

“Meaning Inhabiting Structure: Jan Erik Vold and the Limits of Experiment in Norwegian Literature of the 1960s”

Abstract

In the history of literature, the term “experiment” is for the most part rooted in the 1960s. Its meaning and field of reference vary with respect to the context in which it is placed. The article aims to provide, and interpret, several instances of experimental techniques in Norwegian literature of the 1960s against the backdrop of Jan Erik Vold’s poetry. It outlines the occurrence of the techniques as well as their forms, both in the context of the Scandinavian literary Neo-Avant-Garde together with its intellectual impulses and in the frame of a specific author’s discourse. The article aims to demonstrate that the adjective “experimental” in 1960s Norwegian literature did not suggest any particular genre definition; rather, it was a general method of reconstructing literary language and reconstructing literature’s relation to reality. In such an environment, as the article seeks to demonstrate, experimental techniques (that is, visual, sound, and concrete poetry) thus become merely one of many textual practices, which are organically integrated into non-experimental poetic techniques. When juxtaposed with Czechoslovak experimental literature, the phenomenon appears to assume a position outside the established binary opposition of “natural v. artificial” poetry.

Klíčová slova

Jan Erik Vold – poválečná literatura – norská poezie – experimentální poezie – permutace – skandinávská neoavantgarda

Keywords

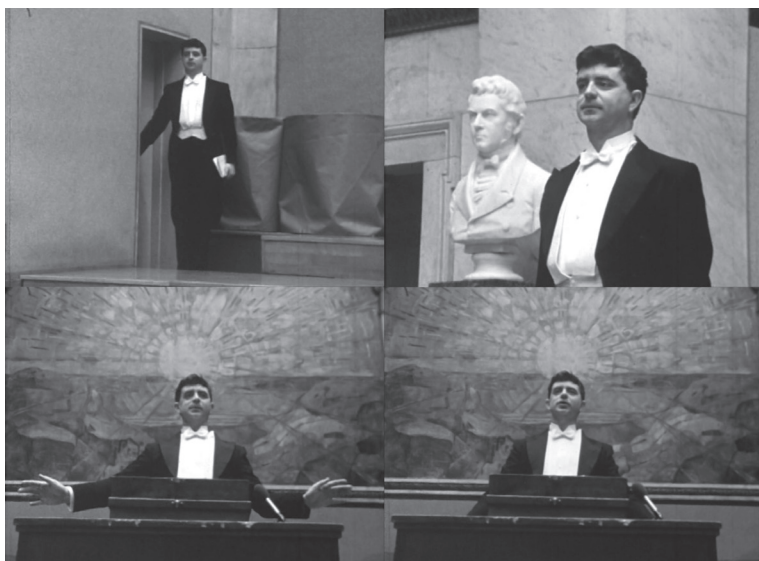
Jan Erik Vold – post-war literature – Norwegian poetry – experimental poetry – permutation – Scandinavian Neo-Avant-Garde

*Autor je doktorandem v Ústavu germánských studií FF UK v Praze.
ondrejasvet@gmail.com*

OBSAZOVÁNÍ STRUKTURY VÝZNAMEM. JAN ERIK VOLD A HRANICE EXPERIMENTU V NORSKÉ LITERATUŘE ŠEDESÁTÝCH LET ONDŘEJ BUDDEUS

Jan Erik Vold I

Na úvod se podíváme na část televizního programu „Chápete, co říkám?“ z května 1968, v němž norský básník Jan Erik Vold přednáší báseň „kulturuke“ publikovanou o rok později ve sbírce *kykelipi* (kikiripí, 1969). Vidíme postavu autora, který ve smokingu vchází na pódium auly dnešní právnické fakulty, nejstarší budovy Univerzity v Oslo založené v roce 1814.



27

Úvodní momenty z televizní performance básně „kulturuke“, 1968. Jan Erik VOLD, „Kulturuke i aulaen“, TV-programs, Radio Broadcasts and Slideshow (1969)“, in: *Jan Erik Vold: Vokal. The Complete Recordings 1966–1977*, Oslo: Plastic Strip 2009, CD 3 – track 01.

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**1**

28

Tato permutační báseň využívá jako materiálu jediného slova – kompozita –, které v češtině znamená „týden kultury“ a původně bylo názvem veřejné kulturní události.² Při permutaci výrazu „kulturuke“ se mezi čistým nonsensem objevují výrazy z nejrůznějších rejstříků – *ku* (= kráva), *ulke* (= mořský ďas), *lue* (= čepice), *kuruke* (kravský koláč), *tru* (věřit), *tukle* (osahávat), *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.

