

Text-obydlí – unikát ve spektru české poezie?¹

Keywords: Czech literature, experimental poetry, Miloslav Topinka

Klíčová slova: česká literatura, experimentální poezie, Miloslav Topinka

Abstract

The study *Text-obydlí – unikát ve spektru české poezie* (*The text-dwelling – rarity in spectrum of czech poetry*) deals with Miloslav Topinka's second poetry collection, whose first edition (1970) was destroyed and its re-edition was not published until 1991. In his second collection the poet uses experimental procedures (construction of text as a living space, words transformation into rats etc.) that make the collection *Kryší hnízdo* a unique work that stands out from general tendencies of Czech poetry of the 20th and 21st centuries.

Studie *Text-obydlí – unikát ve spektru české poezie* se zabývá druhou sbírkou Miloslava Topinky, jejíž první vydání v letech 1970 bylo zničeno a reedice se sbírka dočkala až roku 1991. Ve své druhotině již básník naplno využívá experimentální postupy (vystavění textu jako obytného prostoru, proměna slov v krysy aj.), díky čemuž se sbírka *Kryší hnízdo* stává jedinečnou a vymyká se obecným tendencím české poezie 20. století a 21. století.

Topinkova druhá sbírka *Kryší hnízdo* vyšla poprvé v roce 1970 v nakladatelství Mladá fronta. Její náklad však byl zničen. Obsahovala verše z období od listopadu 1967 do července 1969 a vznikala tedy v době, kdy se experiment stal programem mnohých českých autorů, a Topinka nebyl výjimkou (Bílek 2007, s. 54). Volba experimentu však nebyla prvoplánová, jeho výběr nám pomůže objasnit vymezení experimentální poezie. Definice a představy o tomto umění shromáždí-

¹ Studie je dílčím výstupem z projektu Studentské grantové soutěže SGS04/FF/2020 Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy).

dili a poté v roce 1967 vydali Bohumila Grögerová a Josef Hiršal ve sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas*, umělci se ve svých vyjádřeních různí a každá esej přináší velice osobní a specifický vhled do této problematiky. Ovšem jako celek odkrývají základní charakteristické rysy experimentální tvorby, a potažmo tedy i tvorby Topinkovy. Jsou to objektivnost, dynamičnost, novost a prostorovost. Objektivní zde figuruje ve smyslu srozumitelnosti pro co nejširší publikum – básníci směřují k ideálnímu bodu, kdy se slovo tvoří samo ze sebe a skrze jazyk dochází k osvobození univerzální reality (Chopin 1967, s. 99). Jazykem myslí Chopin i zvuky, gesta či ticho, jež umožňují naroubování jazyka na svět kolem nás (Chopin 1967, s. 99). Požadovaná objektivnost tak v sobě nese semknutí s žitou realitou, se skutečností, jež deklaroval již ve 40. letech Jindřich Chaloupecký ve stati *Svět, v němž žijeme*:

Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku. Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné (Chalupecký (1940) 1991, s. 73–74).

Toto prolínání života a umění symbolizuje odstředivý pohyb, umění nesmí být zakonzervováno, nýbrž musí vyjít ze své ulity ven. „Poesie musí exploatovat meziprostory, které vznikají mezi poesii a výtvarným uměním (environment, hapenning, events, akce-cvičení)” píše Miloslav Topinka ve své stati *Topologie nové, jiné poesie* a poukazuje tak na příkladu výtvarného umění, které se otevřelo a vyšlo ven z galerií do ulic, na nutnost nechat vystoupit poezii z uzavřenosti knihy do živé krajiny (prostoru) (Topinka 2007, s. 33). Tato extenze umění se začala nejprve rozvíjet v oblasti výtvarna (ve světě Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, u nás Vladimír Boudník, Milan Knížák aj.). Konkrétně pojem environmentu, jenž bychom mohli zahrnout do projevů akčního umění, poprvé použil americký malíř Allan Kaprow v eseji *Pocta Jacksonu Pollockovi*. Básníci, zaujati prostorem a objekty běžného života, se inspirojí *specifickými vlastnostmi zraku, zvuku, pohybu, lidí, pachů a hmatu* (Kaprow 1958, online) a předmětem umění se tak stávají běžně známé propriety, na něž je ovšem najednou

pohlíženo jinak. Důležitou roli sehrává také postava umělce, jenž aktivně přijímá podněty z vnější žité skutečnosti.

