

V labyrintu zvuků aneb Několik poznámek k poeticko-hudebním albům *Škrábanice* a *Zaškrábnutí* Jaromíra Typlta¹ a Michala Rataje

Veronika Košnarová

In the labyrinth of sounds: Several notes on the poetical-musical albums *Škrábanice* (Scribbles) and *Zaškrábnutí* (Scribbles More) by Jaromír Typlt and Michal Rataj

This study makes a contribution towards resolving the issues surrounding the interpretation of intermedia works that experimentally combine poetry, word, music and sound. The particular subject of this analysis is a project known as Scribbles by writing duo Jaromír Typlt and Michal Rataj, which has seen the light of day both in the form of live performances and on two albums (*Škrábanice* [Scribbles], *Zaškrábnutí* [Scribbles more]), on which the present essay is also based.

Klíčová slova / Keywords

Jaromír Typlt — Michal Rataj — *Škrábanice* — intermedialita — poezie — hudba — zvuk

Jaromír Typlt — Michal Rataj — *Škrábanice* — Scribbles — intermediality — poetry — music — sound

Kontakt

Ústav pro českou literaturu AV ČR; kosnarova@ucl.cas.cz

Veronika Košnarová. „V labyrintu zvuků aneb Několik poznámek k poeticko-hudebním albům *Škrábanice* a *Zaškrábnutí* Jaromíra Typlta a Michala Rataje“; *Česká literatura* LXIX, č. 6, s. 739–760;

<https://doi.org/10.51305/cl.2021.06.02>

„Slídím za sebou vytrvale a s pozorností“
(Věra Linhartová, autokomentář k básnickému cyklu *Dům pro mé lásky*)

Jaromír Typlt debutoval v roce 1990 coby čerstvě sedmnáctiletý mladík, tehdy ještě student novopackého gymnázia, a záhy začal být vnímán jako „zázračné dítě“, jemuž literární kritika věnovala také náležitou pozornost. Autor sám si o ni nadto říkal tím, že byl zároveň i „enfant terrible“, provokující různými polemikami, pamflety, manifesty a svou — tehdy značně stylizovanou — sebereprezentací.² Po jistém odmlčení, spojeném s hledáním nových cest, se vrátil k veřejnému vystupování především formou jevištních a knižních performancí, v nichž se jeho poezie dostává do těsné blízkosti s výtvarným a hudebním (zvukovým) projevem jiných tvůrců. Takový charakter měly např. autorské knihy, které od roku 1999 vytvářel s výtvarníkem Janem Měříčkou.³

Typltova činnost rozkročená mezi několikero uměleckých oblastí ukazuje, že autor má podle všeho tutéž schopnost, již Lukáš Jiříčka ve své knize *Dobyvatelé akustických scén* přiřkl E. F. Burianovi, tedy „pevně stát v mnoha oblastech [...], ale zároveň je celou dobu podvracet, pokoušet a přeskupovat“ (JIŘIČKA 2015: 19). Své umělecké gesto, umělecký záměr realizuje zhruba od počátku nového tisíciletí důsledně transmediálně, tj. napříč různými médii.⁴ Literární věda (a kritika) se — i v rámci českého kontextu — snaží s interdisciplinárními, intermediálními výtvary nějak terminologicky a metodologicky vyrovnávat prostřednictvím konceptů intermediality a trans-

1 Uvedení jména Jaromíra Typlta na prvním místě má signalizovat, že přítomný text se bude soustředit především na jeho tvůrčí vklad. Autorský podíl obou tvůrců na jmenovaných albech je rovnocenný, na prvním albu je sice uveden jako první Jaromír Typlt, na druhém je ovšem pořadí převráceno.

2 K charakteristice Typltovy tvorby z devadesátých let a její recepci srov. PIORECKÝ 2011: 40–74, 201–219.

3 Typltovy texty se staly součástí Měříčkových autorských knih *Vniveč* (1999); *Hlazolomy* (2000, druhá verze 2001, francouzsky *Les crase-têtes* 2002; angl. *Braincreasers* 2010); *Instinktea* (2001, 2003, německy 2004); *Sběř* (2001, francouzsky *La racaille* 2003); *Až Tě* (2002); *Clona* (2002); o deset let později pak *Zlomek B 101* (2012). Souborně vyšly texty z Měříčkových autorských knih (existujících v minimálním počtu exemplářů, *Vniveč* dokonce v exempláři jediném) z přelomu 20. a 21. století ve sbírce *že ne zas až* (2003), svým zpracováním — jež je opět dílem Jana Měříčky — taktéž blízké povaze knihy-objektu. *Zlomek B 101* byl zařazen do prozatím poslední autorovy básnické sbírky *Za dlouho* (2016). Blíže ke spolupráci s Janem Měříčkou na webu J. Typlta: <<http://www.typlt.cz/texty/presahy/autorske-knihy-mericka/>>, přístup 1. 1. 2021 a <<http://www.typlt.cz/2012/07/09/ke-zlomku-b101/>>, přístup 5. 1. 2021.

4 K pojmu *transmedialita* srov. WOLF 2011: 67.

mediality.⁵ Při jejich aplikování na konkrétní díla je však dominantní pozornost věnována případům propojování složky literární a vizuální, zatímco od počínů literárně-auditivních je stále udržován spíše zdvořilý odstup.⁶ Snad je to i tím, že „fenomén audia — reflexe přirozeného i reprodukováného zvuku se zvláštním způsobem vzpírá racionální analýze. Snad to pramení z toho, že percepce zvuku zasahuje oblasti myšlení kdesi v hlubokých, fylogeneticky archaických částech mozku, kde utváří a aktivuje imaginativní a emocionální roviny vnímání a ovlivňuje naši orientaci ve světě, vědomí identity a sounáležitosti s okolním společenstvím“ (VOJTĚCHOVSKÝ 2007: 9).

Jaromír Typl svými intermediálními počiny staví před literární vědu dozajista výzvu. Přítomný text se zrodil z rozhodnutí tuto výzvu přijmout, vystoupit takřikajíc mimo svou „komfortní zónu“ a pokusit se s jedním konkrétním projektem z této oblasti umělcovy tvorby vést rozhovor navzdory vědomí, že v něm bude pravděpodobně vysloveno či naznačeno mnoho problémů a otázek, které zůstanou bez jednoznačné odpovědi. To ovšem koresponduje s mým základním metodologickým východiskem: interpretaci chápu primárně právě jako **rozhovor** s dílem a jako proces hledání otázek, na něž dílo/tvůrce⁷ prostřednictvím svého díla odpovídá. Slovy Hanse-Georga Gadamera: „Vysloví-li někdo tvrzení, jemuž nerozumíme, snažíme se ujasnit, jak k němu dospěl. Jakou si položil otázku, na niž je jeho výpověď odpovědí? A jestliže je to výpověď, jež má být pravdivá, pak to sami musíme zkusit s otázkou, na niž chce být tato výpověď odpovědí“ (GADAMER 2011: 51). To, jaké otázky (a jakým způsobem) dílu kladu, resp. jaké otázky v díle nacházím, je pak ovlivněno mým sdílením Jankovičova pojetí díla coby specifické a jedinečné formy *zakládající události* „lidské zkušenosti se světem i s uměním“ (JANKOVIČ 2009: 109).⁸

5 Pro přítomnou stať je relevantní především překlad stati Wernera Wolfa (WOLF 2011) a dále kolektivní monografie *Vybrané kapitoly z intermediality* (SCHNEIDER — KRAUSOVÁ 2008).

6 V rámci soudobé domácí literární vědy se zvukově realizovanou literaturou, konkrétně především tvorbou Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, dlouhodobě a soustavně zabývá zejména Pavel Novotný. Z perspektivy literární teorie věnoval v uplynulých letech zvukovým aspektům poezie nejdůslednější pozornost asi Pavel Jiráček († 2020).

7 V souladu se strukturalistickým pojetím chápu tvůrce (autora) jako interpretační konstrukt vytvořený při recepci díla, popř. konvolutu děl podepsaných tímž jménem. I pokud o autorovi hovořím (ve vztahu k jeho tvorbě) jmenovitě, činím tak s vědomím, že zde vytvářím jistou textovou figuru.

8 Srov. dále: „Je to pokračující, zanikající a obnovující se událost, událost »stávající se«, jež, ač nemá vymežitelný cíl, stále jej před sebou rozvrhuje — jako představu **možného** člověka a **možného** světa. Jde vlastně o porozumění svým možnostem v pokračujícím procesu »překládání« z jedné oblasti do druhé, z řeči života do řeči díla a naopak“ (JANKOVIČ 2009: 109 [zvýr. MJ]).