1 Jan Erik VOLD, „kulturuke“, in: *kykelipi*, Oslo: Gyldendal 1969, s. 140.

2 „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 permutasjonen 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, ježž 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. Myslim, že báseň je nepřeložitelná.“) Jan Erik VOLD, emailová korespondence s autorem, 25. ledna 2012.

3 Bjørnstjerne 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. Martin HUMPÁL (ed.), *Moderní skandinávské literatury*, Praha: Karolinum 2006, s. 51–54.

4 Harald BACHE-WIIG, „Jan Erik Vold – poet og multimedium“, *Norskraft*, 2000, č. 101, s. 6.

5 V rozhovoru s Perem Bäckströmem jmenovitě zmiňuje hybatele švédské experimentální scény, básníka a provozovatele nezávislého nakladatelství Kerberos, Forlag Åke Hodella, nebo představitel dánské neoavantgardy, básníky Pera Højholta, Inger Christensen či kritika Poula Boruma ad. Per BÄCKSTÖM – Bodil BØRSET (eds.), *Norsk avantgarde*, Oslo: Novus forlag 2011, s. 543–544.

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 devatenáctého století, Bjørnstjernu Bjørnsonovi).³ Že jde o jakousi hravou demytizaci, podtrhuje i záběr z podhledu a instalace „mluvící hlavy“ básníka do slunečného středu obrazu Edvarda Muncha *Slunce* (*Solen*, 1909–1916). Taková anekdotická kritika instituce autora byla v druhé polovině šedesátých let zcela aktuální: „Bylo na čase,“ jak v reflexi poezie tohoto desetiletí tvrdí nordista Harald Bache-Wiig, „dostat básníka zpátky na zem.“⁴

29 V širokém slova smyslu bylo „experimentování“ v norské literatuře šedesátých let především snahou nastupující generace autorů o obnovené přezkoumání literárních postupů, žánrů a druhů; pojem experiment přesahoval úzký rámeček 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 Dánsku⁵ 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 multimedialní fikční artefakt, který propojuje několik linií: permutační textová strategie je

jedním z nezřídka užívaných postupů experimentální poezie; hravostí a ostentativní nadsázkou míří na instituci lyriky a básníka; performativní provedení, které vychází z konkretistického myšlení o jazyce jako o materiálu, 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,“⁶ 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 médium televizní.

Exkurz: Norská, švédská a dánská literární neoavantgarda

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 studentského časopisu *Profil* se v prvním čísle roku 1966 setkala skupina mladých autorů (zmiňme alespoň dva v češtině dostupné autory – Jana Erika Volda a Daga Solstada), 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.“⁷

30

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 ohraničena lety 1966 a 1969, kdy se opět obměnila redakce časopisu *Profil* i jeho směřování (stává se z něj literární tribuna levicově, především marxisticky orientované politické tvorby). 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

6 Bengt Emil JOHNSON, „Ny poesi – nya media“, *Rondo*, 1964, č. 3–4, <http://www.afsnip.dk/galleri/konkretpoesi/johnson/poetik/2.html> (cit. 31. 1. 2013).

7 HUMPÁL, *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*, s. 267.

8 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“. Současně literárněvědné práce, ale i dobová kritika autorů nastupující generace šedesátých let, hovoří o tzv. psychologickém realismu. Srov. *ibid.*, s. 217. Dále srov. Øystein ROTTEM, *Norges litteraturhistorie. Fra Brekke til Mehren. 1945–65*, Oslo: Cappelen 1999; Per Tomas ANDERSEN, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget 2001; Espen HAAVARDSHOLM, „Formspråk og virkelighet“, in: *Blodflekkene på veien*, Oslo: Pax 1966, s. 141–152.