O postu umělce pojednává stat' Jindřicha Chaluppeckého s názvem *Umění a transcendence* (publikováno v „Revolver Revue” až v roce 2001, přičemž napsána byla už v roce 1977). Moderní svět je podle Chaluppeckého příliš pečlivě organizován a je uzavřen jakékoliv transcendentální iniciativě, umění má být naopak výrazem tohoto skutečnost přesahujícího snažení. Posláním umělce má být svědectví této transcendence a jeho transformace do díla. Podobně jako Kaprow zdůrazňuje určující vztah skutečnost – umění, přidává však třetí člen této pomyslné rovnice, a tím je transcendentální přesah umění.

Roger Gilbert-Lecomte, básník skupiny Le Grand Jeu, jež je pro Topinku silným inspiračním bodem, se také věnuje otázce, co definuje básníka. V přednášce *Proměny poezie* hovoří o nutnosti jiného vnímání, o tzv. poetickém stavu, kdy básník setrvává v receptivním stavu prázdnoty, jež otevírá jeho vědomí a napomáhá mu vidět předmět jinak, doslova mu umožňuje se v daný předmět proměnit (Gilbert-Lecomte, s. 73). Příliš se neliší ani Topinkův výklad „poetického stavu”, jenž nalezneme v úvodní studii k antologii *Vysoká hra*:

Rozbit hranice možného, uvést tělo do stavu co nejbližšího fyziologické smrti, a přitom zůstat bdělý. Nahlédnout za smrt, za rozhraní mezi životem a smrtí, a zaznamenat vše, co tam lze zahlédnout. Projít zdí, tunelem, průnikem, trhlinou do jiného světa, do světa „za”, do jiného vědomí, do toho prostoru „pak už nic”. A přecházet, prolínat tam a zpět (Topinka 1993, s. 14).

Texty Le Grand Jeu, Jindřicha Chaluppeckého a Miloslava Topinky v několika bodech souzní – poezie má rozrušovat, rozrývat skutečnost, má být plná exprese, nesourodých pocitů, má otevírat brány do nepoznaných prostorů či alespoň dávat do nich nahlédnout skrze trhlinu, která se otevře jen na maličký okamžik. Její výchozí bod však má být skutečnost, poezie musí být s vnější realitou v úzkém propojení, nesmí se od ní distancovat. Topinka pocítuje potřebu vzniku nové, jiné poezie, jež nebude pouhým ornamentem, dekorací či surovým dokumentem, jenž se stal předmětem k zaznamenání, ale má být prostou, vycházet ze svých kořenů. Zásadní roli hraje také intermediální

propojení – poezie není pouhý text, je to zvuk, obraz, časoprostor. S těmito aspekty je zapotřebí pracovat a rozvíjet je. Díky tomuto propojení a komplexnímu pohledu je možné získat novou citlivost ke slovu, která znamená uvědomění si, jak slovo vzniká, co tomu předchází, co se dále děje v hrtanu, co se děje v mysli, co v ústech. Vznik slova je tělesný akt, ať už se jedná o hlásky vyslovené či napsané grafémy (Topinka 1993, s. 33–34). Je však patrné, že tato myšlenka rezonovala v šedesátých letech i u jiných experimentálních básníků a nesla se tak napříč mezi umělci. Například Emil Juliš zmiňuje ve své stati, jež byla uveřejněna v antologii *Vrh kostek – česká experimentální poezie* tzv. „novou citlivost”, jež se stala podstatou a výrazem nejen jeho tvorby. Text básně vyžaduje spoluúčast umělce, stává se otevřeným, a pokud má básník určitou schopnost, může podle Juliše přesáhnout do meditace, magického zařikání, splynutí s konečnou realitou (srov. Juliš 1993, s. 254). Je to tedy víra umělce v jakousi nadosobní hodnotu díla, která má neomezenou platnost a přesahuje smyslové chápání člověka, směřuje k transcendentnu.

Ovšem za prvního moderního básníka, od něhož se tendence básníka uhranutého skutečností odvíjí, je nutné označit Arthura Rimbauda. Určující Rimbaudovy teze nacházíme v jeho *Dopisech vidoucího*. V dopise Paula Demenymu datovaném roku 1871 vysvětluje sám Rimbaud, co to znamená býti vidoucím:

Říkám, že je třeba být vidoucím, učinit se vidoucím. Básník se stane vidoucím dlouhým, nesmírným a soustavným vyřazováním všech smyslů z řádu. Všechny podoby lásky, utrpení, šílenství; hledá sám sebe, vstřebává do sebe všechny jedy, aby si ponechal jen jejich trest. Nevýslovná muka, při nichž potřebuje svou víru, veškerou nadlidskou sílu a stává se z něho mezi všemi velký nemocný, velký zločinec, velký prokletec – a nejvyšší Vědouce! – Neboť dospívá k neznámu! (Rimbaud 2003, s. 102–103).

