

Karolina POSPISZIL
Katowice

„Ke slovu je potřeba se doposlouchat”.
Audio art a tekstowo-dźwiękowa twórczość
Jaromíra Typlta

Słowa kluczowe: Audio art, Jaromír Typlt, poezja czeska, literatura, dźwięk, poezja dźwiękowa

Keywords: Audio art, Jaromír Typlt, Czech poetry, literature, sound, sound poetry

Abstract

W niniejszym artykule prezentuję tekstowo-dźwiękową twórczość Jaromíra Typlta na tle jednego z najciekawszych zjawisk w czeskiej kulturze współczesnej – audio artu. Refleksję nad audio artem i poezją dźwiękową traktuję jako wstęp do badań nad twórczością pisarza. Przedmiotem analizy są dzieła z pogranicza sztuk, zwłaszcza tzw. *zmutovaná autorská čtení* oraz cykl *Audio*, które poruszają problematykę dźwięku, słuchu i ich związków z literaturą.

In the following article I present text-sound works of Jaromír Typlt on the background of one of the most interesting phenomena in contemporary Czech culture, which is audio art. Reflection on audio art and sound poetry is an introduction to writer's works. His texts and compositions from borderland of arts, especially so-called *zmutovaná autorská čtení* and a cycle *Audio*, which raises issue of sound, hearing and their connections with literature also are analyzed in this article.

Michal Rataj w przedmowie do książki *Zvukem do hlavy*¹ (Rataj 2012) oznajmia to, co wielu badaczy, a przede wszystkim pasjonatów szeroko rozumianej muzyki współczesnej, zauważyło już dawno: je-

¹ Książka wydana w bieżącym roku. Korzystam – dzięki uprzejmości jednego z jej autorów – z wersji przed ostateczną korektą. Cytaty i numery stron przywołane w tym artykule mogą się nieznacznie różnić od wersji opublikowanej.

steśmy świadkami rozwoju jednej z najbardziej interesujących odmian sztuki – *audio artu*. Jest ona intermedialna i eksperymentująca, przywraca znaczenie dźwiękom (nie tyle samej muzyce, co dźwiękom właśnie) i zmysłowi słuchu, korzystając z możliwości, jakie dają nowe media, i sięgając jednocześnie do korzeni sztuki, zwłaszcza literatury (publiczne przedstawianie tekstów, meliczność):

Básníci odložili roušku intimní a privátní poetiky a své verše nechávají promlouvat v abstraktních zvukových či vizuálních tvarech oddělujících významy od zvuku či písma, kterým byly tradičně souzeny. [...] Naše slyšení se stává nejenom předmětem osobní hygieny, ale vstupuje do procesu sociální kritiky. Technologie v umění přestaly povětšinou určovat směr „kudy” a bez velkého tlaku se staly analogií meluhanovského: „The medium is the message” (Rataj 2012, s. 8).

Opis tego typu twórczości nie należy do najłatwiejszych zadań – z jednej strony z powodu braku dystansu czasowego, z drugiej – trudności, jakie napotyka badacz, starając się mówić o dźwiękach. Z podobnymi dylematami zmagają się piszący o muzyce. O problemach języka naukowego, czy nawet języka w ogóle, przy opisie muzyki i zjawisk z jej pogranicza napisano już wiele. Andrzej Hejmej w swoich dwóch książkach, poświęconych związkom muzyki i literatury, niejednokrotnie podkreślał trudność przedsięwzięcia, jakiego się podjął. I choć postulował odrzucenie metaforyzacji jako zjawiska szkodzącego nauce, podkreślał, że nie jest to łatwe². W podobnym duchu wypowiadał się Roland Barthes, zaznaczając, że język opisu muzyki czy próby jej interpretacji są nieadekwatne do ich przedmiotu,

² Wynika to głównie z „nieuchronnie radykalnej odrębności materiałów obu dziedzin sztuki”, a rzadkość badań związków muzyczno-literackich wynikać może z „generalnej dezorientacji co do formuły definiowania badanego przedmiotu i określenia jego przynależności do danej sfery badań” (Hejmej 2002, s. 6–7). Na wpływ dyskursu naukowego o związkach tych dwóch dziedzin sztuki ma także, jak pisze dalej Hejmej, wielość typologii, metodologii i nazw, powielanych przez kolejnych autorów (Hejmej 2012, s. 6–13) oraz obecne w badaniach i kulturze stereotypy muzyki w literaturze i literatury w muzyce (Hejmej 2012, s. 39–50). O problemach w definiowaniu podstawowych dla dyskursu o muzyce pojęć pisał m.in. S. Żurkowski (Żurkowski 2009).

stosują „najuboższą kategorię ligwistyczną: przymiotnik”³. Myślę, że rozszerzenie tych spostrzeżeń także na pole pisania o sztuce dźwiękowej nie jest nadużyciem.

Nie powinno się jednak – mimo zarysowanych tutaj bardzo pobieżnie trudności – rezygnować z opisu zjawisk ciekawych, wnoszących wiele nie tylko do refleksji literaturoznawczej, ale także szerszej, komparatystycznej. Takim zjawiskiem właśnie jest coraz bardziej popularny w Republice Czeskiej (jak na niszowy rodzaj sztuki) *audio art*. Oczywiście, można by mieć – i słusznie – wiele zastrzeżeń do tej nazwy⁴. Jest ona jednak na tyle szeroka, by pomieścić wiele zjawisk związanych z muzyką i nowoczesnym do niej podejściem, ze sztuką radiową, wreszcie – z literaturą. Wskazuje na ważną cechę poszczególnych utworów: dźwięk (dźwiękowość), brzmienie, nie zamykając ich jednak w genologicznych szufladach. Płynność granic, pewna nieokreśloność tego pojęcia pozwala na wyjście poza wyłącznie literaturoznawczy horyzont, w stronę innych nauk, sztuk i mediów. Warto tutaj pokrótce wspomnieć, że istnieją także inne nazwy tej formy sztuki; najciekawszą z nich wydaje się być *ars acustica* – i choć jej znaczenie jest bardzo zbliżone do terminu przytoczonego wcześniej, to powstało na innym, nieanglosaskim gruncie. Otóż o wprowadzenie do ogólnego, europejskiego i światowego „języka radiowego” pojęcia *ars acustica* zabiegał Klaus Schöning, znany niemiecki producent związany z radiem WDR. Termin ten nie znalazł zbyt wielu zwolenników, chociaż zdaniem Michala Rataja jest on:

[...] jakýmsi strukturálním zrcadlem, v němž se odráží všechny ty formy současných radiofonických projevů, které nemůžou být zařazeny do slovesných programů, protože obsahují moc hudby a málo textu, další, které se nemohou stát právoplatnými

³ Por. „How [...] does language manage when it has to interpret music? Alas, it seems, very badly. If one looks at the normal practice of music criticism (or, which is often the same thing, of conversations ‘on’ music), it can readily be seen that a work (or its performance) is only ever translated into the poorest of linguistic categories: the adjective” (Barthes 1977, s. 179).