9 HAAVARDSHOLM, „Formspråk og virkelighet“, s. 141.

10 *Ibid.*: „Fordi det er dikterens oppgave å trekke det beståendes premisser i tvil må enhver dikter forsøke seg som språkfornyer. „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 inovátorem jazyka. „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa, říká Ludwig Wittgenstein. Zatuhne-li člověku řeč, pak zatuhl i jeho svět.“)

11 „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 [...]“) Jan Erik VOLD, „Skal litteraturen være skjøn?“ („Má být literatura krásná?“), 1965), in: *Entusiastiske essays*, Oslo: Gyldendal 2006, s. 66.

aktivity nové generace působily. Ta ostatně dávala nepokrytě najevo, že literární prostředky a strategie, jež tvořily aktuální normy tehdejší básnické nebo prozaické produkce,⁸ 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 prozaik Espen Haavardsholm, další z autorů z okruhu časopisu *Profil*, v článku „Řeč formy a skutečnost“:
11 „Protože úkolem výrobců popkultury je vytvářet zábavu v jasně daných a konformních intencích, nemohou se nikdy stát inovátory jazyka.“⁹ 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“,¹⁰ 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 neskrývanou ironií použije pro ten typ básnické praxe, vůči němuž se vymezuje, označení z reklamového žargonu: odmítá tu poezii, která je pouhým „PR skutečnosti“.¹¹

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.“¹² 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 literárním polem. Impulzy experimentální literatury v tom významu, s jakým jsme zvyklí ji spojovat 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, mezi nimiž 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.¹³ Zpravodajské téma číslo jedna, válka ve Vietnamu, provokovalo k novému uchopení politické či angažované poetiky,¹⁴ 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 trojgenerační skupina autorů, 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.

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

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

15 Srov. Öyvind FAHLSTRÖM, „Håtla ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi“ (1953), *Odyssé*, 1954, č. 2–3, www.fahlstrom.com/poetry/håtla-ragulpr-på-fåtskliaben (cit. 31. 1. 2014).

16 Srov. Öyvind FAHLSTRÖM, „Bris“, *Rondo*, 1961, č. 3, www.afsnitp.dk/galleri/konkretpoesi/fahlstrom/poetik/2.html (cit. 31. 1. 2014).

17 „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).“ *Ibid.*

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 Fahlström už v roce 1954 (tedy ve stejném roce, kdy vyšel programní text konkretismu „vom vers zur konstellation“ Eugena Gomringera).¹⁵ 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“.¹⁶ Zatímco konkretistický impulz z padesátých let ve své době nezarezoval (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:

33

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).¹⁷

Pomyslným vrcholem pro švédský konkretismus se stal 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 neoavantgarda napříč uměleckými druhy také založila vlastní „Experimentální uměleckou školu“, která měla zastávat roli neakademického, či spíše anti-akademického protipólu Dánské akademie umění.

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.

Jan Erik Vold II

Když se Josef Hiršal vydal v červnu roku 1965 do Norska za německým básníkem Hansem Magnusem Enzensbergerem, několik dní také strávil v Oslu u rodiny jistého profesora Vogta. Po návštěvě si poznamenal: „Doporučovali mi, abychom přeložili ještě i Erika Lindegrena,¹⁸ 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.“¹⁹ Je jakousi historickou anekdotou, že to, co byla pravda na počátku léta 1965, už od podzimu téhož roku neplatí.

Pouze o pár měsíců později v Norsku vychází první rozsáhlá tematická esej „O jazyce / o konkrétní poezii. Tři fragmenty“,²⁰ jejímž autorem byl Jan Erik Vold. Na básních Iana Hamiltona Finlaye, Eugena Gomringera a Franze Mona se pokusil objasnit principy konkrétní poezie jako hry s matérií jazyka i jako produktivní deviace od norem a hry označujících v přirozeném jazyce, a obsáhl se v eseji věnoval v té době již stratifikované švédské experimentální scéně. Na podzim téhož roku se také odehrála první a zároveň poslední norská polemika o experimentální poezii.

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

19 Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, *Let let*, Praha: Torst 2007, s. 561.

20 Jan Erik VOLD, „Om språket / om konkret poesi. Tre fragmenter“ (1965), *Entusiastiske essays*, Oslo: Gyldendal 2006, s. 71.

