představenou realitu, která šokuje svojí brutalitou. Druhé schéma, jehož scénář je neméně fatálně defektní, by se dalo popsat

²⁴⁴ Eponymní titul nesl sešitek s 19 básněmi, který v roce 2003 vydal Vold ve vlastním neoficiálním nakladatelství Komet forlag. V interview s Perem Bäckströmem uvádí, že knížka vyšla jako „dodatek“ ke sbírkám z let 1989–1995 (srov. Bäckström 2011: 549).

jako „tázání se na cestu“. Tuto strategii najdeme i v angažovaných sbírkách od *Elg*, zcela pregnantně například v básni „Borislav Heraks samlede kjærlighetsliv“ („Přehled milostného života Borislava Heraka“) ze sbírky *IKKE*:

Jeg hadde aldri ligget med noen. Vi kom
til byen Bioca. Jeg fikk ordre

om å voldta en jente. Jeg tok henne med
til et hus like ved. Hun het Naila. Hun gjorde

ikke motstand. Vaktene så på meg. Hvis jeg ikke
gjorde det, ville de derepe meg. En annen

het Amela. Hun sa ingenting. Hun bare gråt.
Vi bad henne ta av seg alle klærne.

Mens den ene voldtok, hold de andre henne
nede. Eller drak konjakk. Vi kjørte

henne til en åsside. Hun var veldig
stille. Hun begynte å gå. Da tok Sretko fram pistolen

og skjøt henne gjennom hodet. Det var en som het Ina
og veldig pen. Hun var sytten år. Jeg likte henne

men ikke å voldta henne. Vi besøkte det muslimske
kvinnefengslet hver dredje dag. Etterpå

var det nesten alltid jeg som måtte skyte dem. For jeg
hadde lavest grad. Jeg har fortjent dette.

Jeg ønsker bare å se min far en gang til.
Og så trenger jeg røyk.

(„PŘEHLED MILOSTNÉHO ŽIVOTA BORISLAVA HERAKA // Nikdy jsem
s nikým nespál. Přišli jsme / do města Bioča. Dostal jsem rozkaz // znásilnit jednu
holku. Vzal jsem ji / do domu. Jmenovala se Naila. Nebránila // se. Strážce se na mě
dívaly. Kdybych to / neudělal, zabily by mě. Druhá se // jmenovala Amela. Neřekla
nic. Jen plakala. / Řekli jsme jí, aby se svlíkla. // Zatímco jeden znásilňoval, ostatní ji
drželi. Nebo popíjeli koňak. Odvezli jsme / ji do kopců. Byla úplně / klidná. Ušla pár
kroků. Vtom Sretko vytáhnul pistoli // a prostřelil jí hlavu. Další se jmenovala Ina
a byla moc pěkná. Bylo jí sedmnáct. Líbila se mi, // ale ne na znásilňování. Chodili
jsme do věznice / pro muslimky každý tři dny. Ale pak // jsem to byl skoro vždycky
já, kdo je musel zastřelit, protože / jsem měl nejnižší hodnost. Zasloužím si to. //
Přál bych si jen ještě jednou vidět tátu. // A taky potřebuju cigáro.“ Vold 1993: 66)

Báseň jako svědectví hrůz jugoslávských válek se zakládá na skutečné výpovědi srbského vojáka Borislava Heraka. Herak byl prvním odsouzeným za zločiny proti lidskosti, konkrétně za spáchání genocidy (soud ho v roce 1993 odsoudil za 32 vražd a 16 znásilnění).²⁴⁵ V doznání, které je přístupné také na videu,²⁴⁶ popisuje Herak zločiny, jež páchal spolu s dalšími vojáky ze sboru Vojska Republiky srbské, a to ve velmi přesných detailech: uvádí jména, místa, někdy komentuje svoje pocity, mluví o oblíbené hudbě atd. Jeho výpověď nešokuje jen obsahem, ale i tím, že zločiny jsou popisovány jako běžná součást reality. Tuto obrovskou míru absurdity a brutality báseň zachovává a předkládá čtenáři ve zdánlivě nezměněné, syrové podobě. Přímá řeč tento naturalistický dojem umocňuje – lyrický subjekt je fikčním protějškem aktuálního Borislava Heraka. Pokud podrobněji srovnáme Herakovu skutečnou výpověď a text básně, ukazuje se ovšem, že báseň rozhodně není autentickým záznamem, protože některé informace vypouští nebo naopak přidává. Herak například po znásilnění dívky Amely lokalizuje vraždu na úpatí hory Žuč, zatímco v básni stojí (v doslovném překladu): „vzali jsme ji na úpatí jednoho kopce“. Ve veřejně dostupné verzi výpovědi se také neuvádí, zda válečný zločinec měl či neměl předchozí sexuální zkušenosti. Báseň tedy využívá určitých prvků fikcionalizace a posouvá syrovou realitu války směrem k diskurzu o ní; estetická funkce (jejíž je fikčnost jedním z možných důsledků, jak tvrdí Červenka)²⁴⁷ dominuje nad funkcí referenční. I v tomto případě však platí, že „[z]krácení světa vyběračností subjektu na jedné straně přináší jeho rozzáření na straně druhé“ (Červenka 2003: 26). Účelem tohoto výběru, který podléhá diskurzu básně, je však konfrontace s válečnou realitou a impulz k osobnímu gestu, jímž takovou realitu odmítneme. Hra na *make-believe* je hrou o postoj k realitě empirického čtenáře. „Milostný život Borislava Heraka“ vyzývá k aktivnímu gestu, protože zobrazuje jedno z nejdrastičtějších myslitelných porušení univerzálního schématu „milostný život“, a v každé z epizod sexuálního násilí také hrůzné porušení scénáře, jenž se k tomuto schématu váže. Kulturou tradičně estetizované reprodukční schéma je nahrazeno schématem naprosté destrukce života.

Jiným schématem, které patří v mediální realitě k trvalým konstantám, je politická reprezentace a její kroky. Ve všech třech knihách je politika jedním z nejdůležitějších motivických zdrojů. Pokud je v básni tak jako v obou následujících zmíněna konkrétní politická osobnost, uplatňuje se vedle obecného schématu „politik“ také pravidlo rigidní designace. Jeho prostřednictvím si přes hranice aktuálního a fikčních světů spojujeme

²⁴⁵ Srov.: https://en.wikipedia.org/wiki/Borislav_Herak, on-line: 13. 1. 2017.

²⁴⁶ Srov.: <https://www.youtube.com/watch?v=wukeupQk4eQ>, on-line: 13. 1. 2017.

²⁴⁷ Červenka 2003: 16.

s konkrétní postavou některé vlastnosti a způsoby jednání. Můžeme tedy uvažovat o tom, že konkrétní politik vysupující v básnickém (i jinem beletristickém) textu představuje svého druhu individuální schéma: jako „veřejná osoba“ objevující se v mediálním prostoru reprezentuje nejenom politické ideje a praktiky, ale také typ osobnosti, způsoby komunikace, chování a jednání, které před „konzumenty mediálního obsahu“ (a zároveň v současných politických systémech také před „voliče“) staví zřejmý horizont očekávání. Je entitou do značné míry předem individualizovanou. To je důvodem, proč bychom v případě rigidně designovaných fikčních postav mohli hovořit i o „rigidních schématech“, která se k nim váží a která mohou, ale nemusejí být v rámci fikčního světa narušena. Zvláště v případě politické poezie, v níž vystupují tak jako v následujících básních politici konkrétní země, jsou tato schémata ovšem přítomna především v aktuálních encyklopediích omezeného okruhu čtenářů. Důsledkem toho je pak politická lyrika interpretovatelná a potenciálně efektivní především lokálně, nebo za cenu doplňujících popisů, které přirozeně porušují efekt bezprostřední čtenářské interpretace (ve smyslu paradoxu vtipu, jež ničí jeho vysvětlení).

BAKKEKONTAKT

Da stastminister Willoch lånte
sin sønns
racersykkkel
gikk han på hue nederst i Løvebakken han antok

alle sykler bremset
når man tro
bakover. Nøytronbomben, derimot
kan han forstå.

(„KONTAKT SE ZEMÍ // Když si premiér Willoch půjčil / od syna / silniční kolo / šel po hlavě k zemi hned u Løvebakkenu, myslel si // že na všech kolech / se asi / brzdí šlápnutím dozadu. Zato neutronové bombě / té on rozumí.“ Vold 1989: 33).