Počátky audiopoezie Jaromíra Typlta

Dílo Jaromíra Typlta dostálo v průběhu času nepominutelných posunů a proměn, za konstantní rys je nicméně možné považovat autorovo zaujetí „alchymii“ slova (srov. k tomu MIZEROVÁ 2012), multimediálními dimenzemi řeči, vedoucí — s postupem času čím dál důrazněji — k nejrůznějším přesahům do jiných oblastí umění: k experimentální hudbě a radiofonickému umění, grafice (bibliofilie, autorské knihy), videoartu⁹ atd. S využitím moderních audiovizuálních prostředků se Jaromír Typlt navrácí nejen k ideálu „Gesamtkunstwerk“, nýbrž, jak se na konkrétním příkladě pokusím níže doložit, k samotnému původu poezie, k jejímu sepětí s hudbou, divadlem, s filozofií (ve smyslu kladení si základních otázek spjatých s lidským bytím a jeho smyslem). Ilustruje to mj. poeticko-hudební projekt, na němž se Typlt podílí rovným dílem spolu s hudebním skladatelem Michalem Ratajem a jenž prozatím dospěl do dvou fixních tvarů: alb *Škrábanice* (TYPLT — RATAJ 2014) a *Zaškrábnutí* (RATAJ — TYPLT 2020). Právě na ně chci ve svém textu zaměřit pozornost. Nejprve je však nutné se alespoň stručně zastavit u toho, co jim předcházelo.

Hudbou byl Jaromír Typlt zaujat od svých tvůrčích počátků. Jeho první sbírky byly vedle surrealismu (k tomu podrobně PIORECKÝ 2011: 201–219) ovlivněny mj. i dobovou alternativní vážnou i rockovou hudbou, např. — zůstaneme-li zatím v českém kontextu — skupinou Pluto či hudebním souborem Agon Orchestra.¹⁰ O spoluzakladateli Agonu Petru Kofroňovi napsal Typlt „potrhaný portrét“ nazvaný *Kakofroň* (2001) a předmluvou též uvedl jeho knihu esejí *Tón ne!* (KOFROŇ 1998). Ze zahraničních autorů na Typlta silně zapůsobili členové německé kapely Einstürzende Neubauten (TYPLT

9 Textovou složkou přispěl Typlt do videofilmů Viktora Kopasze *Shadow play* (2003) a *Vinice* (2012) (ve spolupráci s Kopaszem vznikla v roce 2001 též bibliofilie *Zajetí/Fógság*, doprovázená Kopaszovými fotografiemi) a v anglických překladech do filmů belgického videoartisty Marca Neyse vystupujícím pod uměleckým jménem Swoon (*In the Sign* [původní česká verze „Ve znaku“ vyšla v roce 2019 ve sbírce *Za dlouho*]; *Instinktea* [2015]; *A Parade* [Přehlídka, 2020]). Ve spojení s videozáznamem z kaleidoskopu Petra Lorence získalo v roce 2006 filmovou podobu i zmutované čtení textu *Podivní přátelé*. O čtyři roky později sám Typlt vytvořil video s Měříčkovou knihou *Hlavolomy*, v roce 2012 vznikla ve spolupráci se Šimonem Pikousem a Ilonou Malou videobáseň také z akustické verze textu *Kůra*. V tomtéž roce byla radiofonická kompozice vytvořená Michalem Ratajem z textu *že ne zas až* a z útržků z *Hlavolomů* propojena s grafikami Jana Měříčky ve filmové animaci Ilony Malé, která s Typltem spolupracovala též na vytvoření poetry-filmu *Výrok Y* (2013). Skladba *Nanicovatost* z alba *Zaškrábnutí* dostala podobu video-bázně ve filmové animaci Magdaleny Kvasničkové. Typltově video-poezii věnoval před několika lety studii Janis Prášil (PRÁŠIL 2017).

10 K tomu mj. autorův rozhovor s Jonášem Hájkem v *A Tempo revue* (TYPLT 2008b) a o deset let později jeho slova v závěru rozhlasového rozhovoru s Petrem Šrámkem (IDEM 2018).

2009); k vlastním zvukovým experimentům a radiofonii jej pak přivedl obdiv k německým a francouzským nahrávkám autorů, jako jsou právě bývalý člen kapely Einstürzende Neubauten F. M. Einheit spolupracující s Andreasem Ammerem a především Heiner Goebbels nebo Georges Aperghis. Podle vlastních slov u nich objevil obrovské možnosti ve využití slova jako zvukového útvaru, dovolující ukázat v textu roviny, které na papíře nejsou vždy zcela zřetelné (srov. k tomu IDEM 2008b, IDEM 2018).¹¹

Na počátku Jaromír Typlt podnikal různé domácí amatérské zvukové experimenty — svědectví o tom podávají některé „záznamy a skici“ z cyklu „Audio“ (IDEM 2009a).¹² Již zde — v explicitní podobě např. v textu „Rozstříhaný hlas“ (IBID.: 198) — se setkáváme s tendencí k sebezpředmětnění, již vnímám jako jeden z klíčových rysů veškeré autorovy zvukové tvorby. Veřejně do prostoru zvukové poezie Jaromír Typlt poprvé vstoupil na konci devadesátých let tím, co začal nazývat „zmutovaným autorským čtením“.¹³ Expresivní přednes při něm kombinuje s elektronicky (počítačově) vzniklými zvuky a záznamy zvuků dalších nástrojů. Tímto způsobem Typlt prezentoval především texty vlastní, nikoli však výhradně. Metoda mu sloužila i k tvůrčí interpretaci slovesných projevů jiných autorů — nejznámějším případem je asi Medkova *Plocha hry*.¹⁴ Text, který byl napsán pro katalog společné výstavy Mikuláše Medka a Jana Koblasy v Teplicích v roce 1963 a bývá vnímán coby malířův autokomentář jeho tvůrčího postupu a filozofie tvorby, dostal v Typltově uchopení zneklidňující a díky tvůrčímu zdůraznění zvukových kvalit také básnický rozměr.

Snahu prezentovat svou tvorbu prostřednictvím zvukového ztvárnění potvrdila i originální realizace prózy *Michal přes noc* (původně tiskem v knize *Stisk* [2007]) formou stejnojmenné audioknihy (2012).¹⁵ Zmíněna si zaslouží

11 O všech Typltem zmíněných osobnostech u nás asi zatím nejrozsáhleji pojednal Lukáš Jiříčka (JIŘÍČKA 2015). K Aperghisovi a Goebbelsovi srov. též knihu Jiřího Adámka (ADÁMEK 2010).

12 V pozmeněné a zkrácené podobě cyklus vyšel též ve sborníku *Zvukem do hlavy* (RATAJ 2012), odkud byl přetištěn v *H_aluzi* č. 2014/27. K porovnání obou verzí srov. POSPISZIL 2013: 116–118.

13 Srov. k tomu TYPLT 2012; dále srov. též autorův web: <<http://www.typlt.cz/mp3/>>, přístup 1. I. 2021. Typltova „zmutovaná autorská čtení“ zasvěceně reflektoval Petr Januš (JANUŠ 2009: 160–162), zabývala se jimi i polsky psaná studie Karoliny Pospiszilové (POSPISZIL 2013), jež pojednala taktéž o albu *Škrábanice*.

14 Podrobněji k tomu (včetně možnosti poslechu nahrávky) na autorově webu: <<http://www.typlt.cz/inscenace/medek/>>, přístup 2. I. 2021.

15 V režii Dimitrije Dudíka text načel Martin Finger, části psané veršem přečetl sám Typlt. Autorem hudby a zvukového designu je Ladislav Železný. CD, vydané nakladatelstvím Tympanum, vyšlo jako příloha revue *Souvislosti* č. 2012/2, kam byla zařazena i rozsáhlejší reflexe této prózy od Nikolý Mizerové (MIZEROVÁ 2012), jež

být také vystoupení v rámci akce Contempoetry, propojující soudobou hudbu s poezií.¹⁶

Spolupráce s Michalem Ratajem

Tvůrčí spolupráce Jaromíra Typlta a Michala Rataje započala na konci první dekády 21. století. K jejich prvnímu veřejnému vystoupení došlo v červnu 2009 v Praze v komunikačním prostoru Školská 28, další vystoupení — tentokrát i mimo Prahu — záhy následovala.¹⁷ Jakkoli se to mohlo zdát být přímo proti duchu samotného projektu, rozhodlo se autorské duo představit své — zčásti připravené, zčásti však vždy improvizované — kompozice i na CD nosiči *Škrábanice*, vydaném v roce 2014. O šest let později pak, tentokrát i za účasti přizvaných hostů, vznikla další nahrávka, nesoucí název *Zaškrábnutí*.¹⁸ Pořízením nahrávek projekt sice dostal jistou fixní podobu, autoři jej ovšem nepřestali zároveň prezentovat jako živé představení, které je pokaždé jiné (což je dáno přinejmenším vždy jiným prostorem, kde ho uvádějí, tento prostor totiž podstatnou měrou dotváří efekt a celkové vyznění).¹⁹ Projekt *škrábanic*²⁰ tak nadále zůstává *work in progress*.

ji (a také další Typltovy texty) již dříve přeložila do němčiny. O audioknize *Michal přes noc* dále psali Tomáš Čada (*H_aluze* 2012/2013, č. 22/23), Petr Ferenc (*A2* 2012, č. 18) či Zdeněk Mitáček (*Kulturní noviny* 2012, č. 12). Také obě alba, jimž v přítomném textu bude věnována stěžejní pozornost (tj. *Škrábanice* a *Zaškrábnutí*), byla reflektována v několika recenzích (ad *Škrábanice* srov.: FAIX 2014; HAUZNEROVÁ 2014; JAKŠ 2014; KOUMAR 2014; LAUER 2014; ŠVAMBERK 2014; ad *Zaškrábnutí* srov.: FAIX 2020; GOJDA 2020; KUDĚJ 2020; POLÁCH 2020; RIEDEL 2020). Větší ochota se těmito alby zabývat zdá se mi ze strany osobností z oblasti hudby, resp. z hudebně zaměřených periodik.