⁴ Równie popularnym terminem jest *sound art*.

dokumenty, protože neodrážejí dostatečné množství sociálních realití a obsahují příliš nenarrativně strukturovaný text, a nakonec i takové, které nemohou být považovány za hudbu, protože obsahují větší než malé množství mluveného slova či nadbytek zvuků netónové povahy (Rataj 2012, s. 9).

Audio art opisuje te same – lub prawie te same – zjawiska; pojęcie to obecne jest w międzynarodowym, zdominowanym przez język angielski, dyskursie badawczym i krytycznym, dlatego też skłaniam się do używania właśnie tego terminu.

Jednak nie o terminy tutaj chodzi, a o opisywane zjawisko. Wokół *audio artu* utworzyła się – i wciąż się tworzy – kultura dźwięku (*audio culture*, Rataj stosuje pojęcie *audiokultura*). Jak każda kultura w ruchu, w czasie nieustannych przekształceń, wymyka się opisom. Na dzień dzisiejszy można powiedzieć, że składają się na nią szeroko rozumiane działania artystyczne, których istotnym elementem jest dźwięk i które wykorzystują wszystkie dostępne media, są niezależne od oficjalnych środków przekazu – telewizji czy radia (jak w większości przypadków sztuki alternatywnej, niszowej) – choć może się zdarzyć, że są przez nie zauważane lub nawet propagowane, istnieją w różnej formie, głównie jednak w postaci nagrania/przedstawienia/performance’u. Działania te mieszczą się na marginesie wszechobecnej i ekspansywnej kultury wizualnej, rozwijają nową formę słuchania – „komunikujícího, analytického, symbolického, chápacího” (Rataj 2012, s. 9).

Niniejszy artykuł poświęcony jest wyłącznie wycinkowi czeskiego *audio artu* – i to temu najbardziej zbliżonemu do może i nietradycyjnych, ale znanych oraz częściowo „oswojonych” wystąpień literackich – zwłaszcza z drugiej połowy dwudziestego wieku. Aby uciec od niepotrzebnych tutaj niejasności metodologicznych czy terminologicznych, na potrzeby tego artykułu używać będę określenia tekstowo-dźwiękowa twórczość⁵, co pozwoli odsunąć się nieco od mocno

⁵ Pojawiają się także określenia *text-sound poetry*, zwłaszcza w środowiskowych mediach (jak czasopismo „His Voice”, zob. http://www.hisvoice.cz/index.php?id_clanku=1013). Wydaje mi się jednak, że sięgnięcie po słowo „poezja” znacznie zawęży specyfikę interesującej mnie twórczości.

już zmetaforyzowanego dyskursu o literaturze i muzyce; jednocześnie nazwa ta zwraca uwagę na dźwięki, które nie zawsze są uznawane za muzykę, a więc dźwięki świata, codzienności, jak zamykane drzwi, kapiąca woda, sapanie i wiele innych, nieraz przetworzonych przez elektroniczne narzędzia. Będzie to twórczość Jaromíra Typlta, ale – kolejny raz muszę wyznaczyć granicę – niecała, interesującą mnie problematykę przedstawię na wybranych, najbardziej reprezentatywnych, utworach tego autora.

Jednak przed przejściem do krótkiego przedstawienia tego czeskiego twórcy i jego tekstowo-dźwiękowych przedsięwzięć należy choćby pobieżnie zapoznać się z problematyką *audio artu*. Oczywiście formalne ograniczenia artykułu nie pozwalają na pełne przedstawienie historii tej sztuki, skupimy się więc na najistotniejszych faktach, przede wszystkim z jej czeskiego nurtu, a na ten ogromny wpływ miały media – Internet i radio. Pierwsze z nich umożliwiło nie tylko szybką wymianę informacji, ale też pozwoliło na tworzenie się społeczności ludzi zainteresowanych daną problematyką, dzielenia się swoją sztuką. To truizmy, ale należy je tutaj przywołać, by móc powiedzieć, że nowy, związany właśnie z siecią, sposób myślenia, wzmocnił jeszcze poczucie fragmentaryzacji rzeczywistości (jest to już stały element naszego życia, przestrzeni społecznej, publicznej i artystycznej) – ale, jak zaznacza Rataj, nie na rozdmuchanej przez postmodernistów fragmentaryzacji powinniśmy się skupić, ale na tym, by „hledat cesty, které povedou do nitra takových fragmentů a začnou je neurálně propojovat do dynamických sítí” (Rataj 2012, s. 9). Owe połączenia, interteksty, aluzje, ukryte i jawne cytaty będą się pojawiały w utworach Jaromíra Typlta. Drugim medium, o którym należy tutaj wspomnieć, jest radio, a w przypadku czeskim – trzeci program państwowego radia, w którym od 2002 roku emitowana jest audycja *Radioateliér*, przybliżająca słuchaczom to, co Rataj nazywa nowym i dziwnym (Rataj 2012, s. 9)⁶. W ramach tej audycji prezen-

⁶ Jak pisze Viktor Pantůček, nie da się prezentowanej w audycji twórczości łatwo zaszufladkować, dopasować do istniejących już terminów czy typologii –

wane są dramaty radiowe, słuchowiska, inne formy dźwiękowej twórczości, rozmowy z autorami – jest ona nie tylko środkiem prezentacji tej sztuki, ale też „oswajania” odbiorców, zainteresowania ich. Słuchacz zaś znający, nawet pobieżnie, historię sztuki z łatwością zauważy pewne podobieństwa między współczesnym *audio artem* a awangardowymi poszukiwaniami artystów w minionym stuleciu. Widoczne inspiracje eksperymentami futurystów, dadaistów i surrealistów, poezją sonorną i różnymi jej odmianami pozwalają sądzić, że *audio art* wpisuje się w szerszy nurt działalności artystycznej. Pavel Novotný zauważa, że ten rodzaj sztuki może być w pewnym sensie lekarstwem, może pozwolić funkcjonować literackiemu eksperymentowi (Novotný 2012, s. 33). Istnieje oczywiście ryzyko, że owe inspiracje czy często bardzo czytelne aluzje mogą wynikać także z nieznamomości twórczości poprzedników, z sięgania do ogólnie dostępnych źródeł bez cienia refleksji, wreszcie – z zabawy technicznymi możliwościami, jakie dają współczesne komputery i sprzęt muzyczny (Novotný 2012, s. 32). Tworzenie z fragmentów, prefabrykatów traktowanych jako *ready-mades* być może jest tylko wynikiem życia w ponowoczesności, zbierania tego, co zostawia (pop)kultura, dopasowaniem się do wymagań czasu, łatwiejszym wyjściem. Ocenę autentyczności działań artystycznych twórców – nie tylko *audio artu*⁷ – pozostawiam jednak krytykom.