Sovna i heisen. Våkna i kjelleren. Drømte
jeg traff Einar

Gerhardsen på gata. „Det er et spørsmål
jeg alltid har hatt lyst

til å stille Statsministeren?“ Javel. „Jo. Når
Statsministeren ser seg om

her på Karl Johan
og ellers rundt i landet, tenker han da på

at ingenting av dette
ville vært som det er, og at ingen av dem

han ser ville gjort
det de gjør, hvis ikke han

hadde dukket opp
og grepet inn?” Lang, tenksom pause. „Nei, jeg kan ikke

si at jeg gjør
det.” „Takk det var et interessant

svar.” Gerhardsen fort tilbake: „Men så var det også
et interessant spørsmål!”

(„Usnul jsem ve výtahu. Probudil se ve sklepě. Zdálo / se mi, že jsem potkal Einara // Gerhardsena na ulici. ‚Měl bych takovou otázku / kterou jsem měl vždycky chuť položit / premiérovi?‘ No prosím. ‚No, když / se pane premiére podíváte kolem sebe // tady na Karl Johan / nebo kdekoli u nás, nenapadne vás// že nic z toho by nebylo, jak je, a že nikdo z těch / které vidíte, by nedělal / co dělá, / když byste// se neobjevil / a nezačal do toho zasahovat?‘ Dlouhá, zamyšlená pauza. ‚Ne, nemohu // říct, že bych o něčem takovém / přemýšlel.‘ ‚Děkuji, to byla zajímavá // odpověď.‘ Gerhardsen odtuší: ‚Ale také to byla / zajímavá otázka!‘, Vold 1993: 37)

V obou básních jsou předmětem nejvyšší norští političtí představitelé své doby: Kåre Willoch byl předsedou vlády za norskou Konzervativní stranu v letech 1981–1986, Einar Gerhardsen byl klíčovou figurou, která určovala politický i ekonomický vývoj Norska od konce 2. světové války až do roku 1965, kdy s několika přestávkami zastával premiérský post. Gerhardsenova sociálně-demokratická vláda ovšem určila směřování norské společnosti i na řadu let poté. V obou případech se jedná o fikční příběhy či jakési „apokryfy“ o politicích. Název první básně v sobě sjednocuje doslovný i přenesený význam: po pádu z kola politik nutně skončí na zemi, v přeneseném významu je ale tato alegorická epizoda spíše výpovědí o politikově kontaktu s realitou. Ve fikčním příběhu o nepodařené projížďce Vold doslova stahuje politickou figuru z prominentního mediálního pantheonu na zem. Nejenom průběh fikční příhody (její scénář), ale samotné schéma „projížďky na kole“ totiž koliduje se schématem „politik/veřejná osoba“. Respektive poukazuje na jeho opačnou stránku: „veřejnou osobu“ vykresluje jako „osobu od života odtrženou“ a ukazuje, že politický/mediální živočich je s biotopem těch, jejichž život svými rozhodnutími ovlivňuje (například postojem k nukleárnímu zbrojení) zcela nekompatibilní. Tento posun ve schématu navíc umocňuje i lokalizace fikční události: Løvebakken je název malé vyvýšeniny na hlavní osloské třídě Karl Johan vedoucí kolem norského parlamentu Storting (Løvebakken má rámci orientačně-

symbolických míst v Oslu obdobnou důležitost jako místo „pod koněm“ Sv. Václava na Václavském náměstí v Praze). V symbolické rovině se v tomto satirickém apokryfu naznačuje, že kompetentnost premiéra pro život v realitě (reprezentovaná opět symbolicky „kolem“ jako lidovým dopravním prostředkem) je nulová a končí hned „za humny“ parlamentu. Tím se vposledku klade prostřednictvím fikčního artefaktu otázka, zda je tato konkrétní (rigidně označená) osobnost kompetentní jako politik.

Schéma „politik/osoba veřejná“ v kontrastu s jeho odtržením od běžné reality, je přítomno i v básni o setkání s Einarem Gerhardsenem. Dialogická situace je v samotném rámci malého světa básně umístěna mimo oblast zobrazené fikce – do snu, který se mluvčímu zdá ve výtahu. Snové setkání se podobně jako v přechodí básni odehrává poblíž norského parlamentu. Otázka, kterou mluvčí nabízí (fikčnímu) Gerhardsenovi, je zároveň nabídkou sebereflexe, nabídkou dialogu se sebou samým. K němu však nedochází, odpověď nenaznačuje, že by ministerský předseda byl schopen nahlédnout více než jen to, že je otázka „zajímavá“. Schéma „dialog“ a scénář „rozvíjení myšlenky“ zůstává nenaplněn, neboť předmět tohoto dialogu je pro tázaného irelevantní. Výsledkem fikční rozmluvy je popření jejího účelu a zdvořilá arogance jak na straně toho, kdo se táže (v důsledku zklamaného očekávání), tak i toho, jenž odpovídá (marginalizace předmětu rozhovoru). Mezigenerační dialog s vůdčí politickou figurou, někdy v mediálním diskurzu také nazývanou „otec vlasti“ (Landsfaderen), vyznívá do ztracena. Na symbolické rovině báseň prezentuje schéma „dialog ve společnosti“ či „dialog běžného člověka a politika“, jehož výsledkem je nevydařené „hledání společné řeči“. Úvodní verš „Usnul jsem ve výtahu. Probudil se ve sklepě“ pak nevystupuje pouze jako situační rámec fikční situace, nýbrž i jako klasická orientační metafora (podle Lakoffa a Johnsona) v symbolickém prostoru norské společnosti, která naplňuje schéma „nahore znamená dobrý“ a „dole znamená špatný“²⁴⁸.

Báseň, která z Voldova období explicitní politické poezie vyčnívá, je text z poslední sbírky *Kalenderdikt (Básně z kalendáře, 1995)* s titulem „Hva er et skrik verd?“ (doslovný překlad titulu má několik variant: „Jaká je cena za výkřik? / Co stojí výkřik? / Za co stojí křičet?“). Je výjimečným případem toho, kdy se angažovaná báseň stala předmětem rozsáhlé veřejné debaty čtenářů i kritiků,²⁴⁹ a v menším měřítku tak připomíná nedávnou debatu o angažované básni Günthera Grasse „Was gesagt werden muss“, která v roce 2012 zasáhla nejen německá, ale i světová média. Na rozdíl od relativně jednoduchých textů, o nichž byla

²⁴⁸ Srov. Lakoff & Johnson 2002:26–34.

²⁴⁹ Celá debata byla zdokumentována a reprodukována v Karlsen 2000: 312–335.

řeč výše, se jedná o komplexnější dlouhou skladbu, která kombinuje prostředky lyriky i angažované epiky:²⁵⁰

CENA ZA VÝKŘIK

1

Jaká je
cena
za výkřik? Jaká je cena za sloní
kel? Jakou

2

cenu má horská
gorila, jakou má lidský
život?
Letecká katastrofa, signály, že se ve Rwandě

3

vraždí 500 000 lidí, nebo
to bylo 800 000
nebo snad dokonce
milion? – to se už neví, ale ví se, že kamera

4

zachytila
žebřík a muže
který rozbil okno a za
50 sekund vylezl i

5

s kořistí. Jsem rád
že neukradli
jiný obraz
prohlásil ředitel Národní

6

galerie: Výkřik
je neprodejný. O ceně
se diskutuje: 5 milionů, 120 milionů, 450 milionů norských
korun – a zloději zatím

7

posílají pozdrav: „Díky
že si to
nehlídáte!“ a upřesňují
požadavky. V ulicích kaštany, ty dárky

8

k jaru, rozsvítily
sta a sta
světel, bílé vánoční stromky
na každé

9

větvi, gesto jednotné jak pěsti povstalců, jako
policejní obušky, jako

²⁵⁰ Protože se jedná o dlouhý text, uvádím pouze jeho českou verzi podle Vold 2012: 179.

mačety

nože

10

zdvížené k ráně. Uganda žádá OSN o pomoc
s odklizením

40 000 mrtvol, které byly vyplaveny

na jejich straně

11

Viktoriina jezera, zmrzačená

modrá, nafouklá

těla, podobná nasáklým kládám

v řece

12

v Trysilu z dob, kdy se plavívalo

ještě

dřevo.

Vysoká, nepochopitelná věž z mrtvol, již státníci světa

13

snášejí tak

klidně. 800 lidí hledá útočiště v kostele

v Ntaramě, než přijdou vojáci

a naházejí

14

dovnitř granáty. Koho nezabily

střepiny, ten

dostal kulku. Nepřežil nikdo, kdo by pochoval mrtvé. Lebky.

Lebky. Lebky.

15

Lebky.