- 16 V roce 2012 zde J. Typlt prezentoval *Zlomek B 101* (blíže k tomu na autorově webu: <http://www.typlt.cz/2012/06/19/poezie-a-soudoba-hudba/>, přístup 9. 1. 2021). V roce 2020 na téže akci zazněly hned tři autorovy texty: *Házej* (srov.: <<https://www.youtube.com/watch?v=FOgeuBdsPFQ>>, přístup 9. 1. 2021), *Schodiště* (<<https://www.youtube.com/watch?v=UjnDRivsZCQ>>, přístup 9. 1. 2021) a *Tržiště* (<<https://www.youtube.com/watch?v=jdRCdVMCGvY&t=294s>>, přístup 9. 1. 2021). Hudební doprovod Typltově přednesu vytvořili Jan Faix (elektronika) a Pavel Hrubý (basklariet), autorem zvukového designu byl Jan Rösner.
- 17 Desetiletou bilanci projektu včetně kalendária lze najít na webových stránkách Michala Rataje: <http://michalrataj.com/?page_id=1098>, přístup 18. 9. 2020.
- 18 Toto album však s ohledem na aktuální epidemiologickou situaci vydavatel posluchačům nabídnul pouze ke stažení online (srov. RATAJ — TYPLT 2020).
- 19 Na prostorovost *škrábanic* i závislost jejich vyznění na specifikách prostoru, v němž jsou předvedeny, poukázala ve své recenzi Aneta Hauznerová (HAUZNEROVÁ 2014: 255–256).
- 20 Pojmenování *škrábanice* s malým „š“ zde užívám pro obecné označení hudebně-básnických kompozic J. Typlta a M. Rataje. *Škrábanice* s velkým „Š“ odkazují k eponymnímu albu z roku 2014.

Primární problém, který se k interpretaci obou alb váže, je, jak zde přistoupit k otázce autorství. Předkládaná úvaha se sice soustředí především na podíl Jaromíra Typlta, nicméně nelze zastírat, že na tom, jaký efekt skladby vyvolávají, jak působí, jaké otázky otevírají atd., se podílejí oba autoři rovnou měrou (a na druhém albu se k tomu nadto, byť menšinovým dílem, přidávají i další hudebníci). Veškeré následující poznámky vztahující se k osobnosti Jaromíra Typlta a jeho projevu na obou albech jsou tak formulovány s jistou licenci, neboť unikátní autor tu ve skutečnosti do značné míry zůstává zatměn. Skladby jsou výsledkem vědomého tvůrčího dialogu (resp. polylogu), oba autoři zůstávají suverénně sví, zabydlení ve svých prostorech, ale zároveň si naslouchají, reagují na sebe, aniž by se jeden druhému podřizoval.

S fenoménem rozostřeného autorství úzce souvisí také otázka autorského záměru. Motivací ke vzniku „zmutovaných autorských čtení“ byla, jak sám Jaromír Typlt přiznává (srov. TYPLT 2008b), právě potřeba prosadit svůj autorský záměr, své — lze-li tak říci — akcenty. Básník se tu stává velmi výrazným, vyhraněným interpretem své vlastní poezie. V kompozicích vytvořených v součinnosti s Michalem Ratajem je něco takového možné jen do určité míry. Typlt i sem sice vkládá své osobité akcenty, které Rataj ovšem svými zvukovými vstupy může, ale také nemusí podpořit, může je zdůraznit, či naopak potlačit. V závislosti na individuální senzibilitě konkrétního recipienta pak může mít silnější (emočně manipulativní) potenciál hudba/elektronický zvuk, nebo naopak slova a další zvuky vytvořené lidským hlasem.

Projekt *škrábanic* v souvislostech

Typltovy a Ratajovy skladby kladou rovněž otázku žánrového zařazení. Označit Typltův a Ratajův projekt za *auditivní experiment*²¹ se mi jeví být přesnějším než zahrnout jej pod pojem *zvukové poezie*, o níž lze hovořit spíše v případě Typltových samostatných „zmutovaných autorských čtení“.²² *Škrábanice* se

21 Pojem přejímám od Pavla Novotného, který jej užívá ve své studii o zvukové poezii L. Nováka — srov.: „Auditivní experiment představoval jednu z možností, jak poezii osvobodit, jak ji navrátit původní čistotu a navíc jak ji obohatit o nové mediální postupy“ (NOVOTNÝ 2017: 197). Daná charakteristika se dá vztáhnout i na počiny Typltovy, s tím rozdílem, že v jeho případě by spíše než o „čistotě“ bylo myslím na místě hovořit o „ryzosti“.

22 Jak nezávisle na sobě konstatuje několik autorů, se zvukovou poezií — ve smyslu poezie, v níž je pozornost zaměřena především na zvuk (HIGGINS 1980), neboli jinými slovy řečeno, poezie, jejíž estetický účinek vychází primárně a dominantně z jejích zvukových kvalit — se setkáváme dávno předtím, než sama sebe definovala jako žánr. Richard Kostelanetz nachází prehistorické kořeny zvukových textů v ceremoniálních textech, mantrách, založených na deklamaci stejných slov stále a stále znova (např. v hebrejských modlitbách, pronášených tak rychle, že nelze identifikovat slova, ale právě jen zvuky) (KOSTELANETZ 1980). Do oblasti zvukové

naopak pohybují na okraji tohoto žánrového pole a v podobě živých vystoupení mají blíže k performanci.²³ Kompozice nesou některé typické lyrické rysy (především důraz na zvukovou stránku, na rytmus, refrénovité opakování, jejichž význam pro lyriku vyzdvihuje Jonathan Culler [CULLER 2020: 55]), ale nepřehlédnutelná je tu dramatická složka, a to zejména na druhém albu, které příznane navazuje na tradici tzv. hörspiel (TYPLT 2020b). Typlt se evidentně stylizuje do jisté role — což potvrzuje jeho expresivní přednes; jeho projev v součinnosti se zvukovým doprovodem pak vytváří jistou dramatickou časoprostorovou situaci.

Z perspektivy podílu Jaromíra Typlta lze vidět neopominutelné sepětí *škrábnic* s autorovou zálibou v divadle,²⁴ ve festivalech slam-poetry, inklinací ke

poezie spadá také nemalá část lidového folklóru, využívajícího onomatopoických vlastností jazyka, stejně jako tzv. nonsensová poezie, vynalézající svůj vlastní imaginární jazyk — zde patří k nejilustrativnějším příkladům poezie Lewise Carolla nebo Christiana Morgensterna (HIGGINS 1980). V první třetině 20. století se zvuková poezie projevovala v několika různých a revolučních průzkumech v jazykově nesémantických, akustických oblastech — příkladem jsou básně ruských a italských futuristů či dadaistů (Hugo Ball, Kurt Schwitters, Hans Arp, Raoul Hausmann, Tristan Tzara) (MCCAFFERY 1978). Jako specifický básnický žánr je od druhé poloviny 20. století zvuková poezie spojena s využitím moderní techniky, umožňují modulaci hlasu, pořízení záznamu hlasu, využití uměle vytvořených zvuků apod. (KOSTELANETZ 1980). Podle Jacquese Danguyho by termín *zvuková poezie* měl být používán právě v tomto úzkém smyslu slova, tj. jako označení poezie využívající magnetofonovou pásku a veškeré možnosti stříhu, překrývání a transformace hlasu v hudebním elektronickém studiu (DONGUY 2007: 123).

- 23 Ve své knize věnované *estetice performativity* situuje Erika Fischer-Lichteová tzv. performativní obrat v západním umění do období počátku 60. let 20. století. Tehdy se, jak píše, začaly stírat hranice mezi jednotlivými druhy umění a čím dál více umělců vytvářelo namísto děl události, stále častěji realizované jako představení (FISCHER-LICHTE 2011: 21). V literatuře se performativní obrat podle autorky projevil enormním nárůstem počtu autorských čtení (IBID.: 23), jež se začala realizovat formou představení (IBID.: 24).
- 24 V souvislosti se zde pojednávaným tématem je třeba připomenout, že od roku 2006 Jaromír Typlt spolu s Pavlem Novotným příležitostně vystupuje ve společné scénické adaptaci fónické básně *Ursonate* Kurta Schwitterse, který — jak napsal v článku „Slovo na jevišti a ve filmu“ (1937) Jindřich Honzl — komponoval „hlásky a souhlásky do zvukových, rytmických, melodických, dynamických útvarů“, jež představují „přímý, lyrický, recitační výraz, hudebně komponovaný jako nástrojová hudba“ (cit. dle POTUŽÁKOVÁ — RUT 2018: 191). V roce 2016 Typlt též ztvárnil roli dadaistického recitátora básní Hugo Balla v kabaretním představení Miroslava Tótha *Ball On Air* (záznam ke shlédnutí zde: <<https://www.youtube.com/watch?v=MzPCPTjzcg&t=507s>>, přístup 12. I. 2021). Na počátku 90. let působil Typlt také jako herec v amatérském divadelním souboru novopackého gymnázia Garryikowooo industriální divadlo. V letech 2015–2020 hrál v představení podle stejnojmenného filmu Jana Němce *O slavnosti a hostech* (Studio Hrdinů, Praha).