21 Srov. Paal BREKKE, *Til sin tid. Sjournalistikk 1945–1970*, Oslo: Gyldendal 1970, s. 164–168.

22 Jan Erik VOLD, „Om kunst og konkret poesi“, in: *Entusiastiske essays*, Oslo: Gyldendal 2006, s. 84–91.

23 „Od začátku jsem plánoval, že během krátkého doby vydám sedm sbírek.“ („Det var planlagt fra starten av, skulle bli sju diktsamlinger på kort tid.“) Jan Erik VOLD, *Poesi*, sv. 2, 1984, s. 134. Andreas Lombnæs hovoří jako o jednom souvislém knižním cyklu hned o prvních deseti Voldových knihách, tedy o autorské publikační činnosti z let 1965–1978 a hodnotí ho jako „nejkonsekventnější výraz poetiky 60. let i životního pocitu jedné celé generace“ (Andreas LOMBNÆS, „I språket, i verden. Jan Erik Volds Bok 1–10“, in: *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, Oslo: Cappelen Forlag 2000, s. 44).

24 Z tohoto hlediska chápe příbuzné pojmy „lyrický subjekt“, resp. „lyrické já“, a „prožívání“ germanistka Eva Horn: „Tyto pojmy lze chápat jako figury čtení, tzn. jako pojmenování specifických otázek, s nimiž je možné k lyrickému textu přistupovat.“ Eva HORN, „Subjektivita v lyrice. Prožitek a báseň, lyrické já“, in: Miltos PECHLIVANOS et al. (eds.), *Úvod do literární vědy*, Praha: Herrmann & synové 1999, s. 293.

Významný básník poválečného poundovského modernismu a kritik Paal Brekke nad ní vynesl v literární příloze celostátních novin rychlý a autoritativní soud: rozrušování jazyka jako prostředku komunikace je výrazem „umělecké únavy“. **21** Takové odmítnutí v situaci, kdy v Norsku experimentální literatura v podstatě ještě neexistovala, bylo symptomatické. Brekkův článek byl sice podnětem k dalšímu Voldovu eseji, „O umění a konkrétní poezii“, **22** v němž 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.

35 V září téhož roku, kdy Hiršal navštívil Skandinávii, vydal Vold svou první básnickou knihu *mezi zrcadlem a zrcadlem (mellom speil og speil)*, která se do značné míry inspirovala konkretistickými postupy a obsahovala řadu spíše figurativních básní. V prostředí zhuštěné norské neoavantgardy byl vývoj Voldovy poetiky v letech 1965–1970 poměrně příznačný. Vydání prvních sedmi básnických sbírek mělo specifický charakter – jednalo se totiž o jeden projekt o sedmi fázích, **23** kdy každou knihu charakterizoval jiný typ jazyka a s ním spojený i jiný typ textového mluvčího. Každá kniha měla jiný koncept lyrického „já“ – tedy hlavní produkční i recepční figury básnických textů. **24** Taková variabilita je typická nejenom pro celkovou poetiku této hektické sezóny. 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.

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.**25**

Text pochází ze sbírky básní v próze s titulem *z pokoje do pokoje. SAD & CRAZY (fra rom til rom. SAD & CRAZY)* z roku 1967. Jak poukázala Marit Grøtta, žánr básně v próze se objevuje zpravidla v obdobích, kdy „dochází k rozkolísání tradičního poetického výrazu“**26** a má funkci jedné z „alternativních forem literatury“.**27** Fakt, že se v případě Voldovy sbírky jedná o první norskou knihu básní v próze, vydanou ve dvacátém století**28** (kompletní sbírku básní v próze před Voldem vydal Sigbjørn Obstfelder v devadesátých letech devatenáctého století), je tedy příznačný. Pozoruhodné jsou i technické proporce samotných básnických textů – délka řádku je omezena tím, kolik úhozů na řádek povoluje psací stroj, tedy maximálně šedesát pět. Tento detail je nenápadnou aluzí na poetiku psacího stroje,**29** 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

25 Jan Erik VOLD, „du er uten sentrum“, in: *fra rom til rom. SAD & CRAZY*, Oslo: Gyldendal 1967, nestr., přetištěno v idem, *4 bøker*, Oslo: Gyldendal 1971, nestr.

26 Marit GRØTTA, *Litterære bagateller*, Oslo: Cappelen Damm 2009, s. 156.

27 *Ibid.*, s. 150.

28 Henning Howlid WÆRP, *Prosadikt i Norge*, Oslo: Aschehaug 2002, s. 332.

29 V roce 1971 vydal 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. Peter FINCH, *Typewriter poems* (1971), Ubu Editions, 2011, http://ubumexico.centro.org.mx/text/vp/finch_typewriter_poems_1972.pdf (cit. 3. 8. 2015).