Audio art jednak nie powstał w próżni, dużo wcześniej pojawiały się utwory, zaliczane dzisiaj do poezji sonornej/dźwiękowej, które w zasadzie trudno odróżnić od tych współczesnych, zaliczanych do sztuki dźwiękowej. Zaczniemy jednak od definicji. Petr Januš wymieniając najważniejsze cechy poezji dźwiękowej, pisze, że może być

mimo to należy się nią zajmować i o niej pisać: „Určitě má cenu psát, i když se snad na první pohled k žádnému výsledku nedopracujeme. Naše teze se můžou sice jevit jako zcela scestné, je však možné, že alespoň někoho podnítí k jejich popírání, což nemusí být až tak málo” (Pantůček 2012, s. 91).

⁷ Por. np. opinie o znanych przedstawicielach *street artu*, np. Banksym, Shepardzie. Ciekawie problem autentyczności *street artu* został pokazany w filmie Banksy’ego *Exit Through the Gift Shop* (2010).

ona definiowana jako rodzaj liryki, w której skupienie na mowie i dźwiękach jest rysem charakterystycznym i która używa ich jako budulca utworów, co ważne – taka twórczość obala dominację papieru jako podstawowego dla poezji medium:

Akustické charakteristiky tohoto materiálu (verše, slova, hlásky) vystupují různou měrou do popředí na úkor sémantické a syntaktické stránky (třebaže to neznamená nutnou desémantizaci textu). Zvukové kvality lidského hlasu, na něž je vznik, resp. znovuoobjevení se této básnické formy vázáno, jsou rozhodujícím faktorem pro její oddělení od psané literatury a rozšíření výrazových možností směrem k akustickým uměleckým formám (hudba). Tuto skutečnost odráží i obecná definice Dicka Higginse, který zvukovou poezii vymezuje jako „poezii, jež se soustředí na zvuk více než na jakýkoliv jiný aspekt tvorby” (Januš 2012, s. 102).

Korzenie poezji dźwiękowej sięgają antyku, jednakże najważniejsze dla niej wydają się być dzieła twórców międzywojennych oraz tych z drugiej połowy dwudziestego wieku, wśród których należy wymienić m.in.: K. Schwittersa, zwłaszcza zaś jego *Ursonate*⁸, B. Heidsiecka, H. Chopina, rosyjskich futurystów, a na czeskim gruncie – E. F. Buriana, J. Hiršala, B. Grögerovą. Nie można także zapominać o wpływie nowoczesnej techniki, zwłaszcza magnetofonu, różnego typu sprzętów do modyfikacji głosu i dźwięków, a także o komputerach oraz Internecie. Za Heidsieckiem⁹ można wyróżnić pięć rodzajów poezji dźwiękowej:

- 1) *poezję asemantyczną*, czyli kontynuację wizualnych/graficznych eksperymentów literackiej awangardy pierwszej połowy dwudziestego wieku; nie jest to tylko poezja figuralna, bo tekst zyskuje w momencie publicznej lektury realizację finalną, w pewnym sensie niszczącą zapis graficzny;
- 2) *poezję technistyczną* – zapoczątkowaną przez szwedzką grupę Fylkingen, projektowaną i powstającą w studiu radiowym; w tym wypadku technika nagraniowa może prowadzić do skraj-

⁸ *Nota bene* Typlt wraz z Ratajem niejednokrotnie prezentowali ten utwór. Zob. [JT3].

⁹ Klasyfikację Heidsiecka podaje za: Hejmej 2012, s. 116–119.

nych deformacji, dla których materiałem mogą stawać się również nagrania poetów „tradycyjnych”;

- 3) *poezję semantyczną*, która zachowuje znaczenia słów i wykorzystuje między innymi w tym celu możliwości zapisu magnetofonowego;
- 4) *współczesną poezję oralną*¹⁰ – skrajną wersję poezji semantycznej, w przypadku której zbędny jest magnetofon, a nawet zapis graficzny;
- 5) *performance* – teatr jednego aktora, który jest poezją na scenie; łączy wszystkie reguły poezji dźwiękowej i wykorzystuje w pełni możliwości przestrzeni scenicznej.

Elementy każdego z tych typów można znaleźć w dziele Jaromíra Typlta. Należy jednak podkreślić, że wymyka się ono takim zaseregowaniom, łączy cechy poszczególnych „poezji dźwiękowych”, sięgając także do nowoczesnej muzyki i sztuki (grafika, wideo, malarstwo).

Jaromír Typlt nie należy do grona najpoczytniejszych czeskich pisarzy, jest jednak jednym z najważniejszych twórców literatury po aksamitnej rewolucji. Urodzony i wychowany w Novej Pace absolwent Uniwersytetu Karola w Pradze w latach dziewięćdziesiątych zasłynął głównie jako autor manifestów, które – z racji ostrości wypowiedzi – przesłoniły ciekawą już wówczas poezję¹¹. Typlt jest auto-

¹⁰ Warto w tym miejscu wspomnieć, że w tekstach poświęconych poezji dźwiękowej często jest ogłaszany „powrót do oralności”, oczywiście oralność ta nie ma zbyt wiele wspólnego z pierwotną. Petr Januš na przykład wyznacza trzy fazy dojrzewania kultury do poezji dźwiękowej. Pierwszą była koegzystencja poezji i muzyki (czasy przed wynalezieniem i rozpowszechnieniem się druku); drugą – dywergencja (poezja i muzyka rozwijają się odrębnie; druk skazuje poezję na cichą lekturę); trzecią – konwergencja (w minionym wieku, zwłaszcza zaś w jego drugiej połowie ma miejsce powrót oralności – poezja odżywa dzięki dźwiękom słów, jej sprzymierzeńcami stają się nowe technologie); ta ostatnia faza nazywana jest też przez badacza „sekundarną oralnością”.