Jaká je cena za výkřik? Jaká

za mrtvolu? A co s dodávkami

zbraní

16

ze zahraničí? Gisela Umuruta, nar. 19. května 1985. Capitalina

Kamwegi, nar. 8 srpna

1969. Mudimzi Madeste

nar. 15. srpna 1980. Matky ve Rwandě už nekřičí

17

při porodu, ze strachu, že by prozradily

jestli jsou

hutu

nebo tutsi. Jaká je cena

18

za politiku? Kontakty jsou navázány, i když

se dementují. Ta

jež nastupuje do

auta, které zastavilo uprostřed

19

Hammersborgského tunelu, to vzala zkratkou

domů – o dvě hodiny později

ji našli
udušenou v posteli. Mladík z Iráku uprchl
20
před terorem a mučením
Husseinova režimu.
Štít domu
v Oslu křičí: NECH MĚ! Žena na mostě
21
se drží
za hlavu, aby ji vlastní
výkřik
nezadusil, dva muži v kabátech a cylindrech
22
na cestě za
ní se tím sotva vzrušují. Neslyší
snad
nic? Je ženin výkřik němý
23
jako peruánská
mumie
v Paříži? Nula decibelů + nula decibelů
= nula
24
decibelů? Yes, 'n' how many times
can a man turn his head
pretending
he just doesn't see? – ne tak jako vítr, jenž hladil
25
korunu kaštanu
něžně
po vlasech, tady, mezi výstavními
dřevěnými domky
26
v Sonu za stmívání, se pohupují
pyramidy
bílého jarního
smutku. Nad vším se rozlila olivová zeleň
27
nebe. Smrk vyložil obrys, který
nedokážeme
vysvětlit. Modré světlo za okny. Události dne
jsou chlap
28
který vstoupí do obýváku
a povídá: Hoří
u sousedů, ale
netřeba se
29
znepokojoovat! Nocí chřestí
dav

bílých
nožů. Mouchy se slétly
30
na oční bulvy. Krysy
peláší po
trupech. Smrad na padnutí. Má výkřik
cenu? Je

ještě
slunce. Je
ještě slitování. Leskne
se na čepelích. Zástup
31
lidí
na nekonečné silnici, se vším, co
vlečou
v ranci na hlavě. Někdo se vypotácí
32
z řady a dosedne
na kraj
příkopu. Bez výkřiku. Ostatní chápou, že musejí
dál.

Impulzem pro vznik textu byla loupež slavného Munchova obrazu „Výkřik“ (1893) z Národní galerie v Oslu 12. 2. 1994, v den zahájení zimních Olympijských her v Lillehammeru. V básni se protínají dvě hlavní a několik vedlejších linií: vedle krádeže jednoho z norských kulturních symbolů jsou to především události genocidy ve Rwandě z roku 1994. Doplnují je odkazy na fenomén uprchlictví, vraždu nebo policejní restriktce vůči skupině norských anarchistů sdružujících se kolem osloského squattu Blitz (ve strofách 19 a 20). Kontrastním rámcem jsou pak obrazy jara (sloky 7–8 a 25–27). Báseň je explicitní kritikou mediální reality: „Události dne / jsou chlap / který vstoupí do obýváku / a povídá: Hoří / u sousedů, ale / netřeba se / znepokojovat!“ Důležité události jsou v mediálním čase vytlačeny skandály právě tak, jako se od zásadních otázek, kladených ve druhé strofě (Jakou cenu má lidský život?) rychle přechází k popisu loupeže. Naopak skutečnosti se v mediální realitě hlasu nedostává („Je ženin výkřik němý jak peruánská mumie v Paříži?“). Báseň je gestem, které ovšem před čtenáře chce právě tuto realitu postavit a být jejím symbolickým hlasem: informace z rwandské genocidy, jednotlivosti a jména umísťuje lyrické já do symbolického „vysílacího času“ básně. Činí tak pro norského čtenáře navíc velmi intenzivním způsobem, protože rámeček genocidy aktualizuje a prostřednictvím přirovnání propojuje s domácí realitou („zmrzačená / modrá, nafouklá / těla, podobná nasáklým kládám / v řece / v Trysilu z dob, kdy se plavívalo / ještě / dřevo.“). Text sám je „výkřikem“, který chce symbolicky přerušit mlčení okolního světa. „Má výkřik cenu?“

klade si lyrický mluvčí metaliterární otázku v básni, jež je svého druhu mediální litanii. Pointa žádnou výslednou perspektivu ani jasný postoj k představovaným událostem nenabízí. Předkládá pouze další obraz, kde „[o]statní chápou, že musejí / dál“. Radikálnost básně spočívá v tom, že se nepokouší schéma „mediální realita“ korigovat, nýbrž nahradit. Události, které má norský divák vidět, nejsou pouze (jako v rámci zpravodajské relace) zmíněny, lyrické já se je pokouší „vykřičet“. Jednosměrné komunikační schéma masmédií básně nahrazuje jiným jednosměrným typem komunikace, symbolickým výkřikem. Ten je komunikačním aktem singulárního hlasu: defektní schéma „médiá = nezúčastněná informace & infotainment“ zde nahrazuje zúčastněná, tj. angažovaná osobní promluva lyrického já, jež je (fikčním) protějškem „vědomí živého člověka“ (Červenka 2003: 52).

V básni „Hva er et skrik verdt?“ stejně jako v ostatních citovaných textech z Voldovy angažované tvorby, je patrných několik žánrových konstant (užití mediálního jazyka, reference k aktuálním událostem či osobám, aktualizace sdílených schémat a scénářů). Určujícím však zůstává to, v jaké výpovědní situaci se nachází mluvčí těchto básní. Ve všech případech je zřejmá tendence upozadovat vypovídající instanci ve prospěch zobrazované skutečnosti. Proto by u angažované poezie bylo vhodnější uvažovat spíše než o lyrickém subjektu opět o „epickém já“. Jak už bylo řečeno výše v souvislosti se sbírkami *HEKT* a *fra rom til rom SAD & CRAZY*, epické já se vyznačuje přenesením fokusu z prožívajícího já na zobrazování (fikčního) světa prostřednictvím já, které k tomuto světu referuje. Ve Voldových angažovaných sbírkách tak nedochází k aktualizaci pouze některých konkrétních strategií v jednotlivých básních, nýbrž k aktualizaci jedné ze základních diskurzivních strategií v jeho díle již přítomných. Alternativní scénáře, jež básně představují, se odehrávají v rozhraní specifických schémat – nejčastěji takových, jež jsou aktuální a cirkulují ve společenských diskurzích (politika, média). Přestože básně často referují k událostem, jež mají svoje protějšky ve skutečnosti, neoslabuje se stabilita těchto malých fikčních světů: mluvčí a jeho diskurz, stejně jako subjekt díla zůstávají plně obsaženy v oblasti první a druhé fikce, tedy za bezpečnou ontologickou hranicí. Další specifikum angažované literatury – její realistický efekt – spočívá v tom, jak využívá naši aktuální encyklopedii. Podmínkou úspěšné recepce je, aby buď aktuální protějšky událostí, jevů či osob představených v textu nebo schémata, která tyto aktuální entity naplňují, byly do nějaké míry empirickému čtenáři známy. Jen pokud rekonstruueme schémata, která jsou zakotvena v aktuální encyklopedii o světě, ve kterém žijeme, může pochopit, jak se porušují. To je mj. dobře patrné v tom, jaký typ výkladu bylo třeba k jednotlivým básním připojit (například osvětlit, kdo je Borislav Herak, Einar Gerhardsen či příměří před svátkem Tet atp.). Fakt, že míra závislosti na aktualitě je u

angažované tvorby vyšší než u čistě imaginovaného diskurzu, ovšem neubírá nic na možnostech fikce, které angažovaný diskurz nabízí. Fikční hra na *make-believe* zůstává nezměněna, ale je to hra specifická, v níž se hraje o postoj aktuálního čtenáře.

7. Závěr

Pokud se rozhodneme zkoumat dílo Jana Erika Volda z perspektivy fikčnosti, pak nám jeho různé tvůrčí fáze a rozmanité básnické „projekty“ nabízejí velkou škálu možných tvarů, strategií a postupů, jimiž jsou utvářeny světy jednotlivých básní a také celých knih. Přehled dosavadního bádání ukázal, že Vold je nepřehlédnutelnou osobností norské poválečné beletrie, jež do oblasti současné literatury vstupuje nejen prostřednictvím svých sbírek. Jako aktivní činitel si osobuje řadu dalších rolí a udržuje čilý (a někdy problematický) dialog s živou literaturou na mnoha úrovních. Pokud jsme se zde tedy soustředili především na jeho básnické dílo z let 1965–1995, omezili jsme se na pomyslné centrum rozlehlé „literární praxe“. Jakkoli tomuto centru byla věnována poměrně široká badatelská pozornost především v posledních desetiletích, fikční hledisko zůstávalo zcela stranou.