stylizované sebe prezentaci apod. Jistá tendence k „show“²⁵ je u Tylpta neodiskutovatelná — potvrzuje to nejen jeho herecká zkušenost, ale i divadelní a videoklipové ztvárnění jeho básní. Naživo předváděné Tylptovy a Ratajovy kompozice v hlavních rysech korespondují s pojetím „literární performance“ prezentované Ondřejem Sládkem ve sborníku *Performance/performativita* (SLÁDEK 2010b: 46, 62), resp. s charakteristikou performativní poezie Martiny Pfeilerové. Performativní poezie nese podle autorky tři rozhodující charakteristiky: existuje v performanci, má hlavní kořeny v oralitě a je sluchově vnímána těmi, kdo se účastní performativní události (PFLEILER 2003: 9). Zároveň je ale třeba dodat, že alba *Škrábanice* a *Zaškrábnutí* nenaplnují kritérium neopakovatelnosti, singularity, které je považováno za jeden z určujících rysů performance (SLÁDEK 2010a: 9). I živá představení *škrábanic* jej ostatně naplňují jen zčásti, neboť každé z nich je sice jedinečné, nicméně má nějaký, alespoň rámcový scénář a dramaturgii. Natočením alba, resp. alb se ovšem kompozice staly v jisté své podobě reprodukovatelnými, získaly určitý fixní tvar. Pominout nelze ani to, že na rozdíl od typických projevů performativního umění Ratajův a Tylptův projekt nevykazuje — ani v podobě živých představení, ani na nahrávkách — žádné znaky jakékoli politické či společenské angažovanosti.²⁶

Pro žánrovou charakteristiku *škrábanic* se metodologicky nejméně sporné jeví být využití terminologie intermediálních studií. Na základě typologie Wernera Wolfa lze *škrábanice* označit za projevy multimediality a plurimediality, tj. umělecký počín, na němž se podílí vícero médií (WOLF 2011: 68). Na základě Wolfovy terminologie by je dále bylo možno přiřadit k formám hybridním (*míšení*, popř. dokonce *splynutí médií*), charakterizovaných tím, že je nelze jednoduše rozdělit na jejich nesamostatné části (IBID.: 69). Tato klasifikace není nicméně uplatnitelná na všechny kompozice bez rozdílu, protože např. úvodní skladbu z alba *Zaškrábnutí* Tylpt publikoval i jako samostatný text (srov. TYPLT 2020a). Její realizaci prostřednictvím propojení s hudbou v rámci projektu *škrábanic* lze vidět nejen jako projev **hry s literární formou**, ale i „hledání alternativních možností, jak strukturovat literární materiál mimo tradiční mímésis“ (WOLF 2006: 313). Po vzoru Martina Charváta, uplatňujícího na interpretaci (multi)mediálních počínů českého poetismu extenzivní teorii médií Marshalla McLuhana, by propojování Tylptova hlasu (a jím pronášených vlastních veršů) s elektronickými kompozicemi Michala Rataje bylo možno s jistou licencí označit také za „specifický mediatop, nediferencovatelné chiasma organického a anorganického“ (CHARVÁT 2020: 9).

25 Jaroslava Čajková charakterizuje umělecký přednes jako svého druhu „show“ (ČAJKOVÁ 1997).

26 Podle Eriky Fischer-Lichteové se v estetice performativity neoddělitelně snoubí oblast umění, společenského života a politiky (FISCHER-LICHTE 2011: 70). Také Martina Pfeilerová zdůrazňuje sociální konsekvence básnických performancí (PFLEILER 2003: 79–80).

Nejistota ohledně žánrového zařazení Ratajova a Typltova projektu svědčí o jeho originalitě, zároveň je zapotřebí dodat, že autoři měli nač navazovat a sami se k tomu otevřeně hlásí. Již byla zmíněna tradice hörspiel,²⁷ k níž by na rovině ryze hudební měla být doplněna akusmatická a konkrétní hudba.²⁸ Pokud jsem v úvodu připomněla Typltovu vazbu k hudební alternativní scéně a jeho předmluvu k esejům Petra Kofroně, pak by zde — právě ve vztahu k projektu *škrábanic* — nemělo být opomenuto, jakou důležitost v nich Kofroň přikládá sepětí uměleckého díla s filozofií (KOFROŇ 1998: 17) a také tichu: lepšího vnímání hudby/zvuku (analogicky by se dalo ale též doplnit: slova, řeči) se podle Kofroně — který se odvolává na „celosvětové výzkumy“ — dosáhne paradoxně omezením hudby, zvukovou abstinencí, většímu vystavení se tichu (IBID.). Velmi trefně pak Kofroň přirovnává proslulou skladbu Johna Cage *4'33"* k černému slunci, v jehož tmě „zazáří vše, co jsme dříve ani neviděli“ (IBID.: 30).

V oblasti poezie lze volnou souvislost nacházet se všemi názory, směry a tendencemi, které pohlížely na slovo nikoli jako na pouhý arbitrární znak sloužící k pojmenování mimojazykové skutečnosti, ale jako na skutečnost samu o sobě. V tom ostatně pro Romana Jakobsona spočívá samotná podstata poezie, básnickosti. V druhé dekádě 20. století se hned v několika zemích a básnických směrech — futurismu, resp. kubofuturismu a dadaismu — programově prosadilo oddělení slova od objektivní skutečnosti. Řeč v důsledku toho byla organizována „jako zvuk, jako hudební skladba“ (Jindřich Honzl: „Slovo na jevišti a ve filmu“ [1937], cit. dle POTUŽÁKOVÁ — RUT 2018: 191). Z této perspektivy přinejmenším vzdáleně v Typltových a Ratajových vystoupeních rezonují představení dadaistů v curyšském Cabaret Voltaire v době první světové války, recitace Wiener Gruppe a s ní spřízněného Ernsta Jandla (ŠVAMBERK 2014: 9), neodadaistická pražská šmidřít *Malmuzherciáda* (prosinec 1954), na níž byla mj. provedena trojdílná hudební skladba pro smyčcové kvarteto a konkrétní zvuky (šplouchání vody v umyvadle, šoupání židle po podlaze, tlučení do desek nástrojů atd.) (KOFROŇ 1998: 52 [s odkazem na monografii J. Kříže *Šmidrové*, 1970]), stejně jako pozdější samostatná tvorba jednoho ze Šmidrů, hudebního skladatele Rudolfa Komorouse, který od šedesátých let do svých skladeb zapojoval netradiční nástroje a předměty (jako

27 Hörspiel je hudebně-dramatická kompozice, která „si klade si za cíl prozkoumávat nové akustické, hudební a režijní postupy, spoje slova a hudby, dramaturgické koncepty a dramatické formy“ (JIŘIČKA 2015: 67–68).

28 Návaznost na tradiční koncepty akusmatické hudby (tj. hudby, při níž nevidíme původce zvuku; akusmatická hudba je spojena buď s technikou přenosu, anebo záznamem na nosičích [JIŘIČKA 2015: 81]) je zmíněna na webu Michale Rataje (<http://michalrataj.com/?page_id=599>, přístup 16. 9. 2020) a ve své recenzi na ni poukazuje i Martin Lauer (LAUER 2014). O Ratajově přístupu ke (konkrétní) hudbě a radioartu mnoho též napovídají jeho teoreticko-historicky pojaté texty (RATAJ 2007, IDEM 2008).

byly vodní slavík, řehtačka, mešní zvonky, flexaton, foukací harmoniky, hodinová spirála, kravský zvonec [IBID.: 53]) a také — pod vlivem taoismu²⁹ — akcentová ticho (IBID.: 54). Na místě asi je připomenout také aktivity českého postsurrealistického okruhu v letech padesátých (divadelní hry a pantomimy Vratislava Effenbergra a Karla Hynka) a zejména šedesátých (magnetofonové nahrávky poezie *Antologie 1962* a *Fragmenty 1963* a *Fragmenty 1964*).

Osobně vnímám Typlův projev na obou albech jako velmi výrazný ohlas *Hry na ohradu* Stanislava Dvorského (ostatně právě úryvky z ní Dvorský vbral coby své příspěvky do výše zmíněných magnetofonových antologií). Lze v této souvislosti citovat z Typltova doslovu, kde o tomto textu uvažuje jako o šachové partii, přičemž používá slova a formulace, silně připomínající atmosféru skladby „Tah po tahu“ z alba *Zaškrábnutí*: „Hodilo by se mít zkušenost někoho, kdo je zvyklý číst si a přehrávat záznamy partií. Tento druh literatury se často neprávem přehlíží, a přitom čtoucího učí mimořádné disciplíně: sledovat tah po tahu, jak se vyvíjely rozhodující situace, vyhledávat okamžiky, kdy přesně začala prohra jednoho a výhra druhého, domýšlet možnosti, jak by se ještě bývalo dalo všechno změnit, ale v žádném případě nezasahovat. Nedělat nic víc než si pro vlastní potěšení oživovat, jak se to doopravdy hrálo“ (TYPLT 2006: 124).