¹¹ O manifestach – nie tylko J. Typlta – powstałych w latach dziewięćdziesiątych minionego stulecia bardzo ciekawie pisze K. Pirovecký (2010).

rem wielu publikacji w czasopismach oraz różnego typu antologiach (poezja, proza, teksty eseistyczne), wydał kilka książek, w tym jedną w formie audio (*Michal přes noc*), przygotowywał też do druku m.in. katalogi *art brut*. Jest również znanym performerem – przedstawiającym nie tylko swoje, ale też cudze teksty (np. *Ursonate* Schwittersa). Najciekawszą częścią jego twórczości wydaje się być ta z pogranicza literatury i dźwięku, czerpiąca z osiągnięć poezji dźwiękowej i *audio artu*, prezentuje ona bowiem pewną nową jakość, zmusza do spojrzenia na rolę artysty i jego dzieła (tekstu), przeanalizowanie jej od nowa. Inspirując się typologią Andrzeja Hejmeja¹², wyróżniam w twórczości Typlta trzy przeplatające się ze sobą tendencje związane z dźwiękiem:

- 1) tworzenie tekstów – partytur,
- 2) tworzenie utworów istniejących jedynie w formie prezentacji czy nagrania z teje (dźwiękowego lub filmowego),
- 3) tematyzację dźwięku, refleksję nad nim.

Interesujący mnie wycinek twórczości Jaromíra Typlta to teksty i wystąpienia łączące na równych prawach słowo poetyckie i jego dźwięk (również zmodyfikowany – naturalnie lub mechanicznie) z dźwiękami świata: niezrozumiałymi szeptami, szumami, skrzypnięciami itd. – są to, sięgając do terminologii poety, *zmutovaná autorská čtení*. Powstały one, aby oddać pełen sens utworów, jak zaznacza Typlt w wywiadzie udzielonym czasopismu „A tempo Revue” – sam tekst, skazany na cichą lekturę, okazał się być niewystarczający, był zaledwie zarysem, czymś, co dopiero odpowiednio wypowiedziane zaczyna oddziaływać:

¹² Chociaż nie mamy tu do czynienia z reprezentacją żadnego z typów muzyczności dzieła literackiego wymienionych przez Andrzeja Hejmeja w jego *Muzyczności dzieła literackiego* (muzyczność I – odnosi się do wszelkich przejawów instrumentacji dźwiękowej, muzyczność II – ogranicza do tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, muzyczność III – charakteryzowana jako interpretacja form i technik muzycznych w dziele literackim), inspiracja typologią badacza jest w moim artykule widoczna, co pragnę podkreślić.

[...] kolem poloviny devadesátých let, mě mnohokrát zarazilo, že texty, ve které jsem věřil, u lidí nefungovaly. Snažil jsem se zjistit proč. Informace zjevně nebyla úplná, na druhou stranu se nepřeneslo všechno, co jsem předpokládal. Došel jsem k tomu, že co schází, je intonace. Sám jsem svoje texty vždy pro sebe četl v nějakém tónu, rytmu, spádu řeči, a tím se mi slova různě vybarvovala. Psaná forma tohle pohřbila. [...] byl po ruce počítáč, který dokázal čím dál tím víc věcí. Tak jsem pomalu začal vstupovat do světa zvuků. Léta ořukávání, jak se nahrává hlas, jak se to stříhá, upravuje, míchá, co se dá použít a co ne... (Typlt, Hájek 2008).

Typlt generalnie dwójako przedstawia swoje utwory. Po pierwsze – sam czyta/prezentuje napisany wcześniej tekst, traktując go jak partyturę, po drugie – mówi z pamięci lub tworzy utwór na scenie¹³. Większość interesujących mnie wierszy czy fragmentów prozy była wcześniej zapisana. Ich tekst stawał się partyturą, pre-tekstem. Istnieje jednak niewielka grupa wierszy, które swojej ostatecznej tekstowej formy nie mają lub zostały stworzone „przez przypadek”, ulegają ciągłym modyfikacjom. Najciekawszymi utworami, które można do niej zaliczyć są wiersze: *Zmije*, który do dzisiaj nie został zapisany w takiej formie, w jakiej jest prezentowany¹⁴, oraz *Kůra* – fragment tekstu, który został, jak twierdzi autor, zapisany metodą automatyczną w 1999 roku (ale nie był opublikowany)¹⁵. *Zmije* istnieje tylko podczas publicznej prezentacji (i na nagraniu z niej filmie); łatwo byłoby ją zakwalifikować do heidsieckowskiej „współczesnej poezji oralnej”. Powstała jednak jako utwór slamowy, i choć nie wpisuje się w charakterystyczną dla tego nurtu współczesnej poezji estetykę, trudno jej też przypisać nowatorstwo. Jest jednak dobrym przykładem tekstu istniejącego jedynie w mowie. Nie różni się zbytnio od o kilkadziesiąt lat starszych „kanonicznych” utworów poezji dźwiękowej

¹³ W tym artykule skupiam się tylko na kilku utworach; twórczość tekstowo-dźwiękowa Typlta oczywiście się do nich nie ogranicza. Nieomawiane tutaj, ale bardzo ciekawe przedstawienia tekstów oraz improwizacje można znaleźć na stronie internetowej autora: www.typlt.cz. Niedawno ukazał się także *audiobook* – nagrana (przeczytana przez J. Typlta i M. Fingera) proza *Michal přes noc*.

¹⁴ Co przynajmniej sam autor na swojej stronie internetowej [JT1].

¹⁵ Oba utwory można zobaczyć w Internecie, także na stronie autora [JT1, JT2].

(np. Heidsiecka czy Chopina). Warto tu zaznaczyć, że – w odróżnieniu od wielu innych dźwiękowo-tekstowych utworów poety z Novej Páki – w tekście tym można znaleźć elementy narracji, głównym narzędziem jest tutaj modulowany naturalnie głos autora. Ciekawsz jest efekt współpracy Typlta z Ivanem Achrem – utwór *Kůra*, istniejący obecnie jako prawdziwe *intermedium* złożone z dźwięku, pre-tekstu oraz obrazu. Fragment napisanego w stanie niepełnej świadomości tekstu („jsi celej opřisahanej až kůra sedřena opřisahanej”) wielokrotnie powtarzany oraz różnie, mechanicznie modulowany, wydaje się być rodzajem poetyckiej mantry – wrażenie to potęguje charakterystyczna melorecytacja. Odbiorca skupia się nie tyle na samym słyszonym tekście, co na grze dźwięków, intonacji, która – jak się wydaje – znaczy tu więcej niż słowa, naprowadza na inne znaczenia (realizacja przywodzi na myśl utwory sakralne).