Abychom mohli fikční světy v díle tohoto autora jasně vymezit, bylo třeba poukázat na to, kam dospělo bádání o fikčnosti od osmdesátých let do současnosti a jaká je geneze a rozsah jejího ústředního pojmu „fikční svět“. Základní rozhodnutí stanovit fikční svět literárního díla jako ontologicky oddělenou (avšak esteticky úplnou) oblast má dalekosáhlé důsledky pro interpretaci i recepci. Na této bázi můžeme určit, v jakém režimu poznáváme pravdivostní hodnoty ve fikčních světech i to, jak se chová jazyk (tj. jak probíhají referenční procesy) v oblastech, které jsou plodem lidské imaginace. Jako klíč ke čtenářské participaci v režimu „čtení fikce“ (tedy v podmínkách fikčního kontraktu) se vedle Ecova konceptu modelového čtenáře osvědčil herní princip *make-believe* Kendala Waltona. Ten je také předpokladem k uchopení problému tzv. paradoxu fikce („proč v nás fikční díla probouzejí skutečné emoce?“), který lze objasnit prostřednictvím fenoménů empatie, identifikace a simulace.

Vnitřní rozpor obecné sémantiky fikčních světů nespočívá ani tak v tom, jak vymezuje svoje pojetí fikčnosti, jako spíše ve skutečnosti, že pojem fikce stanovuje pouze v aplikaci na jeden ze tří hlavních literárních druhů (prózu, a to přednostně realistický román). Oblast zkoumání fikčnosti básnických textů proto zdaleka není tak rozsáhlá jako obecná teorie fikčnosti a analýza fikčních narativů. Existence pouhých dvou komplexních prací na téma fikční světy poezie, Červenkovy *Fikční světy lyriky* (2003) a *Language & World Creation in Poems & Other Texts* (1997) Eleny Semino, jsou jasným symptomem toho, že k rozvrhu zkoumání fikčnosti v básnických textech bylo třeba přistoupit od základu. S ohledem na to, že ani prací, jež fikčnost zmiňují v rámci konvenční teorie lyriky, není mnoho, je patrné, že

fikčnost historicky není pro analýzu básnických textů zásadním hlediskem. To ostatně dokazuje i příklad několikanásobné interpretace tříveršové básně „jeg tror / je går en tur jeg / jan erik“ („myslím / že se půjdu projít / jan erik“, Vold 1970: nestránkováno), kde je fikční perspektiva pouze jednou z několika relevantních možností. Básnické texty nečteme kvůli jejich fikčnosti, nenabízejí tak rozsáhlý „ponor“ do imaginovaného světa jako například fikční narativy. Fikčnost je ovšem jednou z možných kvalit literárního textu a kvantitativní argument, že světy poezie jsou příliš malými světy, aby byly fikční, neobstojí. Jak se ukázalo, schopnost rekonstruovat malý svět básnického textu se zřetelem k jeho oddělené ontologii je naopak nutným předpokladem pro úspěšnou interpretaci všech jeho dalších vrstev a významů.

Podrobný průzkum Voldova raného tvůrčího období v letech 1965–1970, kdy se ustavují základní pravidla autorského diskurzu, je zároveň průzkumem proměnlivosti fikčních subjektů na tomto pomyslném území. V intencích Červenková výkladu lyrické subjektivity se pozornost upírá především na projev a poměr dvou základních kategorií: k instanci vnitrotextového mluvčího (lyrického subjektu) a hypotetického „průvodce pravidly diskurzu“ (subjektu díla). Především druhá zmiňovaná kategorie představuje, jak ukázal exkurz k pojmu lyrický subjekt, samostatnou významovou vrstvu textu, již bychom nemohli detekovat bez zřetele k fikčnímu charakteru primárního mluvčího (lyrického subjektu) i básnických textů obecně.

S takto ustavenými interpretačními figurami pak analýza sbírky *mellom speil og speil* (1965) v kombinaci s jejím „experimentálním výčnělkem“ sbírkou *blikket* (1966) ukazuje, jak Vold obě roviny kombinuje: v debutové sbírce zkouší možnosti lyrického diskurzu, ale zároveň je zasazuje do pevné, symetrické struktury celku. Odhaluje tak suverénní působnost roviny subjektu díla a v *blikket*, kde se lyrického mluvčího symbolicky zbavuje, manifestuje její diskurzivní sílu. Tato sbírka, která je jednou z nejrozsáhlejších permutačních básní v žánru experimentální poezie vůbec, nám umožnila prostřednictvím dalšího exkurzu nahlédnout do literárněhistorického kontextu experimentální a neoavantgardní literatury ve Skandinávii. Ten nastiňuje Voldovu ranou tvorbu v širších kulturních souvislostech šedesátých let. Zároveň osvětluje důvody, proč mladá literární generace v Norsku zkoumá nové možnosti literárního projevu a speciálně, v jakých intencích dochází ke změnám v pojetí subjektivity/individuality, jež v proměně literárního paradigmatu hrají klíčovou roli. S následující dvojicí sbírek, *HEKT* (1966) a básněmi v próze *fra rom til rom SAD & CRAZY*, vstupuje do autorského diskurzu odlišný modus výpovědní instance v básnických textech – epické já. V návaznosti na dobově aktuální estetiku absurdní literatury Vold v obou sbírkách zkouší a ustavuje nový typ promlouvání. Ten na rozdíl od lyrické konvence spočívá v důrazu

na denotativní rovinu výrazu. Tím se blíží jazyku prózy, ačkoli nadále využívá dynamické struktury veršového členění. Důsledkem této nové diskurzivní strategie je posun od tropiky na úrovni syntagmatu či verše k figuře, zatímco metaforická a symbolická rovina se přesouvají až na úroveň textových celků. Mluvčí těchto textů, epické já, má proto blíž k vypravěči ve 3. os. než ke konvenčnímu lyrickému subjektu. Ve sbírce *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968) zůstává tato podobnost s jazykem realistické prózy zachována, ovšem i v této knize představuje Vold další typ mluvčího: v básních promlouvá „Jan Erik Vold“, tedy fikční protějšek aktuálního autora. Jestliže subjekt díla v básních tvořených epickým já ustupoval do pozadí ve prospěch zobrazované fikční skutečnosti, pak u tohoto typu „autentické fikční subjektivity“ Vold navozuje iluzi úplného propojení obou kategorií a vytváří tak silně realistickou verzi fikčního šťastného světa. Také *kykelipi* (1969) je tvořena typem diskurzivity, jenž se od přechozích knih výrazně odlišuje. Její metadiskurzivní charakter a tematizace média, tj. textu i jazyka samotného, jež aktuální i fikční doména sdílejí rovným dílem, nás staví před otázku, zda máme ještě co do činění s fikčními světy. Východiskem z tohoto dilematu je opět kategorie subjektu díla, jenž jsa jedním z fikčních subjektů dominuje takto konstruovanému diskurzu. V závěrečné sbírce raného období *spor, snø* se Voldova poetika vrací k lyrickému východisku: její meditativní tón udává registrující lyrický subjekt, zatímco subjekt díla ustupuje do pozadí. Pro diskurz Voldovy přírodní lyriky, jež dominuje poetice sedmdesátých let, je však typická syntéza prostředků lyrického a epického já: denotativní rovina výrazu v promluvě převládá, subjekt ovšem fúzuje s tím, co vyjevuje. Jak ukázala analýza Voldova raného díla, vztah mezi oběma subjekty je velmi variabilní. To odpovídá z literárněhistorického hlediska diverzitě diskurzů, která je pro kulturní klima tohoto období charakteristická.

Jinou úrovní, která určuje povahu fikčních světů poezie, je vedle mluvčích a subjektů díla rovina intence. Intence je oblastí, která figurací a strukturací významu v médiu textu vytváří estetický účinek. Na příkladu dvou sbírek ze sedmdesátých let, *S* (1978) a *sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise* (1979), jsme ukázali, jak funguje strukturace fikčního světa prostředky veršového členění, jež představují proměnlivý kognitivně–estetický komplex. Vedle této globální struktury, která se zde (stejně jako v řadě dalších knih) manifestuje především v podobě čtyřveršových slok, jsme poukázali také na globální pravidelnost v práci s významem, konkrétně na způsob utváření symbolického výrazu, jenž je pro Voldovu „meditativní“ poetiku typický. Jinou intensionální rovinou je pak formování diskurzu prostřednictvím míst nedourčenosti. Kvantitativní i kvalitativní poměr mezi místy nedourčenosti a místy explicitně určenými je v narativních a lyrických textech odlišný, stejně

jako je odlišná jejich důležitost pro kompozici významu a smyslu. Nedourčenosti nesou v lyrické sbírce *S* jiný význam než v cestopise *sirkel, sirkel*: v případě prvním mají interpretační relevanci především místa explicitně určená, protože odkazují k jednotlicímu horizontu lyrického subjektu a ustavují jeho koherenci jako diskurzivního centra. V případě druhém, který se na makro- i mikroúrovni řady básní vyznačuje přítomností vyprávění, mají nedourčená místa podobnou funkci jako v próze: jejich doplnění slouží k udržení koherence samotného narativu a nevztahují se nutně k horizontu vypravěče nebo epického já.