30 Jan Erik VOLD, *Malý kruh*, Zlín: Archa 2012, s. 18.

metaforou. Schizofrenní dialog/monolog je konfliktem dvou prázdných, decentrovaných „já“, která se zacyklují 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:

37

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 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.**30**

Tento text vykazuje obdobné 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). Bod – cestující – existuje pouze ve vztahu k druhému bodu. Podobně jako o předchozím textu tedy můžeme říct, že se jedná o tři acentrická „já“ – 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. „attituderelativismu“ (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 vnašels, 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. Naproti tomu rozvrhuje identitu jako model horizontální:

38

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.**31**

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

31 Hans-Jørgen NIELSEN, *Nielsen og den hvide verden*, Kodaň: Borgens Forlag 1968, s. 10–11 (zvýraznil O. B.).

32 *Ibid.*, s. 17 (zvýraznil O. B.).

33 John BRUMO – Sissel FURUSETH, *Norsk litterær modernisme*, Bergen: Fagbokforlag 2000, s. 21.

34 NIELSEN, *Nielsen og den hvide verden*, s. 16.

různé, je také ‚já‘ řada různých věcí.“**32** 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, dezorientovaný, inkohorentní, disonantní a deformovaný“)**33** – 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.**34**

39

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.“³⁵ Knížka *blikket* je jeden dlouhý permutační text (a patrně jeden z nejdelších permutačních textů vůbec), který ve všech možných variacích kombinuje 5 slov: *fanger* (nedokonavý vid slovesa *chytat*, *zachycovat*), *du* (*ty*), *blikket* (*pohled*), *meg* (mě, mně), *ikke* (záporka *ne*). Slovní materiál převzal Vold z vlastní básně z debutové knížky *mezi zrcadlem a zrcadlem* (*mellom speil og speil*, 1965):³⁶

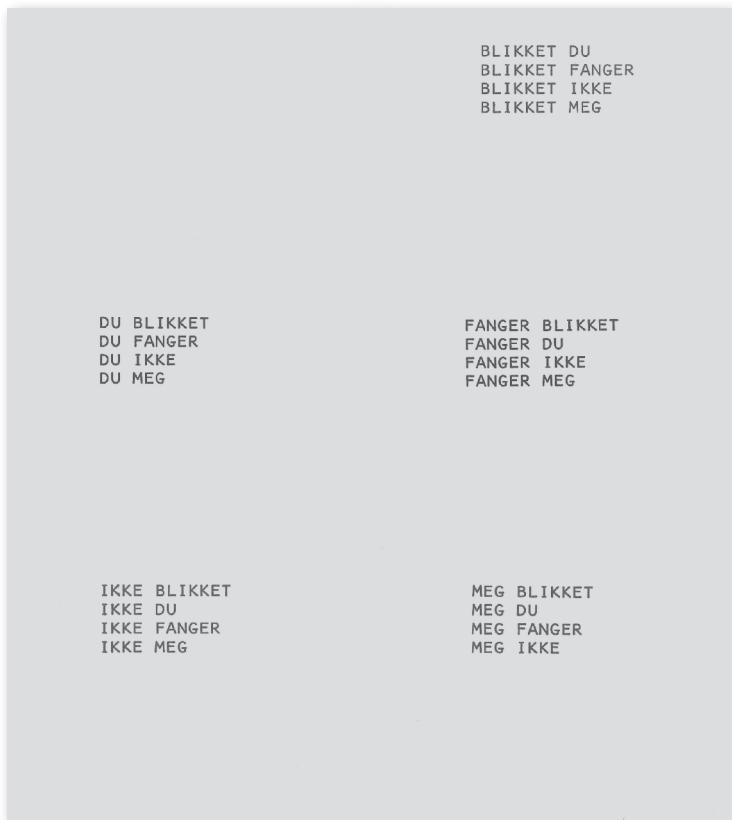
<i>fanger du</i>	<i>zachytíš-li</i>
<i>blikket</i>	<i>pohled</i>
<i>fanger du</i>	<i>zachytíš</i>
<i>meg fanger</i>	<i>mě ale ne-</i>
<i>du ikke.</i>	<i>zachytíš</i>

Tato báseň (která je jedinou „konstelací“ v tom smyslu, jak ji definoval Eugen Gomringer)³⁷ odhaluje paradoxní dialektiku fenoménu odrazu/zrcadlení: 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.