Najciekawszym pod względem muzycznym i literackim utworem Typlta jest – powstała we współpracy z Michalem Ratajem, jednym z głównych przedstawicieli czeskiej sztuki radiowej – wielokrotnie przedstawiana (także w Krakowie na Festiwalu Audio-Art w Bunkrze Sztuki w listopadzie 2009 roku) *Škrábanice*. Tekst ten to rodzaj partytury – podobnej do tych pisanych przez Johna Cage’a czy Bernarda Heidsiecka. Zapis jest tutaj jedną z faz tworzenia, swoistym scenariuszem wykonania tekstu przeznaczonym dla poety i często tylko dla niego zrozumiałym. Tekst zapisany nie jest „właściwym stanem poezji”, ponieważ zaczyna ona istnieć naprawdę – zgodnie z autorską intencją – dopiero w momencie przedstawienia, odczytania czy „katalogowania w przestrzeń”, jak zwykł mawiać przytaczany przez Hejmeja Bernard Heidsieck (Hejmej 2012, s. 113). Powtórzmy: utwór w tym wypadku byłby uzależniony nie tylko od zapisu, ale także wykonawcy (jego nastroju, pomysłu na przedstawienie/odczytanie), warunków technicznych (nagranie, efekty dźwiękowe itp.), czynności przedstawienia – akcji. Omawiany tekst składa się z różnych fragmentów, urywków wypowiedzi oraz zasłyszanych zdań, które – mimo zapisu – niemal za każdym razem są odczytywane w innej kolejności. Jest to więc partytura (prawie) nieskończona.

Ještě včera křižovatka sunul se mi puls	bludiště si rozumí	ted' nedýchat zviklá se nezvyk
učím se kam se na to hrabat		začal žít tak nějak posmrtně
budu si tady přelejzat křoví a sám si ho budu hrát		v cestě ti stojí kámen rozpočítaná vlna
ze všech stran zavřená střela	nepoznáš steh	a dotírání které nikde nekončí
		podetnutá ruka zákon káže
Než se upneš na pletichy odkryje se holá zed'		Popářej vryté, vydři zadrhnuté, opřed' vpadlé
kruh druh		
si krá		
zdrh strh		
kdes dnes	Ještě než se tam doškobrám ještě než se tam doškrtám oči ti vyškrábu strach už doškrtává doráží doškrábává vejškrabek	
nestůj nesvůj		
čím vír tím šíř		
		přiliv už dodrží slovo ptal ses písku všechny zastřešeniny
		víš jak na tom je

Cytowany powyżej utwór sprawia wrażenie „wielogłosu”, odczytanych bazgrołów ze ścian, urywków rozmów. Na pierwszy rzut oka

wyduje się, że nie przystają one do siebie, mają jednak pewną cechę wspólną – budzą niepokój nie tylko dzięki znaczeniu poszczególnych słów, ale też dzięki brzmieniu, nagromadzeniu w danych fragmentach podobnych głosek:

ještě než se tam doškobrtám
ještě než se tam doškrtám
oči ti vyškrábu
strach už doškrtává
doráží doškrábává vejškrabek.

Efekt ten jest zauważalny już przy cichej lekturze, ale nie o nią tutaj przecież chodzi. Przedstawienia *Škrábanice* różnią się co prawda między sobą, każde jednak wciąga słuchaczy w świat dźwięków, zagłuszając często słowa i sprawiając, że stają się one niemal niezrozumiałe¹⁶. Nad omawianym tekstem-spektaklem pracuje wspomniany wyżej Michal Rataj – muzyk, który między innymi zajmuje się improwizowaną muzyką elektroniczną, w jego utworach można usłyszeć nie tylko syntetyczne dźwięki, ale także te nagrane wcześniej (dzwonienie kluczy, warczenie silnika, szum wiatru itp.) traktowane jako *ready-mades*; podobnie jest w przypadku *Škrábanice* – odgłosy, dźwięki świata mieszają się tutaj z dźwiękami mowy, które zniekształcone syntezatorem oraz przez samego prezentującego, zagłuszane różnego rodzaju szumami przypominają poniekąd „mowę ulicy” wielkiego miasta. Wspominane już niejednokrotnie zbieranie fragmentów otaczającej rzeczywistości przypomina zresztą charakterystyczny dla dzisiejszego człowieka ruch tożsamościowy, próby odnalezienia siebie z dostępnych „części”¹⁷ – wydaje się, że wspomniana wielość głosów i dźwięków, zagłuszanie słów może być wy-

¹⁶ Por. filmy z przedstawień *Škrábanice* dostępne na serwisie youtube.com (Typlt, Rataj 2009) oraz na stronie internetowej autora [JT1].

¹⁷ „[...] ruch tożsamości/nie-tożsamości odbywa się poprzez obfitość rzeczy, które ją/nie-ją tworzą – niestanny nadmiar. Z drugiej zaś strony taki ruch tożsamości charakteryzuje się ubóstwem tego, czym jest/nie jest tożsamość siebie – które nie jest w stanie powołać scalonego »ja«. Droga do opisu tożsamości/nie-tożsamości człowieka prowadzi poprzez ornamenty, poprzez to, czym się obrasta w toku życia, poprzez

niem obserwacji (poddania się? bycia częścią?) współczesnego społeczeństwa i tworzonej przez nie kultury. Jednak fragmentaryzacja nie jest kluczem do tego utworu. Owszem, wynika ona z funkcjonowania w takiej, a nie innej kulturze, jednak urywki w tym tekście-partyturze, a raczej należałoby powiedzieć: w przedstawieniu (jako formie, powiedzmy, skończonej, ostatecznej) łączą się w pewną całość i tak powinno się je rozpatrywać. Patrząc na *Škrábanice* całościowo, można zrozumieć przyczyny poszukiwań artystycznych Typlt – dzięki współpracy z muzykami mógł on ożywić, jak sam przyznaje, fragmenty swoich tekstów, aby „v jakémś přímém přenosu zprostředkovat akci »píšíci ruky«. Posлуhač tak vstupuje do jakési zvukově-slovní škrábanice plně škrťů, přepisů, zkusmo nahozených skic a nerozluštitelných poznámek na okraj”¹⁸.