Při analýze Voldovy angažované tvorby především z let 1989–1995 se rozšířil náš výklad o doplňující teoretické východisko: teorii schémat ustavenou v kognitivní psychologii. S touto alternativní perspektivou se tak v závěru práce posouváme od vnitrotextových úrovní, tj. z fikčních světů básnických textů (z oblasti působnosti mluvčích a intensionální strukturační významu), k úvaze o podnětech k jejich recepci a podmínkách působnosti. Ústřední pojmy schéma a scénář se ukazují být vhodnými instrumenty jak pro nové ozřejmění nedourčených míst v neúplných fikčních světech, tak jako nástroje analýzy konkrétních textů. Výklad poukázal na to, že obzvlášť v politické lyrice a epice, kterou charakterizuje fikční adaptace společenských diskurzů (oblast politiky a médií), dochází k aktualizaci schémat, která překračují horizonty subjektivního básnictví. Vold využívá přednostně schémat a scénářů, jež cirkulují ve sdílené aktuální encyklopedii, čímž se ovšem zároveň redukuje oblast bezprostřední působnosti takových textů. Pokud se v textu hovoří například o konkrétním politikovi, vzniká kombinace obecného schématu „veřejné osoby“ a schématu, jež se pojí s tímto individuálním (rigidně označeným) jedincem. V takovém případě je bezprostřední interpretace textu bez dodatečné informace možná pouze v omezeném (lokálním) čtenářském okruhu – v tomto případě především u čtenáře dobře obeznámeného s norskou politickou realitou.

Rozsáhlá a výjimečně diverzifikovaná oblast básní a básnických sbírek Jana Erika Volda v dialogu s fikčním čtením nabízí velkou řadu detailních podnětů pro tento teoretický diskurz. Při adaptaci poznatků a východisek teorie fikčních světů na oblast básnických textů se ocitáme ve zcela nových diskurzivních podmínkách. Abychom unikavý fenomén fikce v básnických textech, u nichž fikčnost není neproblematicky vnímanou vlastností, vůbec zachytili, je nutné řadu poznatků znovu promýšlet a nově formulovat se zřetelem k charakteru daného literárního druhu. Tato případová studie ukazuje, jak „čtení fikce“ otevírá interpretační horizonty malých světů básnických textů – a to v nejrůznějších žánrech, formách i estetikách. Zároveň zohledňuje a ozřejmuje variabilitu Voldova proměnlivého autorského diskurzu.

LITERATURA

Primární literatura

- VOLD, Jan Erik. *mellom speil og speil*, Oslo: Gyldendal, 1965.
- VOLD, Jan Erik. *blikket*, Oslo: Komet forlag, 1966a.
- VOLD, Jan Erik. *HEKT*, Oslo: Gyldendal, 1966b.
- VOLD, Jan Erik. *fra rom til rom SAD & CRAZY*, Oslo: Gyldendal, 1967.
- VOLD, Jan Erik. *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*, Oslo: Gyldendal, 1968.
- VOLD, Jan Erik. *kykelipi*, Oslo: Gyldendal, 1969.
- VOLD, Jan Erik. *spor, snø*, Oslo: Gyldendal, 1970.
- VOLD, Jan Erik. *fire bøker [mellom speil og speil, blikket, HEKT, fra rom til rom SAD & CRAZY]*, Oslo: Gyldendal 1971.
- VOLD, Jan Erik. *Bok 8: LIV*, Oslo: Gyldendal, 1973.
- VOLD, Jan Erik. *Buster BrenneR*, Oslo: Gyldendal, 1976.
- VOLD, Jan Erik. *S*, Oslo: Gyldendal, 1978.
- VOLD, Jan Erik. *sirkel, sirkel. Boken om prins Adrians reise*, Oslo: Gyldendal, 1979.
- VOLD, Jan Erik. *Det norske syndromet*, Oslo: Universitetsforlaget, 1980.
- VOLD, Jan Erik. *Sorgen. Sangen. Veien*, Oslo: Gyldendal, 1987.
- VOLD, Jan Erik. *En som het Abel Ek*, Oslo: Gyldendal, 1988.
- VOLD, Jan Erik. *Elg*, Oslo: Gyldendal, 1989.
- VOLD, Jan Erik. *IKKE. Skillingsstrykk fra nittitallet*, Oslo: Gyldendal, 1993.
- VOLD, Jan Erik. *En sirkel is*, Oslo: Gyldendal,
- VOLD, Jan Erik. *Kalenderdikt*, Oslo: Gyldendal, 1995.
- VOLD, Jan Erik. *Tolv meditasjoner*, Oslo: Gyldendal, 2002.
- VOLD, Jan Erik. *Drømmemakeren sa*, Oslo: Gyldendal, 2004a.
- VOLD, Jan Erik. *Tolv meditasjoner. Tospråklig utgave*, Oslo: Gyldendal, 2004b.
- VOLD, Jan Erik. *Entusiastiske essays*, Oslo: Gyldendal, [1975] 2006.
- VOLD, Jan Erik, *Store hvite bok å se*, Oslo: Gyldendal, 2012.
- VOLD, Jan Erik. *malý kruh*, Zlín: Archa, 2012.

Rozhovory s Janem Erikem Voldem

- BÄCKSTRÖM, Per. „blikket du fanger ikke meg. Intervju med Jan Erik Vold“, in BÄCKSTÖM, Per – BØRSET, Bodil (eds.). *Norsk avantgarde*, Oslo: Novus forlag, 2011, s. 543–544.
- HAGEN, Alf van der. „Bringe ubalansen til opphør. Litt av den“, in HAGEN, Alf van der. *Dialoger. Samtaler med ti norske forfattere*, Oslo: Oktober, 1993, s. 202–232.
- VOLD, Jan Erik. *Uten manus. Dokumentarisk. 1980–2000*, Oslo: Gyldendal, 2001.
- VOLD, Jan Erik. „Den som vill fortelle sannheten, må være god til å dra armkrok. Intervju ved Torleif Grue og Jón Sveinbjörn Jónsson“, *Poesi*, 2, 1984, s. 131–137.
- VOLD, Jan Erik. „Som å bli omfavnet av en lommetyv som ikke kan stjele“, *Samtiden*, 2, 2002, s. 4–20.

Sekundární literatura

- ADORNO, Theodor. „Engagement“, in *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, s. 409–430.
- ANDERSEN, Hadle Oftedal. „Heime i moderniteten, heime med døden. Om Klaus Rifbjergs *Amagerdigte* og Jan Erik Volds *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*“, in ANDRESEN, Hadle