V anotaci alba *Škrábanice* na webových stránkách Michala Rataje je z hlediště tvůrčího vkladu Jaromíra Typla zmíněna rovněž konkrétní poezie.³⁰ To lze ve vztahu k Typltově individuální tvůrčí činnosti přeneseně reflektovat i v korelaci s jeho interpretačními texty a komentáři, konkrétně opět českého (post)surrealismu, kde akcentuje právě konkrétnost, věčnost, orientaci na věci, a to na věci všední, banální, „harampádí“, odpad. Ilustrativní je v této

29 Komorouse v tomto směru zásadně ovlivnil jeho dvouletý pobyt v Číně (v letech 1959–1961 vyučoval na pekingské univerzitě hru na fagot a komorní hru — srov.: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3061>, přístup 20. I. 2021).

30 *Konkrétní poezie* je pojem nadřazený pojmu *zvukové poezie* — kromě ní je pod něj zahrnována i poezie vizuální a kinetická. Mary Ellen Soltová, pořadatelka mezinárodně pojaté antologie konkrétní poezie z roku 1968, vidí jako základní pojítka koncentraci na fyzický materiál básně/textu, ať už písmo v případě poezie vizuální, nebo zvuk v případě poezie zvukové (popř. pohyb v poezii kinetické). Autoři konkrétní poezie se snaží básnickou tvorbu vymanit ze staletí trvajících břemene idejí, symbolické reference, aluzí a opakujících se emocionálního obsahu (SALT 1968). Jedním z českých tvůrců, jemuž je ve zmiňované antologii věnována pozornost, je i Ladislav Novák. Na některé podobnosti a shody mezi jeho zvukovou poezií (resp. s její charakteristikou v podání Pavla Novotného [NOVOTNÝ 2017]) a Typltovou auditivní tvorbou jsem upozornila již výše. Ačkoli je Jaromír Typl zcela jistě s Novákovým dílem obeznámen, jedná se nicméně spíše o nezáměrnou rezonanci, jež vychází ze sledování podobných cílů.

souvislosti i jeho odpověď v anketě o radiovém umění v revue *Souvislosti*, kde mluví o tom, že právě začlenění zvuků obyčejných věcí bylo to, co jej zaujalo na německé kapele Einstürzende Neubauten (srov. TYPLT 2009b). V kontextu vlastního Typltova díla nejtěsnější spojnice pochopitelně vedou k jeho „zmutovaným autorským čtením“, k prezentaci textů formou zvukových nahrávek či videoartu. Zatímco ovšem např. audiopodoba *Michala přes noc* je zvukovým ztvárněným textu předtím publikovaného v tištěné podobě, texty pro *Škrábanice* i *Zaškrábnutí* vznikly právě pro kompozice vytvářené s Michalem Ratajem. Mají roli jakýchsi základních souřadnic, s nimiž se při jednotlivých vystoupeních dále pracuje při společném vytváření unikátního poeticko-akustického díla.

Škrábanice a Zaškrábnutí

Na obecné rovině je pro textovou složku *škrábanic* příznačná absence přímočarého slovního vyjádření emocí a psychických stavů — k tomu naopak slouží právě různorodé prostředky zvukové. Dalším charakteristickým rysem je, že to nejsou slova, nýbrž jednotlivé hlásky a hlásková spojení, jež zde představují základní „stavební materiál“. Jinak řečeno: pro každou skladbu jsou charakteristické určité hlásky — povětšinou souhlásky — a hlásková (souhlásko-samohlásková) spojení, na jejichž dominanci je textová složka konkrétní skladby postavena. V jednotlivých kompozicích nejsou prezentovány souvislé texty, ale fragmenty, jež kromě (zde v doslovném smyslu míněno) promlouvajícího subjektu drží pohromadě právě hlásková podobnost a blízkost. Míra jejich významové spojitosti v jednotlivých skladbách je pak různá.

Vedle sebe jsou ve *škrábanicích* „sneseny“ (simulované) útržky rádooby civilních, všedních hovorů a výroky výrazně imaginativního rázu. Působivost tu vychází mj. z napětí mezi zautomatizovaným a zaktualizovaným užitím jazyka, spjatého s výrazovou expresivností (srov. JELÍNEK 2000: 771). Typlt se nevyhýbá běžným, ba ustáleným spojením („Dám se podat“, skladba „Prodřeně naskrz“ [TYPLT — RATAJ 2014]), která však často originálně ozvláštňuje („Zkostnatělý nádech a vylámaný výdech“ [„Vráceno nazpět“, IBID.]) a především prokládá inovativními básnickými obrazy, vyznačujícími se těžko proniknutelnou sémantikou, což je posíleno právě tím, že se jedná o osamostatněné fragmenty: „Vedle mě tance a jiné chrapoty“ (IBID.); „Dusno tepe“ — „mantra“ krátké skladby „Asi odjinud“ (IBID.), obklopující verš „Táhnou se pukliny, vlečou se jícny“. V kompozici „Vráceno nazpět“ je po úvodním sémanticky zneklidňujícím incipitu „Podél odpovědi se plazilo několik zuřivých, zimomřivých vět“ vyřčeno zdánlivě obyčejné vyjádření: „Poslals mi to na starou adresu | Pošli mi to radši na tu ještě starší“ (IBID.). Nejistotu sem vnáší ukazovací zájmeno *to* použité namísto pojmenování konkrétního předmětu — ten zůstává zastřený, nevyslovený. V druhé části pak místo logicky očekávatelné žádosti o zaslání na adresu novou (stávající) je mluvčím

vyslovena žádost o zaslání „na adresu ještě starší“. Žádnou pointu pak tato mikrosituace — příznačně — nemá.

Textová složka kompozice nese také četné mlúvenostní rysy, které jsou nositeli expresivního zbarvení. Patří sem různé zadržávání, (za)kóktávání, opakování, přeríkávání, mumlání artikulovaných i neartikulovaných zvuků, proměnlivá úroveň zřetelnosti a hlasitosti promluvy — v určitých místech tak např. řeč mluvčího zaniká mezi dalšími zvuky, mísí se s nimi, splyývá s nimi. K mlúvenostním rysům lze zařadit i hláskové jevy z nespisovné češtiny („Budu si tady přeležat křoví“, skladba „Nahradit nebo smazat“ [IBID.]), jež vnášejí do promluvy moment jistého záměrného zhrubění, korespondujícího s celkovou převažující kakofonickou atmosférou *škrábanic*. Kakofonii na rovině hláskosloví lze pak taktéž přiřadit k aktualizacním prostředkům (srov. JE-LÍNEK 2000: 769), jimiž *škrábanice* aktivizují vnímatelovu pozornost a vnímání.

Navzdory svému sepětí se zvukem a vázanosti na zvukovou realizaci zůstávají jak *Škrábanice*, tak *Zaškrábnutí* — už svým titulem — těsně spjaty i s procesem psaní,³¹ jenž je zde tematizován prostřednictvím textové i zvukové složky. Zvukovou imitací psaní, ale také škrábání, škrtnání apod., obsahem básnických útržků i způsobem, jakým jsou prezentovány, je psaní předváděno coby performativní akt, performativní událost.³² Užívané prostředky a techniky, zejména práce s různými timbry (barvami) hlasu, různé překrývání, vršení, ozvěny, zrcadlení zvuků,³³ tu nadto poukazují k sepětí s prostorovostí a vizualitou. Jednotlivá slova svou zvukovou podobou v sobě navzájem rezonují, skladby evokují dojem jakéhosi zvukového zrcadlového labyrintu či bludiště, ostatně slovo *bludiště*, resp. sousloví *bludiště si rozumí* prochází na albu *Škrábnice* hned několika skladbami. Spaciální rozměr lze postřehnout i v obsahové rovině textové složky: „Ještě než se tam doškobrtám | Ještě než se tam doškrtnám | Ještě než se tam doškrábu | Jednou prořídne začernělé místo“ („Ze čtyř útržků“ [in RATAJ — TYPLT 2014]). Poslední citovaná věta přitom může být vnímána doslovně i přeneseně. V doslovném významu poukazuje na vliv času: působením času může materiál, ať už materiál, na nějž nebo jímž je psáno, „prořídnout“. Obrazně pak lze větu chápat jako narážku

31 Přinejmenším na úrovni vydaných alb se i v tomto projektu zároveň odráží Typltův vztah k vizuální tvorbě a vizuálnímu umění, resp. autorovy tvůrčí spolupráce i z této oblasti: autorem obalu alba *Škrábanice* je Viktor Kopasz a alba *Zaškrábnutí* Jan Měříčka (ke spolupracím s oběma umělci srov. pozn. 3 a 9). Snad může být v této souvislosti zajímavé, že i u Ladislava Nováka upozorňuje P. Novotný na souvztažnost jeho experimentů zvukových a výtvarných (NOVOTNÝ 2017: 197–198).

32 Terminologicky jsem zde byla inspirována Michaelou Fišerovou (srov. FIŠEROVÁ 2016: 195).

33 Pavel Novotný mluví (v souvislosti se zvukovou poezií Ladislava Nováka) o *iteračním akustickém zmnožení*, v němž se slova/výroky „různě setkávají, narážejí o sebe či se navzájem předhánějí“ (NOVOTNÝ 2017: 204).

na snahu zorientovat se v situaci (lidské existence), porozumět jí, proniknout jejím tajemstvím.