Dźwiękowi jako tematowi, bohaterowi utworów poświęcił Typlt cykl *Audio*¹⁹, pierwotnie publikowany w „Souvislostech” (Typlt 2009), następnie – w skróconej i zmienionej formie – w *Zvukem do hlavy*. Cykl ten traktuję jako poetycką refleksję nad dźwiękiem i komentarz do tekstowo-dźwiękowej twórczości autora. Obie wersje *Audio* różnią się, co może wskazywać nie tylko na typową dla poety z Novej Páki chęć ciągłego poprawiania swojej twórczości, ale też rozwój i zmiany jego myślenia o dźwięku. Cykl opublikowany w czasopiśmie składa się z następujących tekstów: *To naráží řeč*, *Nahrávka*, *CD-R*, *Předpokoj snu*, *Zazní se*, *Rozstříhaný hlas*, *Dozvuk*, *Konvice*, z kolei ten wydrukowany w *Zvukem do hlavy* tworzą zaledwie trzy utwory: *Dozvuk*, *Předpokoj snu* i mocno zmieniony *Rozstříhaný hlas*.

Skupmy się najpierw na cyklu pierwszym. Jako, może i niepokorny, ale jednak uczeń czy spadkobierca surrealistów (Typlt, Správcová 2009; Typlt, Hájek 2008), Typlt podkreśla ważność stanów niekon-

niestanny brak wszystkiego, co mogłoby naprowadzić na siebie. Jest się rozpisany poprzez działania, jest się w natłoku czegoś, jest się przepełnionym nie-sobą” (Kunce 2004, s. 88–89).

¹⁸ Cytat ze strony internetowej autora [JT1].

¹⁹ Sam Typlt na swojej stronie internetowej umieszcza go w zakładce *Proza*, jednakże część tekstów przyjmuje formę białego wiersza.

trolowanych przez świadomość (*Předpokoj snu*), podczas których można usłyszeć niesłyszalne normalnie dźwięki układające się w słowa i zdania²⁰, są to – podobnie jak w przypadku omawianych wyżej utworów – fragmenty i urywki. Znany głos, oswojony dźwięk może okazać się obcy, choć nie niezrozumiały. Co ważne – własny głos może stać się przyczyną poczucia obcości, może nawet przestraszyć – jak w tekście *Dozvuk*. Głos/dźwięk nie mieści się w żadnym porządku – z jednej strony jest własny, z drugiej obcy, naturalny (jako głos człowieka wymieszany z wiatrem, odgłosem zwierzęcia itp.), ale też sztuczny (mowa tu o tworzeniu podobnego efektu na komputerze). Uwagę w tych tekstach przyciąga też sama obecność techniki (a uściślając: radia oraz technologii nagrań i modyfikacji dźwięków), która wpływa na percepcję (od)głosów, przesłaniając ich rzeczywiste pochodzenie i po raz kolejny budząc niepokój:

Ztuhnul jsem hlavně proto, že jsem věděl, jak se takový efekt v počítači dělá, kam se má kliknout – ale sem na pole to prostě nepatřilo.

Dozvuk přišera.

Zní ve mně dál, i když mi rychle došlo, že se do mého hlasu prostě jen vmísilo zavanutí větru, šumící listí, a hlavně ježek, kterého jsem právě v tu chvíli vyplašil z úkrytu (*Dozvuk*).

Technika jest też znakiem coraz szybciej zmieniających się czasów (*CD-R, Náhravka*) – to, co niedawno było jeszcze użyteczne i oswojone, staje się niepotrzebne – i wymaga dostosowania się, podążania za nią za wszelką cenę.

Wydaje się jednak, że mieszanina swoich-obcych dźwięków może dawać ukojenie, wprowadzać w stan snu, a nawet być przedmiotem (naukowego?) pożądaní. W innym wierszu cyklu – *Zazníť se* – dźwięk jest czymś, do istoty czego podmiot tekstu chce się dostać, marzy, by „zvukově zazdíť sám sebe, dobrovolně se uvěznit a tím se »do toho« konečně dostat. Obestříť se zdí, která zní”, a więc wejść do

²⁰ Autor *Stisku* także w wywiadach podkreśla ważność słów i dźwięków, które potrafią na krótszy lub dłuższy czas opanować myśli. W rozmowie z Boženą Správcovou przynajmniej, że „kdykoliv přijdu do ticha, slyším neexistující tenounký zvuk, vysílání vlastního mozku” (Typlt, Správcová 2009).

środka dźwięku, poznać lepiej, przeniknąć, może nawet stać się dźwiękiem. To pragnienie, którego nie da się zaspokoić, bo prawdziwy dźwięk jest żywy, nagranie nie pozwala dotrzeć do jego sedna, „zabija” to, co w dźwięku nieuchwytnie:

Už to není živá řeč, která se bez přestání vlní, zachvívá, přizpůsobuje okamžitým podnětům.

Je to zatuhlá křivka, kus páteře vyseknutý ven bez ohledu na okolní vazby a tkáň (*Rozstříhaný hlas*).

Bo – jak dopowiada Typlt w *To naráží řeč* – tylko w żywej (naturalnej) mowie tkwi prawdziwy dźwięk: działający, kłujący, sprawiający ból. Dźwięk, który się czuje.

Przywoływany już wyżej, a istniejący w dwóch wersjach, utwór *Rozstříhaný hlas*²¹ wydaje się być najważniejszym utworem cyklu *Audio* oraz podsumowaniem Typltowej refleksji o dźwięku w ogóle – zwłaszcza w kształcie opublikowanym w *Zvukem do hlavy*. W tekście wcześniejszym, z 2009 roku, opisane są operacje na dźwięku/głosie – to, jak z żywej i zmiennej mowy staje się obiektem, składową nagrania, tracąc tym samym swoją istotę. Zmienia się na skutek technicznych zabiegów, staje się czymś, nad czym się pracuje, czymś – znowu – obcym, a także zwielokrotnionym, jest to „složitě soustrojí hlasů, které se zmnožily v jediném hlasu”. Być może taki konglomerat głosów i dźwięków, podobny żywej mowie, ale jednak sztuczny (jak np. w przypadku *Škrábanice*), modyfikujący ją, jest próbą stworzenia głosu/dźwięku prawdziwego – a więc zapewne artystycznej utopii.

Druga wersja tekstu jest znacznie obszerniejsza – szczegółowo opisano w niej „wiwisekcję” głosu; najpierw nagranie, czyli zatrzymanie dźwięku – jednocześnie jego uśmiercenie (przestaje być żywą mową) i uniesmiertelnienie (jest nagrany, można go wielokrotnie odtworzać i modyfikować):

Zastihl jsem ho v pohybu, který mě zaujal, a hned jsem si ten pohyb znehybnil: zkopíroval, vložil.