- Oftedal – LARSEN, Peter Stein – MØNSTER, Louise (eds.). *Stedet: Modernisme i nordisk lyrikk 2*, Helsinki: Helsingfors universitet, 2008.
- ANDERSEN, Hadle Oftedal. „Litteratur på ein annan måte“, *Bøygen*, 1, 2004, s. 76–81.
- ANDERSEN, Hadle Oftedal. „Å gje seg strukturen i Vold. Strukturalismen i HEKT, *Mor Godhjerta og kykelipi*“, in VOLD, Bendik. *Varmestafetten*, 2009, s. 47–73.
- ANDERSEN, Per Tomas. *Norsk litteraturhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- ANDREOTTI, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern – Stuttgart – Viedeň: Haupt Verlag, 2009.
- ARISTOTELES. *Poetika*, Praha: Orbis, 1962.
- ASKELUND, Jan. „Kribbebiting, norsk poesi og Jan Erik Vold“, in *Norsk litterær årbok*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1981, s. 191–205.
- BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury. Od osvícenství k době předbřeznové. 2. díl*, Praha: Karolinum, 2006.
- BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury. Od realismu k současné literatuře. 3. díl*, Praha: Karolinum, 2006.
- BACHE-WIIG, Harald. „Jan Erik Vold – poet og multimedium“, *Norskraft*, 101, 2000, s. 5–10.
- BARTHES, Roland. „Smrt autora“, *Aluze*, 3, [1968] 2006, s. 75–77.
- BARTHES, Roland. *Critical Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- BAUMGARTNER, Walter. „Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon“, *Vinduet*, 2, 1969, s. 16–24.
- BAUMGARTNER, Walter. „Men poeten – hva sier han?“, *Samtiden*, 3, 1970, s. 185–196.
- BAUMGARTNER, Walter. „‘På med ørene!’ Jan Erik Vold – Jazz & Poetry“, in LIEN, Asmund (ed.). *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*, Trondheim: Universitet i Trondheim, 1991, s. 393–410.
- BAUMGARTNER, Walter. „J&P konspirasjon! Jan Garbarek, Egil Kapstad, Red Mitchell, Nisse Sandström, Chet Baker featuring Jan Erik Vold“, in KARLSEN, Ole (ed.). *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen, 2000a, s. 210–227.
- BAUMGARTNER, Walter. „Barberblad, kastanjer, blåswix og kjærlighet – noen nærlesninger i Jan Erik Volds lyrikk“, *Norskraft*, 101, 2000b, s. 25–36.
- BAUMGARTNER, Walter. „Barberblad, kastanjer, Blåswix og kjærlighet – noen nærlesninger i Jan Erik Volds lyrikk“, *Norskraft*, 101, 2000, s. 25–36.
- BAUMGARTNER, Walter. „Jan Erik Volds diktsamling sirkel, sirkel som transkulturelt prosjekt“, in ENGEN, Thor Ola (ed.). *Norge 1905–2005. Fra monokulturell til multikulturell diskurs*, Vallset: Opplandske Bokforlag, 2006, s. 107–123.
- BEHRENDT, Poul. „Dobbelkontrakten didaktisk anvendt – førstegangslæseren i kunst, kritik og klasserum“, in THURAH, Thomas (ed.). *Ny litteraturredidaktik*, Kodaň: Gyldendal, 2010, s. 54–80.
- BICHSEL, Peter. *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, Frankfurt: Surhkamp, 1996.
- BJERCK HAGEN, Erik. *Kampen om litteraturen. Hovedlinjer i norsk litteraturforskning og kritikk 1920–2011*, Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- BJØRKLY, Arnstein. „Vold, ikke-Vold. Nostalgi og snuoperasjon i Jan Erik Volds lyrikkproduksjon“, *Lyriskmagasin*, 7, 1996, s. 32–43.
- BREKKE, Paal. *Til sin tid. Sjournalistikk 1945–1970*, Oslo: Gyldendal, 1970.
- BROSTRØM, Torben. „Jan Erik Vold og traditionen“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 153–169.
- BRUMO, John – FURUSETH, Sissel. *Norsk litterær modernisme*, Bergen: Fagbok forlaget, 2005.

- BRUNS, Alken. „Entfremdung und Antizipation in Jan Erik Volds Lyrik“, *Skandinavistik*, 3, 1973, s. 125–139.
- BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart – Výmár: Metzler, 1997.
- BUDDEUS, Ondřej. *Vývoj poetiky Jana Erika Volda v letech 1965–1970*, diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, 2009.
- BUDDEUS, Ondřej. „Konec lyrického subjektu? Pojem lyrického subjektu a jeho vývoj na pozadí vývoje literární teorie“, *Slovo a smysl*, 14, 2010, s. 154–173.
- BUDDEUS, Ondřej. „Obsazování struktury významem. Jan Erik Vold a hranice experimentu v norské literatuře šedesátých let“, *Sešit pro umění a příbuzné zóny*, 18, 2015 s. 26–45.
- BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta. *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*, Praha: Tranzit, 2015.
- BYRKJELAND, Gro. „Mor Godhjertas glade versjon. Vinduet 1970-1974“, *Vinduet*, 1997, 3–4, s. 58–66.
- CIGLBAUER, Jan. „There is a Space Between Rhythm and Melody. A Musical Analysis of Jan Erik Vold's Performance Style“, in KARLSEN, Ole. *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*, Vallset: Opplandske Bokforlag, 2013, s. 127–144.
- COHNOVÁ, Dorrit. „Singposts of Fictionality: A Narratological Perspective“, *Poetics Today*, 4, 1990, s. 775–804.
- COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci?*, Praha: Academia, 2009.
- COOK, Guy. *Discourse and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- COUSINS, Mark. *The story of film*, New York: Thunder's Mouth Press, 2004.
- CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londýn: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- CULLER, Jonathan. *Studie k teorii fikce*, Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.
- CURRIE, Gregory. „What is fiction“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4, 1985, s. 385–392.
- ČERVENKA, Miroslav. *Fikční světy lyriky*, Praha: Karlova univerzita, 2003.
- DOLEŽEL, Lubomír. „Mimesis and Possible Worlds“, *Poetics Today*, 3, 1988, s. 475–496.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore – Londýn: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica, Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum, 2003.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*, Praha: Karolinum, 2009.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Praha: Academia, 2010.
- ESSLIN, Martin. „The Theatre of the Absurd“. *The Tulane Drama Review*, 4, 1960, s. 3–15.
- FAHLSTRÖM, Öyvind. „Bris“, online, 31. 1. 2014: www.afsnitp.dk/galleri/konkretpoesi/fahlstrom/poetik/2.html, 1961.
- FINCH, Peter. *Typewriter poems*, Ubu Editions, Visual Writing 001, online, 11. 3. 2014: http://ubumexico.centro.org.mx/text/vp/finch_typewriter_poems_1972.pdf, [1971] 2011.
- FJELDSTAD, Anton. „Jan Erik Volds dikt eller samanhengen mellom verdsåskoding/forfattarholdning og stilmiddel/poetisk metode“, in *Norsk litterær årbok*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1973, s. 165–190.
- FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host, 2005.
- FOŘT, Bohumil – HRABAL, Jiří. *Od struktury k fikčnímu světu*, Olomouc: Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné, příloha č. 6, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*, Praha: Svoboda, 1994.
- FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky*, Brno: Host, 2005.
- FURUSETH, Sissel. „Historiefremkalling eller historieforfalskning? Jan Erik Vold og modernismedebatten“, in KARLSEN, Ole (ed.). *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen, 2000, s. 259–277.

- FURUSETH, Sissel. „Jan Erik Vold og feminismen“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 211–229.
- FURUSETH, Sissel. „Damenes tale. Jan Erik vold som kritiker og kvinnelitteraturforsker“, in WOLD, Bendik (ed.). *Varmestafetten*, Oslo: Gyldendal, 2009, s. 279–303.
- FREUD, Sigmund. „Básnik a lidská fantasie“, in PEPRNÍK, Milan. *Směry literární interpretace 20. století*, Olomouc: Univerzita Palackého, [1908] 2004.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*, Řím: Hackett Publishing Company, 1968.
- GRØGAARD, Johan Fredrik. *Jan Erik Vold, 50*, Oslo: Gyldendal, 1989.
- GORMRINGER, Eugen. „vom vers zur konstellation“, in GOMRINGER, Eugen (ed.). *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. eine anthologie von eugen gomringer*, Stuttgart: Reclam, 1972.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. „Proměny poetiky 20. století“, in *Literatura a fiktivní světy (I)*, Praha: Československý spisovatel, 1995, s. 13–23.
- GRÖGEROVÁ, Bohumila – HIRŠAL, Josef. *Let let*, Praha: Torst, 2007.
- GRØTTA, Marit. *Litterære bagateller*, Oslo: Cappelen Damm, 2009.
- HAAVARDSHOLM, Espen. „Formspråk og virkelighet“, in KORDSEN, Kjell (ed.). *Blodflekkene på veien. Norsk nyradikalisma fra Johan Borgen til Georg Johannesen*, Oslo: Pax, 1966, s. 140–152.
- HAGERUP, Henning. „Tydelig. 33. Essays 1965–1998“, in KARLSEN, Ole (ed.). *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen, 2000, s. 299–309.
- HAUGENOVÁ, Karin. „Nu brister alle diger. Jan Erik Vold, Hans-Jørgen Nielsen og 60-tallets tilbakekomst“, in WOLD, Bendik (ed.). *Varmestafetten*, Oslo: Gyldendal, 2009, s. 75–95.
- HAVNEVIK, Ivar. *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200–2000*, Oslo: Pax Forlag, 2002.
- HEGGELUND, Kjell. „Øst er vest og vest er øst“, in HELSETH, Sigurd (ed.). *Dikt og kritikk: en undersøkelse av 17 norske dikt fra 1975–1979*, Oslo: Gyldendal, 1981, s. 494–498.
- HEGGELUND, Kjell – VOLD, Jan Erik (eds.). *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890–1980*, Oslo: Cappelen, 1985.
- HELMSTETTER, Rudolf. „Lyrický postup: lyrika, báseň a básnická řeč“, in PECHLIVANOS, Miltos et al. (ed.). *Úvod do literární vědy*, Praha: Hermann & synové, 1999, s. 36–52.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara. „Poetry as Fiction, *New Literary History*, 2, 1971, s. 259–281.
- HINTIKKA, Jaakko. „Průzkum možných světů“, in ALLÉN, Sture. *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*, Praha: Academia, 2012, s. 69–93.
- HAMAN, Aleš. „Subjekt ve filozofii a umění moderní doby“, in HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu*, Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, 1993, s. 5–17.
- HORNOVÁ, Eva. „Subjektivita v lyrice: ‘prožitek a báseň’, ‘lyrické já’“, in PECHLIVANOS, Miltos et al. *Úvod do literární vědy*, Praha: Hermann & synové, 1999, s. 93–304.
- HÖGLUND, Bengt. „Dikten påminner om världen. Om skyllingstryckestetikken i Jan Erik Volds 90-tallstexter“, in KARLSEN, Ole (ed.). *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen, 2000, s. 134–152.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Elements in Culture*, Londýn – Boston – Henley: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- HUMPÁL, Martin (ed.). *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*, Praha: Karolinum, 2006.
- IMS, Bjørg Myhre. „Bislett og blåtrikken: om Jan Erik Vold si Oslo-diktning“, *Bøygen*, 4, 2008, s. 71–75.
- ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*, Praha: Academia, 2009.