Album *Škrábanice* obsahuje třináct skladeb, jejichž délka je velmi různá: nejkratší trvá půl minuty a nejdější minut jedenáct. Na rovině zvukově-hudební i hlasově-verbální zde vstupujeme do prostoru bytostně heterogenního. Je zde využíváno široké škály zvuků a zvukových efektů: elektronická hudba, klasické nástroje (kytara), imitace zvuku přístrojů i přirozených zvuků (psaní, tikot hodin, kapání vody). Zvukové efekty na některých místech jako by simulovaly hlas vzteklé, hladové šelmy či psa, celé album ostatně evokuje atmosféru jakéhosi neznámého ohrožení, nebezpečí. Typltův projev taktéž neustále osciluje mezi různými polohami: od klasického přednesu přes krajně expresivní projev až po polohu zcela civilní. Někdy svůj hlas stylizuje tak, že řečené vyznívá ironicky, sarkasticky či zlostně (promlouvající subjekt je čímsi iritován). V závěru osmé skladby („Prodřené naskrz“) se objevuje náběh k rapování. Velmi často také pracuje s neartikulovanou řečí: objevuje se mumláni, hrčení, chrčení, různorodá práce s dechem. Hudební složka podstatným způsobem vytváří sugestivní mrazivou, někdy až hororovou atmosféru (která je ovšem např. v již zmíněné osmé skladbě „Prodřené naskrz“ překvapivě vystřídána zvukem jemným, něžným, až snově romantickým) a Typlt ji svým přednesem i neartikulovanými zvuky podstatným způsobem dotváří.

Pro vytvoření maximálního napětí si Typlt s Ratajem vystačí s artikulovanou i neartikulovanou modulací hlasu podbarvenou sugestivní hudební složkou, což je důkazem toho, že horor se rozhodně může obejít bez doslovných vizuálních obrazů.³⁴ Drama, do něhož jsme při poslechu alba *Škrábanice* vtaženi, je navíc dramatem bez explicitního příběhu a nezřídka i beze slov. Textová složka je totiž, jak bylo již naznačeno, tvořena pouze několika textovými fragmenty, které mají podobu jakýchsi „manter“, jež se vracejí napříč všemi skladbami. Jsou ovšem pronášeny, vyslovovány různým způsobem a podbarveny různými zvuky, čímž dochází k proměnám jejich sémantiky a jejich sémantického vyznění. K významovým posunům dochází díky změnám intonace, tzn. použitím různých „intonáčních variant“ (JELÍNEK 2000: 707) totožných formulací, dále rozdílům v síle hlasu, v důrazu, s nímž jsou slova vyslovována (IBID.), a v neposlední řadě proměně tempa promluvy a jejího frázování (IBID.: 709), tj. různým kladením pauz a pomlk v týchčz větách a souslovích.

Druhé album *Zaškrábnutí* na shora popsanou poetiku navazuje, zároveň má svá specifika. Především: pokud se svou textovou složkou album *Škrábanice* na obecné rovině vztahovalo dominantně k sémantické kategorii místa/prostoru, pak na *Zaškrábnutí* tuto roli přejímá kategorie času. Dobře to ilustrují klíčová slova: na albu *Škrábanice* mj. *bludiště*, *začernělé místo*, ale

34 Ba naopak to dává myslet na skutečnost, že bez zvukové složky by řada filmových hororů byla pravděpodobně dosti „bezzubá“, ne-li směšná.

i adverbia *tam* či *tady*, na albu *Zaškrábnutí* připadá hlavní role adverbium *dřív*. K jistému posunu dochází rovněž na rovině hudební: *Zaškrábnutí* je hudebně pestřejší — díky zapojení většího počtu hudebních nástrojů, mj. flétny šakuhači, jež přibližuje znění skladeb k rituální hudbě. Tímto způsobem se explicitně připomenuto původní sepětí poezie i hudby s magií.³⁵ Album se ovšem pohybuje i v jiných polohách, např. druhá skladba („Jako zlom“) se Typltovým projevem, pracujícím s různou barvou a výškou hlasu, i hudební složkou (elektrická kytara) posouvá směrem k (rockové) písni.

Zaškrábnutí obsahuje sedm kratších skladeb, jež různým způsobem variiují slova, formulace, motivy z úvodní více než dvacetiminutové básnicko-hudební kompozice „Tah po tahu“, v níž se autoři asi nejvíce přiblížili obdivovanému útvaru hörspiel. I v ryze textové podobě (srov. TYPLT 2020a) se báseň brání totalitě smyslu, bytostná jí je přerývanost, fragmentárnost, což Typltova interpretace na *Zaškrábnutí* jen posiluje. Zvukové zpracování ovšem otevírá v porovnání s lineárně psaným textem další významové nuance a polohy — prostřednictvím opakování, zvukové ozvěny, překrývání zvuků, pomlk, zaseknutí atd. Text se tak stává ještě obtížněji uchopitelným, zároveň se tu setkáváme s již výše naznačeným Typltovým výrazným kladením akcentů (hlavně prostřednictvím opakování), které by recipient při osamělém čtení textu třeba kladl jinam a/či jinak.³⁶ Skladba se vyznačuje jazykovou hrou (především prostřednictvím práce s homonymií) a zvýznamňováním ostrých a tvrdých konsonant, což je ovšem rys společný všem skladbám na obou albech, resp. veškeré Typltovy poezie, tedy i té publikované v tištěné podobě, jak naposled ukázala kniha *Za dlouho*. S tou mají skladby ze *Zaškrábnutí* společné i časté používání ukazovacího zájmena středního rodu (*to*) a neosobních slovesných tvarů, jež se objevují v názvech většiny skladeb *Zaškrábnutí*. Těmito lexikálně-syntaktickými prostředky se Typltovy texty vztahují k sémantickému poli „neurčitosti“, jež v jedné ze svých významových fazet v sobě nese potenciál evokovat úzkost: z neznámého, nepojmenovatelného, neuchopitelného.

Z hlediska textového je album *Zaškrábnutí* z velké části postaveno na různých zvukových, sémantických i syntaktických variacích klíčového slova *dřív*, resp. slovních spojení, v nichž je použito, např.: „Zase to dřív“; „Zase se sem

35 Bohumil Geist i Zdeněk Justoň shodně uvádějí, že v kulturách tzv. přírodních národů je hudba velmi úzce spjata s magií (GEIST 1970: 19), slouží primárně ke komunikaci s nadpřirozeným (JUSTOŇ 1996: 53). B. Geist ve své knize podává také přehled různých teorií vzniku hudby, z nichž některé jej spojují s řečí (GEIST 1970: 25–28).

36 Jak uvádí Jaroslava Čajková: prostřednictvím zvukových prostředků, resp. sluchových vjemů recitátor vnímátemi zobrazuje, zviditelňuje významovou rovinu textu, některé významy akcentuje, jiné zatlačuje do pozadí s cílem stvořit ve vědomí posluchače svět podle svých představ, aby ovlivnil jeho vidění, cítění a poznání podle svých cílů (ČAJKOVÁ 1997: 445).

dere to dřív“; „Kdo ještě stihne to dřív?“; „Kdo dřív prozře | Kdo dřív odolá | Kdo dřív oddálí — A kdo dřív nedočká“; „Kdo to dřív vydrží?“, „A dřív bude vědět | co dřív by nešlo“; „Kdo si dřív připraví dřív“.³⁷ Z citací je patrné, že napětí tu vychází mj. ze syntaktické automatizace a aktualizace, tj. použití slova *dřív* ve funkci příslovečného určení, ale i podmětu či předmětu. Někdy je v tomto směru vyjádření dokonce dvojnásobné a záleží jen na posluchači, jak jej pochopí: „Kdo odmítne dřív — mít to tu dřív“ (vše RATAJ — TYPLT 2020).

Slovo *dřív* patří k těm, jimž je Typlt ve své tvorbě dlouhodobě fascinován — pro jeho samotnou zvukovou podobu i pro jeho nedílné sepětí s bytostně relativním fenoménem času. V autorových textových příspěvcích do *škrábanic* lze podobně jako v jeho recentní tištěné poezii shledat častý výskyt slov tvořených hláskami ostrými, řezavými, skřípavými, navozujícími atmosféru situace subjektu, který čelí násilí, bolesti, tvrdosti, krutosti, ohrožení.³⁸ Na variacích se slovem *dřív* je podstatné předvedení toho, jakou má každé slovo nedozírnou hloubku a že vždy záleží, do jakého verbálního i zvukového kontextu je postaveno, jak je vysloveno — s jakým důrazem, barvou hlasu, jakou hudbou či zvukem je podbarveno, doprovázeno apod. Lze považovat za signifikantní, že tato významová nestálost, barvitost a hloubka slov je ilustrována nikoli na substantivu či verbu, ale adverbium (*dřív*), které máme možná sklon vnímat (ještě více než slova označující substance a děje) jako sémanticky stálé, „bezproblémové“, „ploché“. Jak ovšem ukazují Jaromír Typlt s Michalem Ratajem: slovo je hmotou, kterou lze hlasem a dechem „hnít“ do různých tvarů, a žádná slova, ani ta zdánlivě obyčejná, ani ta samostatně neplnovýznamová, ani ta gramatická, nejsou vyjmuta z toho, co Milan Jankovič pojmenovává jako *dění smyslu*.