35 Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, „Přednáška o poezii přirozené a umělé“, in: Eva KRÁTKÁ (ed.), Česká vizuální poezie. *Teoretické texty*, Brno: Host 2013, s. 134.

36 Jan Erik VOLD, „mellom speil og speil“ (1965), in: *4 bøker*.

37 „Die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfaßt eine gruppe von worten – wie sie eine gruppe von sternen umfaßt und zum sternbild wird. in ihr sind zwei, drei oder mehr, neben- oder untereinandergesetzten 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 mögliche Variationen.“ Eugen GORMRINGER, „vom vers zur konstellation“, in: *Idem* (ed.), *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. eine anthologie von eugen gomringer*, Stuttgart: Reclam 1972, s. 157.



41

Ukázka z druhé třídy možných variací slovního materiálu v *blikket*.
Jan Erik VOLD, „blikket“, in: *Jan Erik Vold, 4 bøker*, Oslo: Gyldendal
1971, nestr., repro: archiv autora.

	BLIKKET DU FANGER
	BLIKKET DU IKKE
	BLIKKET DU MEG
	BLIKKET FANGER DU
	BLIKKET FANGER IKKE
	BLIKKET FANGER MEG
	BLIKKET IKKE DU
	BLIKKET IKKE FANGER
	BLIKKET IKKE MEG
	BLIKKET MEG DU
	BLIKKET MEG FANGER
	BLIKKET MEG IKKE
DU BLIKKET FANGER	FANGER BLIKKET DU
DU BLIKKET IKKE	FANGER BLIKKET IKKE
DU BLIKKET MEG	FANGER BLIKKET MEG
DU FANGER BLIKKET	FANGER DU BLIKKET
DU FANGER IKKE	FANGER DU IKKE
DU FANGER MEG	FANGER DU MEG
DU IKKE BLIKKET	FANGER IKKE BLIKKET
DU IKKE FANGER	FANGER IKKE DU
DU IKKE MEG	FANGER IKKE MEG
DU MEG BLIKKET	FANGER MEG BLIKKET
DU MEG FANGER	FANGER MEG DU
DU MEG IKKE	FANGER MEG IKKE
IKKE BLIKKET DU	MEG BLIKKET DU
IKKE BLIKKET FANGER	MEG BLIKKET FANGER
IKKE BLIKKET MEG	MEG BLIKKET IKKE
IKKE DU BLIKKET	MEG DU BLIKKET
IKKE DU FANGER	MEG DU FANGER
IKKE DU MEG	MEG DU IKKE
IKKE FANGER BLIKKET	MEG FANGER BLIKKET
IKKE FANGER DU	MEG FANGER DU
IKKE FANGER MEG	MEG FANGER IKKE
IKKE MEG BLIKKET	MEG IKKE BLIKKET
IKKE MEG DU	MEG IKKE DU
IKKE MEG FANGER	MEG IKKE FANGER

Ukázka z třetí třídy možných variací slovního materiálu v *blikket*.
 Jan Erik VOLD, „blikket“, in: *Jan Erik Vold, 4 bøker*, Oslo: Gyldendal
 1971, nestr., repro: archiv autora.

Knížka *blikket* byla výrazným experimentem nejen ve Voldově tvorbě. Zároveň byla jediným publikovaným³⁸ experimentem toho druhu v norské literatuře. V návaznosti na výše řečené bylo smyslem tohoto experimentu především radikální prozkoumání strukturní estetiky. (V této rigidní permutaci slovního materiálu nutně vznikají drobné momenty koherence a fragmenty významů, které se nabízejí k interpretaci, a při hlasové interpretaci *blikket* dokonce výrazně spoluutvářejí dynamiku výrazu.³⁹ Přísná matematická struktura se v takových okamžicích borí ve prospěch významu.) Jakmile byl tento průzkum hotov, metoda se

38 V letech 1965–1967 vytvořil Vold ještě jeden nepublikovaný a nedokončený procesuální text s názvem čísla tall). Má podobu samostatné knižní makety a pro norskou literaturu byl do r. 2014 v podstatě neznámý. Dále srov. Ondřej BUDDEUS, „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“, prezentováno na konferenci „Litteratur inter artes“, Kristiansand, srpen 2014, v tisku.

39 Existují dvě nahrávky hlasové interpretace *blikket*. Veřejně dostupná je na Jan Erik VOLD, *Jan Erik Vold: Vokal. The Compete Recordings 1966–1977*, Oslo: Plastic strip 2009, CD 3 – track 02.