²¹ Oba teksty w aneksie.

Następnie badanie, próby zmienienia dźwięków, ulepszenia ich („zdá se mi, že bych pro ně dokázal najít načasování nové, které by třeba mohlo být ještě přesnější”), budowanie z nich większych, zmiennych, płynnych całości. Własny głos – nagrany – w trakcie obróbki i pracy nad nim powoli staje się jedynie przedmiotem badań, traci podmiotowość; ale jest najlepszym z możliwych materiałem, bo jest przewidywalny, znany. Spotkanie z własnym-cudzym dźwiękiem jest czymś na kształt doświadczenia spotkania z obcym: wstrząsa, wywołuje strach, ale też zaciekawia. Budzi sprzeciw, ale nie pozwala odejść:

Napadá mě, jestli se tu vlastně nesnažím projít zpátky dvěma, jimiž jsem kdysi vstoupil: jako bych mohl obrátit naruby ten prvotní údiv, kterému se nevyhnul nikdo z nás, když poprvé uslyšel z nahrávky dosud neznámý hlas a pochopil, že je to on sám. Koho tenkrát nezděsilo, že právě takhle ho slyší ostatní a že ten skutečný, pravý hlas, který od dětství rozeznívá naši lebku a potvrzuje pro nás všechno, co nahlas říkáme, se vůbec nikdy nedostane ven?

A tak se ze všech stran obklopuji cizím hlasem, který jsem přijal za vlastní (Typlt 2012).

Takie spotkanie wpływa na „dawcę głosu”, zmienia go – jak? Odpowiedzi na to pytanie Typlt nie udziela. Zadaje jednak wiele swoich. Zastanawia się nad sensem dźwiękowej twórczości – bo czyż wszystkie te komputerowe zabiegi mogą się równać z (poetyckim) zapisem, który przez wiele wieków był jedyną formą uwiecznienia dźwięku? Czy nagrania są w stanie wywołać podobne przeżycia do tych spowodowanych lekturą? Czy oddają dźwiękom prawdę? Czy i w nich, jak w tekstach, brzmią słowa „inne, celowo przemilczane”? Ciąg tych wątpliwości podsumowuje cytaty z Valérego, mówiący, że liryka to „rozłożenie zwołání” – te dwa słowa mają określać poszukiwania Typlta:

A „rozłożeným zvoláním” zůstává i to, o co se pokouším ve svých zvukových stopách.

Poszukiwania artystyczne Typlta – od silnej fascynacji surrealizmem i „okresu manifestów” (por. m.in. Pirovecký 2010) przez różne

go typu eksperymenty formalne (głównie typograficzne) po obecną pasję: łączenie dźwięków i tekstu, nieraz też obrazu – są przykładem twórczości aktywnej, wychodzącej naprzeciw odbiorcy. Zmuszeniem go, by wsłuchał się w każde konkretne słowo, w każdy dźwięk – bo tutaj wszystko znaczy. Jaromír Typlt często sam komentuje własną twórczość, wskazuje ścieżki interpretacyjne, wyjaśnia motywy swoich tekstowo-dźwiękowych poczynań, pozwólmy mu na końcu dojść do głosu:

Ke slovu je potřeba se doposlouchat. Dostat se až k té hranici, kde se stává slovem z nějakého cizího jazyka, a znovu se ho začít učit. A slyšet, jak přichází z té druhé strany. Pro mě jsou slova znamenání. Vzpomínám si, jak jsem v Ostravě poprvé četl před lidmi nahlas text *Zaživa*, kde se říká, že „nepomůže ani škrt ani útek | za nějakým jiným slovem | Žádné není jiné | A všechna si to navzájem umějí připomenout”. Ještě ten večer se k němu vrátil Petr Hruška a přiznal se k podobné zkušenosti se slovem *Něva*. Přečetl dokonce báseň z poslední sbírky, kterou tomu slovu věnoval. Je-li poezie diagnóza, pak začíná někde tady. Jedno slovo tě posedne, vzpříčí se ti, a ty přestaneš být schopný s ním zacházet rozumně. A jeho zvuk k sobě volá další zvuky (Typlt, Hájek 2008).

Literatura

- Barthes R., 1977, *The grain of the voice. Imagea, Music, Text*, transl. by S. Heath, New York: Hill and Wang.
- Hejmej A., 2002, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Uniwersytet Wrocławski.
- Hejmej A., 2012, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków: Universitas.
- Januš P., 2012, *Zvuková poezie – teoretické otázky a intermediální přesah*, [in:] M. Rataj (red.), *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury*, Praha: Akademie múzických umění.
- Kunc A., 2004, *Zlokalizować tożsamość*, [w:] W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Kraków.
- Novotný P., 2012, *Rádiové umění v problémové historických souvislostech*, [in:] red. M. Rataj, *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury*, Praha: Akademie múzických umění.
- Pantůček V., 2012, *Škatule škatule hýbejte se*, [in:] M. Rataj (red.), *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury*, Praha: Akademie múzických umění.
- Pirovecký K., 2010, *Resuscitace, nebo exhumace? Mladá poezie devadesátých let ve světle básnických manifestů*, „Host”, č. 6.

- Rataj M., 2012, *Předmluva*, [in:] M. Rataj (red.), *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury*, Praha: Akademie múzických umění.
- Typelt J., 2007, *Kůra*, [in:] M. Kratochvíl (red.), *Ticho bud'*, [CD], „His Voice. Časopis pro současnou hudbu“, č. 6.
- Typelt J., 2009, *Audio*, „Souvislosti“, č. 1.
- Typelt J., 2012, *Audio*, [in:] M. Rataj (red.), *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury*, Praha: Akademie múzických umění.
- Typelt J., Správcová B., 2009, *A nadhled zraje v nedohlednu*, [rozhovor], „Tvar“, č. 4.
- Żurkowski S., 2009, *Wokół problemu definiowania pojęcia »dźwięk«*, „Linguistica Copernicana“, nr 1, s. 143–155.

Źródła internetowe

- [JT 1] <http://www.typlt.cz/index.php?content=nazivo> [dostup: 10 lipca 2012].
- [JT 2] <http://www.typlt.cz/index.php?content=mp3> [dostup: 10 lipca 2012].
- [JT3] <http://www.typlt.cz/index.php?content=ursonate08> [dostup: 10 lipca 2012].
- Typelt J., Hájek J., 2008, *Nelíbí mi se slovo líbí*, [rozhovor], „A tempo Revue“, http://www.atemporevue.cz/?go=rozhovory&det=081006-typlt_rozhovor1&show=1 [dostup: 19 lipca 2012].
- Typelt J., Rataj M., 2009, *Škrábanice*, <http://www.youtube.com/watch?v=pes9I-Sok6rI> [dostup: 10 lipca 2012].