- JAEGER, Hans. „Subjektivität und Objektivität der Lyrik“, *PMLA*, 1, 1933, s. 245–280.
- JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*, Praha: H+H, 1995.
- JANNS, Christian – REFSUM, Christian. *Lyrikkens liv*, Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- JAUSS, Hans Robert – SHAW, Michael. „Poiesis“, *Critical Inquiry*, 3, 1982, s. 591–608.
- JOHNS, Ellen. „Bak alle ansikt er intet ansikt. Jan Erik Vold i lys av zenbuddhismen“, in *Norsk litterær årbok*, Oslo: Den Norske Samlaget, 1979, s. 128–141.
- JOHNS, Ellen. „Poesien som forsvinningsnummer. En analyse av Jan Erik Vold: Juni diktet“, in *Norsk litterær årbok*, Oslo: Den Norske Samlaget, 1985, s. 106–116.
- JOHNS, Ellen. „Realistiske elementer i modernistisk poesi. En analyse av Jan Erik Vold: Bildet stanser på Barkåker-diktet“, in BOLCKMANS, Alex (ed.). *Literature and reality : Creatio versus Mimesis : problems of realism in modern Nordic literature*, Ghent: University of Ghent, 1977, s. 149–161.
- JOHNSON, Bengt Emil. „Ny poesi – nya media“, online, 31. 3. 2013: <http://www.afsnitp.dk/galleri/konkretpoesi/johnson/poetik/2.html>, 1964.
- KARLSEN, Ole (ed.). *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Gyldendal, 2000.
- KARLSEN, Ole. „En sykkeltur gjennom Jan Erik Volds Olav H. Hauge-lesning“, in KARLSEN, Ole (ed.). *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen, 2000.
- KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011.
- KARLSEN, Ole. „‘The short and long of it.’ Jan Erik Volds sirkel, sirkel. Boken om Prins Adrians reise (1979) som langdikt“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011a, s. 53–73.
- KARLSEN, Ole. „Jan Erik Volds gjendiktninger. Dylan, William, Stevens“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011b, s. 247–271.
- KARLSEN, Ole. „‘Jeg kan se hva som mangler’. En samtale med Jan Erik Vold“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011c, s. 273–289.
- KITTANG, Atle. „Tajný život lyriky“, *Psi víno*, 4, 2010, s. 35–39.
- KITTANG, Atle. – AARSETH, Asbjørn. *Lyriske strukturer*, Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- KJØRUP, Frank. *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, Kodaň: Museum Tusulanums Forlag Københavns Universitet, 2003.
- KJØRUP, Frank. „Jan Erik Volds verskunst. Bidrag til historisk og æstetisk beskrivelse“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 75–99.
- KLEIVSETHOVÁ, Brigitte. „Fraværet som gir nærvær: en fortolkning av Jan Erik Volds fra rom til rom SAD & CRAZY“, Kristiansand: diplomová práce, 1999.
- KLEIVSETHOVÁ, Brigitte. „Fraværet som gir nærvær. Om Jan Erik Volds fjerde bok: fra rom til rom SAD & CRAZY“, in KARLSEN, Ole (ed.). *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen, 2000, s. 105–122.
- KOBLÍŽEK, Tomáš. *Fenomén fikce. Příspěvek k fenomenologii literatury*, Praha: Togga, 2010.
- KRÁTKÁ, Eva (ed.). *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno: Host, 2013.
- KUBÍNOVÁ, Marie. „Obrazné pojmenování, obrazné vyjadřování, básnický obraz. (Pokus o teoretické uchopení)“, in ČERVENKA, Miroslav et al. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*, Praha: Torst, 2002, 234–276.
- KUBÍNOVÁ, Marie. „Pojmy v pohybu (K Červenkovu setkání lyriky s fikčností)“, *Česká literatura*, 2–3, 2006, s. 148–159.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijem*. Brno: Host, 2002.
- LANGÅS, Unni. „Perspektiver på norsk 60-talls poesi“, in MAI, Anne Marie – BORUP, Anne (eds.). *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, København: Gads, 1999, s. 52–90.
- LAMPING, Dieter. *Das lyrische Ich*. Göttingern: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.

- LEMHAGEN, Ingmar. „Bilde av bilden i dikten om dikten“, in LARSEN, Dag – RUSTE, Arne (eds.). *Og ordet ble ord: essays om poesi*, Oslo: Aschehoug, 1998, s. 124–150.
- LEMHAGEN, Ingmar. „Jan Erik Volds sena kabal“, in LIEN, Asmund (ed.). *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*, Trondheim: Universitet i Trondheim, 1991, s. 234–239.
- LINNEBERG, Arild. „Fra dikterens kykelipi til kritikerens kykeliky. Bemerkninger til Jan Erik Volds *Det norske syndromet*“, *Basar*, 3, 1980, s. 57–64.
- LOMBNÆS, Andreas G. „Metope i Tang. Et forsøk på antitetisk kritikk“, in MÆLAND, Odd Martin (ed.). *Mellom tekst og tekst. Intertekstuelle lesninger*, Oslo: Cappelen, 1988, s. 97–110.
- LOMBNÆS, Andreas G. „I språket, i verden. Jan Erik Volds bok 1–10“, in KARLSEN, Ole (ed.). *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen, 2000a, s. 41–60.
- LOMBNÆS, Andreas G. „Jan Erik Vold – fornyeren“, *Norskkrift*, 101, 2000b, s. 11–15.
- LOMBNÆS, Andreas G. „Fortellerens fabel. Lyrikk som metanarrativ i P. Brekke: *Roerne fra Itaka* (1960) og J. E. Vold: *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968)“, in GEMZØE, Anker et al. *Fortellingen i Norden efter 1960*, Aalborg: Aalborg universitetsforlag, 2002, s. 470–477.
- LOTHE, Jakob – REFSUM, Christian – SOLBERG, Unni. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007.
- MACUROVÁ, Alena. „Subjekty a text“, in HODROVÁ, Daniela (ed.). *Proměny subjektu*, Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, 1993, s. 31–37.
- MAITRE, Doreen. *Literature and possible worlds*, Londýn: Pembridge Press, 1983.
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix. *Fictive Discourse and the Structure of Literature. A Phenomenological Approach*, Ithaca – London: Cornell University Press, 1981.
- MARTÍNEZ, Matías. „Das lyrische ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs“, in DETERING, Heinrich et al. *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2001, s. 376–389.
- MENESES, Paulo. „Poetic Worlds: *Martin Codax*“, *Style*, 2, 1991, s. 291–309.
- MJØSET, Lars. „For faen vi stikker. Om Profil-kretsen fra sektstiåra“, *Vinduet*, 27, 1973, s. 26–43.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Umění jako sémiologický fakt“, in *Studie I.*, Brno: Host, [1934] 2007.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, in PEPRNÍK, Milan. *Směry literární interpretace ve 20. století*, Olomouc: Univerzita Palackého, [1936] 2000, s. 58–62.
- MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník nejnovější literární teorie. Glosář pojmů*, Praha: Academia, 2012.
- MÆLAND, Odd Martin. „Anti-diktning eller ny modernisme?“, *Syn og segn*, 1968, s. 554–566.
- MØNSTEROVÁ, Louise. „Den glade modernisme“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 37–51.
- NIELSEN, Hans-Jørgen. *Nielsen og den hvide verden*, Kodaň: Borgens Forlag, 1968.
- NIELSEN, Hans-Jørgen. *Nye språk, nye verdener. Udvalgte artikler om kunst og kultur*, Gyldendal: København, 2006.
- NORHEIM, Thorstein. „Mellom poetikk og kritikk: Volds helteessays“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 171–193.
- OFTEDAL ANDERSEN, Hadle. „Å gje seg strukturen i Vold. Strukturalismen i *HEKT, Mor Godhjerta* og *kykelipi*“, in WOLD, Bendik (ed.). *Varmestafetten*, Oslo: Gyldendal, 2009, s. 47–73.
- NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno: Host, 2006.