Pronásledování sebe sama

Alba *Škrábanice* a *Zaškrábnutí* zakládají svou působivost na důsledném propojení textové a hudebně-zvukové složky, lidského hlasu a elektronického zvuku, slov a hudby. Pokud jde o tvůrčí vklad Jaromíra Typlta, jeho rozhodnutí propojit texty takto úzce s hudbou a v tomto propojení se vesměs přidržet výrazového minimalismu chápu jako snahu o jistý návrat k původu a zrodu

37 Variacím na albu *Zaškrábnutí* předcházela skladba „O to dřív“, jež vznikla v roce 2016, byla zveřejněna v pátém vydání internetového sborníku zvukové poezie *Huellkurven* (srov. <<http://www.huellkurven.net/issue5.php>>, přístup 7. 4. 2021) a Michal Rataj ji v roce 2018 zařadil jako závěrečnou skladbu na své sólové album *Sentenceless Sentence*.

38 Sémantiku hlásek a dalších zvukových kvalit potvrdil svými výzkumy mj. Ivan Fónagy (v češtině je bohužel k dispozici pouze ukázka z jeho práce, publikována ve sborníku *12 esejí o jazyce*, Praha, Mladá fronta 1970) a další badatelé (srov. JIRÁČEK 2007: 70–77). V charakteristikách hláskosloví Typltových textů nicméně neaplikuji pojmosloví těchto výzkumů, ale snažím se vystihnout především to, jak na mne jako na vnímatele subjektivně působí.

poezie, ve svých — přinejmenším evropských — počátcích právě nahlas přednášené a doprovázené hudbou.³⁹ Svou roli v tomto „filozoficky“⁴⁰ motivovaném básnickém hledání pravděpodobně sehrává i vědomí nedílného sepětí zvuku, resp. lidského hlasu s prostorem.⁴¹ Lidská (tělesná, hmotná) existence je situována vždy prostorově, ve vztahu k prostoru — alespoň tak o tom smýšlí fenomenologicky orientovaná filozofie (existence), např. v pojetí Martina Heideggera či Jana Patočky.⁴²

Audioexperiment je jednou z možných cest, jak činit básnický akt *nesamozřejmým*. Nesamozřejmým se stává ve *škrábnicích* samo vypovídající já. Mluvčí zde činí sám sebe zvukovým nástrojem. Je to zvláštní druh sebeobjektivizace, sebezpředmětnění, při němž sledujeme neustále balancování mezi sebeodcizováním, sebeoddalováním, sebevzdalováním (se), a zároveň přibližováním se k sobě, sebezpoznáváním, sebezkoumáním, sebezpozorováním. Jádrem úvodní skladby „Tah po tahu“ z alba *Zaškrábnutí* je jistý souboj, konflikt, „přetahovaná“. Zdánlivě probíhá mezi dvěma subjekty, ale může jít také o dvě možné podoby, tváře subjektu jediného, který se zde rozdvouje na „já“ a „on“. Texty, jimiž Jaromír Typlt přispěl do projektu *škrábnic*, by z této perspektivy bylo možné interpretovat jako velmi osobité ztvárnění Rimbaudovy slavné básnické premisy „Já je někdo jiný“.⁴³ Stejně jako v závěru básně

39 Podle Markéty Potužákové „o prvotní jednotě (básnického) slova a (zpívajícího) hlasu není pochyb“ (POTUŽÁKOVÁ 2013: 10). Původní sepětí poezie s hudbou přetrvávalo, jak na příkladu rané anglické poezie dokládá Martina Pfeiler, až do období středověku (PFEILER 2003: 22).

40 Míněno: k otázce smyslu (psaní/tvorby/bytí) orientované.

41 Srov.: „Prostor je pojem, který vytváří rámec pro vztahy. Takový rámec může být fyzické, materiální povahy, ovšem také povahy duševní, intelektuální či virtuální. V prostoru se odehrávají kosmologické, fyzikální i biologické procesy napříč časem. Jako bytosti se v prostoru vymezujeme vůči okolí, v prostoru probíhá naše komunikace. Jedním z principů takové komunikace [...] je komunikace akustická — komunikace zvukem, který se (vědomě strukturován v čase) stává hudbou. Přemýšlet o hudbě bez vědomí prostoru je nemožné. Aby hudba zněla, předpokládá prostor, v němž budou v závislosti na záměrné fyzické aktivitě vibrovat částice vzduchu“ (RATAJ 2018: 6).

42 Není samozřejmě náhodou, že ve svých úvahách o „dění smyslu“ byl Milan Jankovič v počátcích ovlivněn mj. právě Heideggerovým chápáním uměleckého díla a že v pojetí dění smyslu coby **transcendence** mu později mnohé pomohlo ujasnit právě Patočkovu pojetí transcendence „jako neuspokojení s daným a jako vzpírání se k ne-danému, jako základ naší otevřenosti vůči bytí a tedy též jako smysl tvorby“ (JANKOVIČ 2005: 100). Patočkova filozofie představuje také jeden ze základních myšlenkových rámců knihy Pavla Jiráčka věnované „spojení zvuku a smyslu ve verši“ (JIRÁČEK 2007).

43 Podle Emila Benvenista je Rimbaudovo „Já je někdo jiný“ typickým výrazem myšlenkového odcizení, kde je „já“ zbaveno své bytostné identity (BENVENISTE 2019/2020: 43).

„Tah po tahu“ tu nakonec zůstává **rozmazaná** tvář: nejistá, nejasná, unikavá, stále ve stavu potenciálního nabytí jakéhokoli tvaru.

Vedle toho, že zvukové realizace Jaromíra Typlta jsou, jak soudím, projevem procesu básnickova poznávání, hledání, tázání, tápání, je ovšem zapotřebí reflektovat i jiný jejich významný aspekt, a sice persvazivní funkci. Autorská persvaze, snaha o prosazení svého autorského záměru a své autointerpretace, je ve skladbách vytvářených s Michalem Ratajem a dalšími hudebníky nicméně přinejmenším zčásti dána dobrovolně „všanc“. Lze za tím tušit, že se autor dokáže nebrat stoprocentně vážně, že ke svému zdánlivě zcela vážnému a vážně míněnému básnickému gestu přistupuje i se sebeironií, že se — v neposlední řadě — nezříká humoru, což je především na albu *Zaškrábnutí* jasně patrné. Do jisté míry stále platí to, co bylo charakteristické pro autorovy básnické počátky, tj. potřeba jistým způsobem ovlivňovat recepci své tvorby, manipulovat ji, zároveň je zde posilován výše zmíněný sebeironický aspekt, záměrná snaha o odstup od sebe sama a jistý moment hry, již do projektu *škrábanic* vnáší improvizace a vzájemné bezprostřední reakce obou hlavních tvůrců. To má, domnívám se, dopad na samotné autory i na potenciální recipienty: všem účastníkům umělecké komunikace to rozšiřuje pole tvůrčích, resp. interpretačních možností. Prostor vzniku i recepce básnicko-hudebního díla se tím sice stává méně jasným, nejistějším, ale zároveň i svobodnějším.⁴⁴

Při práci na textu byly využity zdroje/služby výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).

PRAMENY

RATAJ, Michal — TYPLT, Jaromír

2020 *Zaškrábnutí* (Praha: Polí5) <<https://poli5.bandcamp.com/album/za-kr-bnut-scribble-more>>, přístup 29. 9. 2020

TYPLT, Jaromír — RATAJ, Michal

2014 *Škrábanice* (Praha: Polí5)

TYPLT, Jaromír

2009a „Audio (Záznamy a skici)“; *Souvislosti* XX, č. 1, s. 195–200

2020a „Tah po tahu“; *Tvar* XXXII, č. 5, s. 10

44 Srov.: „ke smyslu díla nás přivádí hra, hra textu, k níž se můžeme přiblížit pouze svou vlastní hrou. Dílo je prostorem té obojí hry, je společným územím tvůrce a vnímatele, všech, kdo do něj vstupují. Umění je nejsvobodnější hra o smysl“ (JANKOVIČ 2009: 125).