Aneks

Rozstříhaný hlas (wersja z 2009 r.)

Posouvám a poslouchám, znovu posouvám a znovu poslouchám.
 Tu a tam se neubráním lehkému znechucení a dívím se, co to dělám.
 Ve chvíli, kdy jsem stříhl do vlastního hlasu, nechal jsem ho ustrnout, zmrznout.
 Už to není živá řeč, která se bez přestání vlní, zachvívá, přizpůsobuje okamžitým podnětům.
 Je to zatuhlá křivka, kus páteře vyseknutý ven bez ohledu na okolní vazby a tkáň.
 Nezacházím s ním jako s vlastním hlasem, ve kterém bych se poznával, ale jako se stavební kostkou, od níž očekávám, že bude nějakým svým tvarem zapadat do jiných tvarů.
 Beru svým slovům původní přesné načasování, abych pro ně našel nové načasování, které ale musí být neméně přesné.
 Kvůli spádu několika slabik, kvůli odmlce, příděchu, nečekanému rytmickému zhoupnutí se celé hodiny bludně točím dokola v jedné jediné minutě nahrávky.
 Stvořím složité soustrojí hlasů, které se zmnožily v jediném hlasu.
 »Rozložené zvolání,« i tak by se to dalo pojmenovat.
 Ale to jsem v té střihně daleko neutekl, protože „rozložené zvolání“ je Valéryho definice lyriky.
 »Lyrika je ten druh poezie, který předpokládá hlas v činnosti – hlas přímo vyvolaný, vyprovokovaný věcmi, jež vidíme nebo cítíme jako přítomné.«
 »A magnetismus hlasu musí se proměnit v tajemný vztah a zvláštní přesnost myšlenek a slov.«
 (Paul Valéry: *Literatura*)

Rozstříhaný hlas (wersja z 2012 r.)

Posouvám a poslouchám, znovu posouvám a znovu poslouchám.
 Tu a tam se neubráním lehkému znechucení a dívím se, co to dělám.
 „Lyrika je ten druh poezie, který předpokládá hlas v činnosti – hlas přímo vyvolaný, vyprovokovaný věcmi, jež vidíme nebo cítíme jako přítomné,“ napsal Paul Valéry v eseji *Literatura*.
 A já jsem právě teď do svého vlastního hlasu stříhl a nechal jsem ho ustrnout, zmrznout. Zastihl jsem ho v pohybu, který mě zaujal, a hned jsem si ten pohyb znehybnil: zkopíroval, vložil.

Už to není živá řeč, která se bez přestání vlní, zachvívá, rodí se z okamžitého podnětu a měnivě se přizpůsobuje okolním zvukům.

Je to zatuhlá křivka, kus páteře vyseknutý ven bez ohledu na okolní vazby a tkáň.

Nejsem na scestí?

Prostřihávám se v nahrávkách opravdu za tím samým, za čím se proškrtávám v psaném textu?

Podle Valéryho „magnetismus hlasu musí se proměnit v tajemný vztah a zvláštní přesnost myšlenek a slov”.

A to je to, co mě to nutí brát svým slovům původní přesné načasování: zdá se mi, že bych pro ně dokázal najít načasování nové, které by třeba mohlo být ještě přesnější.

Ať už jsem je nahrál kdekoliv a za jakýchkoliv okolností, zacházím s nimi teď jako se stavebními kostkami, od kterých očekávám, že by nějakým svým tvarem mohly zapadat do dalších tvarů. Kvůli spádu několika slabik, kvůli odmlce, příděchu, nečekanému rytmickému zhoupnutí se pak dokážu celé hodiny bludně točit dokola v jedné jediné minutě nahrávky.

Přitom tuším, že ani s těmi nejpromyšlenějšími nástroji počítačové střížny stejně nepřekonám to, čemu mě otevřely texty z dob, ve kterých se beze stopy rozplynula naprostá většina dosavadních hlasů lidstva. Kolik tisíciletí zůstávalo jedinou technikou zvukového záznamu promyšlené řazení hlásek na papíře? A přece s tím básníci dokázali vyvolávat zážitek, jak slova plynou nebo sebe křešou, jak jsou stroze odsekávána nebo dozívají v dlouhých dozvucích, jak zadržávají, jak hřmí. Jak za slovy vyslovenými znějí jiná, záměrně zamlčená. Jak se věty pronesené zblízka liší od vět nejasně doléhajících z dálky.

Valéry našel pro lyriku defí nici, že je to „rozložené zvolání”.

A „rozloženým zvoláním” zůstává i to, o co se pokouším ve svých zvukových stopách. To složitě soustrojí hlasů, které se zmnožily v jediném hlasu.

Zvláštní: za tu dobu jsem už skoro přestal vnímat, že ten na nahrávce jsem já.

Nezacházím totiž se svým hlasem jako s hlasem, ve kterém bych se poznával. Pokud mě snad něčím přitahuje, pak asi tím, že k němu můžu mít mnohem větší nedůvěru, než bych měl k nějakému jinému hlasu. Přesně vím, čeho se často dopouštím. Okamžitě mě dokáže odradit tím, kde všude zní hluše, kde vážne a kde se rozbředává.

Skoro jako bych z něj stříhem zachraňoval to málo, čím mě může přesvědčit.

To málo, čím mi zní, jako bych to ani nebyl já.

Napadá mě, jestli se tu vlastně nesnažím projít zpátky dveřmi, jimiž jsem kdysi vstoupil: jako bych mohl obrátit naruby ten prvotní údiv, kterému se nevyhnul nikdo z nás, když poprvé uslyšel z nahrávky dosud neznámý hlas a pochopil, že je to on sám. Koho tenkrát nezděsilo, že právě takhle ho slyší ostatní a že ten skutečný, pravý hlas,

který od dětství rozeznívá naši lebku a potvrzuje pro nás všechno, co nahlas říkáme, se vůbec nikdy nedostane ven?

A tak se ze všech stran obklopuji cizím hlasem, který jsem přijal za vlastní, a pokouším se podchytit, kde mě to mění. Posouvám se k tomu, co bych chtěl poslouchat.

A poslouchám, kam mě to posouvá.