- OUELLET, Pierre. „Vnímání fikčních světů“, *Aluze*, 7, 2003, 140–148.
- PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filozofie*, Praha: Filosofia, 2005.
- PAVEL, Thomas G. *Fictional Worlds*, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.
- PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*, Praha: Karolinum, 2012.
- PIORECKÝ, Karel. „Červenková teorie lyrického subjektu“, *Česká literatura*, 6, 2006, s. 31–55.
- PIORECKÝ, Karel. „Angažovaná poezie: souřadnice pojmu“, *Psí víno*, 59–60, 2012, s. 23–29.
- PLATON. *Ústava*, Praha: Oykoiemenh, 2001.
- PREISNER, Rio. *Když myslím na Evropu*, Praha: Torst, 2003.
- QUINE, Willard Van Orman. *The Ways of Paradox and Other Essays*, New York: Random House, 1966.
- RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*, London: Methuen, 1980.
- RONENOVÁ, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host, 2006.
- RONENOVÁ, Ruth. „Možné světy v literární teorii: hra interdisciplinarity“, online, 9. 12. 2009: <http://sites.ff.cuni.cz/uclk/wp-content/uploads/sites/56/2016/11/Možné-světy-v-literárn%C3%AD-teorii-hra-interdisciplinarity.pdf>, 2005.
- ROTTEM, Øystein. *Norges litteraturhistorie. Inn i medietidsalderen 1965–80*, Oslo: Cappelen, 1999.
- RUSTE, Arne. „Tolken“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 233–245.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. „Possible Worlds and Accesibility Relations: A Semantic Typology of Fiction“, *Poetics Today*, 3, 1991, s. 553–576.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky“, online, 12. 3. 2011: <http://sites.ff.cuni.cz/uclk/wp-content/uploads/sites/56/2016/11/Fikce-nefaktuály-a-princip-minimáln%C3%AD-odchylky.pdf>, 2005.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. „Possible-worlds theory“, online, 2. 4. 2010: <http://users.frii.com/mlryan/pws.htm>, 2010.
- ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Moderna a historismus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*, Praha: Libri, 2004, s. 13–23, 43–56.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm. „Abkehr von der Naturnachahmung“, in SCHMIDT, Hans-Jürgen. *Die deutsche Literatur in Textu und Darstellung. Romantik I*, Stuttgart: Reclam, [1807] 1981, s. 91–98.
- SCHJERVEN MOLLERIN, Kaja. „Det grønne glasskåret. Om Jan Erik Volds gjendiktninger“, in WOLD, Bendik (ed.). *Varmestafetten*, Oslo: Gyldendal, 2009, s. 235–263.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Člověk, stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii*. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969.
- SCHÖNERT, Jörg. „Empirischer Autor, Implizter Autor und Lyrisches ich (mit einem Nachtrag)“, online, 10. 6. 2010: http://www.icn.uni-hamburg.de/webfm_send/40, 2004.
- SEARLE, John. „Logický status fikčního diskurzu“, online, 1. 5. 2010: http://aluze.cz/2007_01/07_Studie_-_Searle.php, 2007.
- SEMINO, Elena. „Possible Worlds in Poetry“, *Journal of Literary Semantics*, 3, 1996, s. 189–224.
- SEMINO, Elena. *Language & World Creation in Poems & Other Texts*, Londýn a New York: Longman, 1997.
- SEILER, Thomas. „Jan Erik Volds jazz og poesi-prosjekt som del av den nasjonale

- hukommelsen“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 121–139.
- SKEI, Hans H. „Jan Erik Vold – Poetikk og kritikk“, *Norskrift*, 101, 2000, s. 17–23.
- SKEI, Hans H. „Postmodernisme-litteratur“, online, 1. 11. 2012: <http://snl.no/postmodernisme/litteratur>.
- STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich: Atlantis, 1956.
- STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*, Praha: Čs. spisovatel, 1969.
- STERNBERG, Robert J. *Kognitivní psychologie*, Praha: Portál, 2002.
- SCHÖNERT, Jörg – HÜHN, Peter – STEIN, Malte. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2006.
- STRAND, Erik. „Tingenes mysterium“: noen tematiske og estetiske aspekter ved *Amagerdigte* av Klaus Rifbjerg og *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* av Jan Erik Vold, Oslo: diplomová práce, 1979.
- SØRBØ, Jan Inge. „Det norske alvor. Om den siste modernismedebatten“, *Norsk litterær årbok*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1986, s. 66–77.
- THON, Jan. *Tidsskriftets forståelsesformer : Profil og profilister 1959–89*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1995.
- THON, Jan. *Refleksjon – kritikk – protest. Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*, Oslo: dr. art. avhandling, 2001, s. 303–309.
- THORNQUIST, Bo. „Verklighet som dikt“, in DAHL, Willy (ed.). *Ordene og verden*, Oslo – Bergen – Tromsø: Universitetsforlaget, 1967/1975, s. 154–158.
- TJØNNELAND, Eivind. „Jan Erik Vold som entusiastisk essayist“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 143–151.
- TORSEN, Eleanor. *Fra splittelse til helhet: Jan Erik Volds modernisme i lys av nordamerikansk diktning og østlig filosofi*, Trondheim: diplomová práce, 1990.
- TUREČEK, Dalibor. „Teorie fikčních světů a dějiny literatury“, in *Česká literatura*, 1, 2006, s. 2–15.
- VASSENDEN, Eirik. „Den solidariske vurderingen?“, in KARLSEN, Ole – NORHEIM, Thorstein (eds.). *Volds linjer*, Oslo: Unipub, 2011, s. 195–209.
- VLAŠÍN, Štěpán et al. *Slovník literární teorie*, Praha: Čs. spisovatel, 1984.
- WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge – Londýn: Harvard University Press, 1990.
- WARREN, Austin – WELLEK, René. *Teorie literatury*, Olomouc: Votobia, 1996.
- WOLD, Bendik. „Verdensutstillingen pågår daglig. De konseptuelle strategiene i *kykelipi*“, in WOLD, Bendik (ed.). *Varmestafetten*, Oslo: Gyldendal, 2009, s. 97–129.
- WOLD, Bendik (ed.). *Varmestafetten*, Oslo: Gyldendal, 2009.
- WOLTERSTORFF, Nicholas. *Worlds and Works of Art*, New York: Oxford University Press, 1980.
- WYSZTYGIEL, Aneta. „O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)“, online, 3. 5. 2014: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/3.pdf>, 2011.
- WÆRP, Henning Howlid. „Bøkene *fra rom til rom SAD & CRAZY* (1967) og *BusteR BrenneR* (1976) – kortprosa eller prosadikt?“, in KARLSEN, Ole. *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen, 2000, s. 80–104.
- WÆRP, Henning Howlid. „Virkeligheten, den dusjen. Jan Erik Vold gjennom fire tiår“, *Nordlit*, 9, online, 3. 10. 2008: <http://www.hum.uit.no/nordlit/9/6waerp.html>, 2001.
- WÆRP, Henning Howlid. *Prosadikt i Norge*, Oslo: Aschehaug, 2002.
- WÆRP, Henning Howlid. „Based in Sweden, looking at Norway: The Poetry and Poetics of Jan Erik Vold“, in LANGEN MOEN, Randi. *Emigrant Literature and Emigrated Authors: the Nordic Countries in a World Perspective*, Rimini: Panozzo editore, 2005, s. 191–202.

- WÆRP, Henning Howlid. „DET ER HÅPLØST OG VI GIR OSS IKKE“, in KAMPEVOLD LARSEN, Janike – SÆTERBAKKEN, Stig (eds.). *Norsk litterær kanon*, Cappelen: Oslo, 2008, s. 295–310.
- ZIPFEL, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis – fikce – distance: K estetice XX. století*, Praha: Triton, 2002.
- ZUSKA, Vlastimil, „Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech“, in FOŘT, Bohumil – HRABAL, Jiří (eds.). Olomouc: Aluze, 2004, s. 205–215.
- ØKLAND, Einar. „Frå generasjonsskiftet i Noreg“, *Profil*, 2, 1967.
- AARNES, Asbjørn. *Litterært leksikon. Begreper og betegnelser. Teori – kritikk – historie*, Oslo: Tanum – Norli, 1977.

Příloha 1

Samostatná příloha: VOLD, Jan Erik. *malý kruh*, Zlín: Archa, 2012.