40 Tituly zmíněných knih J. E. Volda v letech 1965–1970: *mezi zrcadlem a zrcadlem (mellom speil og speil, 1965)*, *pohled (blikket, 1966)*, *HEKT (1966)*, *z pokoje do pokoje SAD & CRAZY (fra rom til rom SAD & CRAZY, 1967)*, *Radostná verze Matky Dobrosrdečné. Ano (Mor Godhjertas glade versjon. Ja, 1968)*, *kikiripí (kykelipi, 1969)*, *stopy, sníh (spor, snø, 1970)*. Všechny knihy vyšly v nakladatelství Gyldendal s výjimkou *blikket*, kterou Vold vydal ve vlastním nezávislém nakladatelství Kommet.

stává pouhou součástí autorské poetiky, v níž je celostní struktura „herním polem“.

To je dobře patrné na mikro- i makroúrovni, v kompozici jednotlivých básní i celých knih. Voldovy sbírky mají vždy přesně stanovenou strukturní architekturu: první knížka *mezi zrcadlem a zrcadlem (mellom speil og speil, 1965)* měla 64 stran (4×16), druhá, *pohled (blikket, 1966)* 32 stran (2×16), třetí knížka opět 64; čtvrtá kniha – už zmíněná sbírka básní v próze – opět 64 stran, pátá 256 stran (16×16); šestá knížka 128 stran (8×16); sedmá knížka, kterou Voldův raný projekt končí, měla 160 stran (10×16).⁴⁰ Podle těchto proporcí pak autor volí i počet básnických textů v jednotlivých sbírkách a způsoby jejich členění do celků. V tomto výčtu se ukazuje opět produktivní využití technologického omezení (tiskový arch má 16 stran) i Voldova matematického symbolismu: všechny sbírky s výjimkou poslední využívají číselné struktury vyjádřitelné matematicky jako 2^4 až 2^7 .

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 (rozuměj neexperimentálnímu) pólu básnické produkce. Na ukázkou jsem vybral dvě Voldovy básně, které byly publikovány ve velkém časovém odstupu. První text je z roku 1969, druhý z roku 2004:

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!

kykelipi, 1969

SLOVO

BOJ. Slovo

JOB.

O téhle

skutečnosti

musí i Wittgenstein

mlčet. Stein

gen

witt.

Odešel pak do Ronska.

Skučetnost

tr

vá. Ne, expanduje.

Drømmemakeren sa, 2004

41

V obou případech je motivem jakási „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 permutací (skutečnost > skučetnost / *virkelighet* > *krivelighet*) obsadil významem. Je to hra na referenci, jejíž herní pole vymezil autor. V obou případech došlo k restrukturační relativně stabilního jazykového znaku – nová jazyková struktura, sama o sobě prázdná a bez schopnosti značení (v přirozeném diskurzu prostá chyba), si pak v básnickém textu žádá významové doplnění a interpretaci, a tím odkazuje k nějaké nové, imaginární kvalitě a významu (respektive „skučetnosti“), pro něž bychom slovníkovou

definici nenašli. Řečeno jednodušeji: nová struktura je obsazována významy. Zatímco v první básni sledujeme dialogickou situaci, v níž se přesmyčka stává jakousi jazykovou hračkou, „skučetnost“ z nulté dekády jednadvacátého století má mnohem temnější konotace.

Permutace, jež byla v šedesátých letech experimentální technikou par excellence a významotvornou strukturální hrou, se v případě Jana Erika Volda stává součástí autorského diskurzu, který bychom mohli označit za relativně přirozený, a charakteristiku „experiment“ bychom k němu patrně nepřipojili. To je detail, který je v mnohém typický pro neoavantgardní tendence norské literatury šedesátých let. Opět vynikne při srovnání: druhá přednáška Grøgerové a Hiršala na téma experimentální poezie, která se konala 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 strukturální hry bychom tedy měli řadit spíše do oblasti „přirozené“ poezie.

45



Po přednesu básně „kulturuke“ naslouchá básník bouřlivému potlesku publika v univerzitní aule. „Kulturuke i aulaen“, TV-programs, radio broadcasts and slideshow“ (1968), *Jan Erik Vold: Vokal. The Complete Recordings 1966–1977*, Oslo: Plastic Strip 2009, DVD – track 01.