LITERATURA

ADÁMEK, Jiří

2010 *Théâtre musical. Divadlo poutané hudbou* (Praha: Nakladatelství AMU)

BENVENISTE, Émile

2019/2020 „Struktura vztahů slovesné osoby“; přel. Eva Krásová; in idem: *Studie z obecné lingvistiky* (Praha/Podlesí: Dauphin), s. 38–49

CULLER, Jonathan

2020 *Teorie lyriky*; přel. Martin Pokorný (Praha: Nakladatelství Karolinum)

ČAJKOVÁ, Jaroslava

1997 „Princíp show v umeleckom prednese“; in Lubomír Plesník (ed.): *O interpretácii umeleckého textu 18. Show ako výrazový princíp* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa), s. 443–450

DONGUY, Jacques

2007 *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953–2007)* (Dijon: les Presses du réel)

FAIX, Jan

2014 „Bludiště si rozumí“; *Tvar* XXV, č. 13, s. 252020 „Abstrakce pozemsky vykřičená“; *His Voice* 2. 4. <<https://www.hisvoice.cz/abstrakce-pozemsky-vykricenaa/>>, přístup 1. I. 2021

FISCHER-LICHTE, Erika

2011 *Estetika performativity*; přel. Markéta Polochová (Mníšek pod Brdy: Na konári)

FIŠEROVÁ, Michaela

2016 *Dekonstrukce podpisu. Jacques Derrida a opakování neopakovatelného* (Praha: Togga)

GEIST, Bohumil

1970 *Původ hudby* (Praha/Bratislava: Supraphon)

GOJDA, Petr

2020 „Jak se škrábe Zaškrábnutí?“; *Týdeník Rozhlas* XXX, č. 28, s. 8

GADAMER, Hans-Georg

2011 *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky*; přel. David Mik (Praha: Triáda)

HAUZNEROVÁ, Aneta

2014 „Škrábanice“; *Souvislosti* XXV, č. 2, s. 255–257

HIGGINS, Dick

1980 „Taxonomy of Sound Poetry“; <https://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html>, přístup 20. 3. 2021

CHARVÁT, Martin

2020 *Zázračné křížení: Karel Teige a Vítězslav Nezval* (Praha: Nakladatelství AMU)

JAKŠ, Filip

2014 „Potrhané solmizační slabiky“; *H_aluze* VII, č. 27, s. 50–51

JANKOVIČ, Milan

2005 *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Nakladatelství Karolinum)2009 *Dílo v pohybu* (Praha: Academia)

JANUŠ, Petr

2009 *Zvuková poezie. Sound Poetry* [Diplomová práce] (Praha: Filozofická fakulta UK)

2012 „Zvuková poezie. Teoretické otázky a intermediální přesah“; in Michal Rataj (ed.): *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury* (Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze ve spolupráci s Českým rozhlasem), s. 101–109

JELÍNEK, Milan

2000 „Stylistika“; in *Příruční mluvnice češtiny*, 2., opravené vydání (Praha: Nakladatelství lidové noviny), s. 699–780 [1995]

JIRÁČEK, Pavel

2007 *Lyrický rytmus. O spojení zvuku a smyslu ve verši* (Brno: Host)

JIŘIČKA, Lukáš

2015 *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu* (Praha: Nakladatelství AMU)

JUSTOŇ, Zdeněk

1996 *Hudba přírodních národů* (Liberec: Dauphin)

KOFRONĚ, Petr

1998 *Tón ne! Čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby* (Brno: Host)

KOSTELANETZ, Richard

1980 „Text Sound Art: A Survey“; <<https://www.ubu.com/papers/kostelanz.html>>, přístup 16. 3. 2021

KOUMAR, Jakub

2014 „Škrty a jiné chrapoty — Škrábanice Jaromíra Typlta a Michala Rataje“; *Full Moon* 27. 8. <<https://www.fullmoonzine.cz/clanky/krty-a-jin-chrapoty-kr-banice-jarom-ra-typlta-a-michala-rataje>>, přístup 1. 1. 2021

KUDĚJ, Richard

2020 „Příběhy ukryté v několika slovech (Michal Rataj, Jaromír Typlt)“; *Full Moon* 16. 8. <<https://www.fullmoonzine.cz/clanky/pribehy-ukryte-v- nekolika-slo-vech-michal-rataj-jaromir-typlt>>, přístup 18. 12. 2020

LAUER, Martin

2014 „Jaromír Typlt & Michal Rataj: Škrábanice“; *His Voice* 12. 5. <<https://www.hisvoice.cz/jaromir-typlt-michal-rataj-skrabanice>>, přístup 18. 9. 2020

MCCAFFERY, Steve

1978 „Sound Poetry — A Survey“; <<https://www.ubu.com/papers/mccaffery.html>>, přístup 16. 3. 2021

MIZEROVÁ, Nikola

2012 „Vstupuj devíti branami: roztroušené postřehy k textu *Michal přes noc* Jaromíra Typlta“; *Souvislosti* XXIII, č. 2, s. 14–19

NOVOTNÝ, Pavel

2017 „»Lezte dovnitř!« (K fonické poezii Ladislava Nováka)“; *Souvislosti* XXVIII, č. 2, s. 197–208

PFEILER, Martina

- 2003 *Sounds of Poetry: Contemporary American Performance Poets* (Gunter Narr Verlag) <https://www.ubu.com/papers/Pfeiler_American-Performing-Poets.pdf>, přístup 19. 3. 2021

PIORECKÝ, Karel

- 2011 *Česká poezie v postmoderní situaci* (Praha: Academia)

POLÁCH, Roman

- 2020 „O čem nelze mluvit, tam lze hledat škvíry (Michala Rataje a Jaromíra Typlta Zaškrábnutí)“; *Souvislosti* XXX, č. 2, s. 245–247

POSPISZIL, Karolina

- 2013 „»Ke slovu je potřeba se doposlouchat«. Audio art a tekstowo-dźwiękowa twórczość Jaromíra Typlta“; *Bohemistika* XIII, č. 2, s. 101–122

POTUŽÁKOVÁ, Markéta

- 2013 *Psáno ústy, čteno ušima. Pokus o využití francouzské zkušenosti pro český přednes a jeho pedagogiku* (Praha: Brkola)

POTUŽÁKOVÁ, Markéta — RUT, Přemysl (edd.)

- 2018 *Téměř vždycky trapným dojmem. Antologie textů o verši básnickém a dramatickém se zřetelem k tzv. přednesu* (Praha: Nakladatelství AMU)

PRÁŠIL, Janis

- 2013 „Poezie jako obraz. Poetry-filmy Jaromíra Typlta“; *Cinepur* XXIII, č. 110, s. 76–80

RATAJ, Michal

- 2007 *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu: problematika vymezování tvůrčích pozic v prostředí akustických umění z pohledu domácí scény radioartu* (Praha: KANT pro AMU v Praze)

- 2008 „Šedesát let musique concrète“; *A2* IV, č. 38 <<https://www.advojka.cz/archiv/2008/38/sedesat-let-musique-concrete>>, přístup 3. 9. 2020

- 2018 „O zvuku, který se hýbe v nás i kolem nás“; in Michal Rataj, Slavomír Hořinka, Jan Trojan, Tomáš Dvořák: *Zvukoprostor — Prostorozvuk* (Praha: Nakladatelství AMU), s. 5–16

RATAJ, Michal (ed.)

- 2012 *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury* (Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze ve spolupráci s Českým rozhlasem)

RIEDEL, Jaroslav

- 2020 „Jaromír Typl / Michal Rataj: Zaškrábnutí“; *Umí* XXX, č. 6, příl. kulér, s. 9

SALT, Mary Ellen

- 1968 „Introduction“; in eadem (ed.): *Concrete Poetry: A World View* (Bloomington: Indiana University Press) <<https://www.ubu.com/papers/solt/intro.html>>, přístup 3. 4. 2021

SCHNEIDER, Jan — KRAUSOVÁ, Lenka (edd.)

- 2008 *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého)

SLÁDEK, Ondřej

2010a „Performance a performativita v kontextech“; in idem (ed.): *Performance/Performativita* (Praha: Ústav pro českou literaturu), s. 7–18

2010b „Literatura a performance“; in ibid., s. 35–66

ŠVAMBERK, Alex

2014 „Jaromír Typlt / Michal Rataj: Škrábanice / Scribbles“; *Uni XXIV*, č. 5, s. 8–9

TYPLT, Jaromír

2006 „Smetení ze stolu“; in Stanislav Dvorský: *Hra na ohradu* (Praha: Torst), s. 118–132

2008a „Nelíbí se mi slovo líbí 1/2“; přípr. Jonáš Hájek; *A tempo revue* 6. 10. <http://atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=081006-typlt_rozhovori&show=1>, přístup 22. 12. 2020

2008b „Nelíbí se mi slovo líbí 2/2“; přípr. Jonáš Hájek; *A tempo revue* 11. 12. <<http://atemporevue.janfila.com/?go=rozhovory&det=081211-typlt2&show=1>>, přístup 22. 12. 2020

2009b „Odpovím jenom na druhou otázku...“ [anketní odpověď]; *Souvislosti XX*, č. 1, s. 136

2012 „Přibližně od roku 1999...“; *Radio acustica* 21. 5. <<https://www.radiocustica.cz/jaromir-typlt-zmutovane-radiofonicke-cteni-5336682>>, přístup 1. 1. 2021

2020b „Základem improvizací je pozorné vnímat...“; *Bubíněk revolveru* 8. 6. <<http://www.bubinekrevolveru.cz/otazka-jaromir-typlt>>, přístup 16. 9. 2020

VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš

2007 „Předmluva. Radioart a lucidní stavy“; in Michal Rataj: *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu: problematika vymezení tvůrčích pozic v prostředí akustických umění z pohledu domácí scény radioartu* (Praha: Kant pro AMU), s. 7–11

WOLF, Werner

2006 „Hudba a literatura“; in Ansgar Nünning (ed.) — Jiří Trávníček a Jiří Holý (edd.): *Lexikon teorie literatury a kultury*; přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová (Brno: Host), s. 312–313 [podepsáno WW]

2011 „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“; přel. Zuzana Adamová, *Česká literatura LIX*, č. 1, s. 62–85

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uvedte původ — Neužívejte komerčně — Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs>.