Ve středu textů J. A. Rimbauda stojí básník-vidoucí jako tvořící subjekt. Nejvýstižněji definoval vidoucího F. X. Šalda ve své knize *J. A. Rimbaud – Božský rošťák* jako „svéprávného tvůrce, jež tvoří rovnomocninu skutečnosti, tedy skutečnost novou; a vytváří ji svou metodou alchymie slovní” (Šalda 1930, s. 98–99). Poezie tvořená vi-

docím znamená zlomové, nové², jiné vidění světa, poezie má mít neomezenou platnost a širokou srozumitelnost, což ovšem neznamená, že bude psána prostou řečí, ale bude zobrazovat jevy v jejich pre-podobě. Definice a teoretická vymezení „básníka-vidoucího“ se nabízejí ať už ve statích zmiňovaného Šaldy, v textech Le Grand Jeu či Miloslava Topinky. Ovšem ty pouze zdůrazňují pozici takového básníka a vystihují až nadpozemské schopnosti, jimiž oplývá. Je to tedy určitá role, ideální představa, kterou autoři v mezích teorie vytvářejí (i sám Rimbaud) či se snaží do ní stylizovat (Rimbaud, básníci Le Grand Jeu, Topinka.) Je však podstatné se pokusit tento pojem či roli vymežit také teoreticky, což nám poté následně ukáže, jak tento subjekt utváří text v Topinkově *Krysím hnízdě*.

Problematice básnických subjektů se v české literární vědě věnoval především Miroslav Červenka. Ve své knize *Fikční světy lyriky* rozlišuje obligatorní typy řečově aktivních subjektů. Jsou to empirický autor, subjekt díla a lyrický subjekt. Ke kterému z těchto subjektů lze přiřadit kategorii básníka-vidoucího? Začneme od autora empirického. Básníka-vidoucího nelze ztotožnit s jedním jediným básníkem, byť se tato tradice začíná od Arthura Rimbauda, pokouší se o tuto stylizaci i autoři další a tedy se nejedná o empirického autora, který by byl s tímto pojmem či konkrétním jménem zaměnitelný. Ovšem vše se od básníka, jeho těla a mysli odvíjí. Jde o jeho (nad)smyslové vnímání, které se transformuje do aktu psaní. Tady už ovšem začíná kategorie druhá – subjekt díla, která se už velice blíží básníku-vidoucímu. Srovnáme si jen definice obou. Básník-vidoucí vytváří novou skutečnost především skrze materii slovní (Šalda 1930, s. 98–99), zatímco subjekt díla se projevuje konstrukcí fikčního světa lyriky, k tomu využívá semiotický systém a jím zvolený jazykový kód (Červenka 2005, s. 728–734). Vidíme, že teoreticky jsou si pojmy subjekt díla a básník-vidoucí velmi blízké. Básník-vidoucí je tedy specifický případ subjektu díla, k jehož vzniku je nutný specifický fyziologický

² (Adjektivum nové používá jak Rimbaud („nová literatura“), tak i zmiňovaný Juliš („nová citlivost“) a Topinka („nová, jiná poezie“).

stav reálného autora. Vyznačuje se dominantním postavením ve světě hry a kontempace, stává se tvůrcem vlastního mikrosvěta.

Ne jinak je tomu v Topinkově *Krysím hnízdě*. Subjekt díla je v *Krysím hnízdě* natolik určující, že přejímá také roli lyrického subjektu. Lyrický subjekt sice v básni promlouvá, ale jde v podstatě o hlas subjektu díla, neboť svojí řečovou promluvou konstruuje fikční svět, stává se jeho tvůrcem. Prostor krysího hnízda je postupně vytvářen promluvou subjektu. Vymezení tohoto místa se děje skrze jeho popis fyzikální, skrze jeho hmatatelnou složku – „kostra z aluminiového drátu, vyplněná lepenkou | ztvrdlou škrobem.“, „Před každým vchodem linoleum-zrcadlo, s rozlévajícím | se okraji-loužemi“ (Topinka 1991, s. 9). Krysí hnízdo není monstrózní stavbou, je vystavěno ze zbytkového, různorodého materiálu, nalezeného v blízkosti lidských sídel – aluminiový drát, zbytek lepenky, zatvrdlý škrob, zrcadlo, louže. Člověk je v běžném životě obklopen destruovanými předměty, v hnízdě se objevují znovu jako známé propriety, jež slouží Topinkově potřebě znovu vymežit prostor a uspořádat předmětnou skutečnost, jíž by mohl být člověk integrální součástí a která by vypovídala o existenci jeho vědomí věci (srov. Langerová 1991, s. 6). Toto doupě skýtá bezpečí, neboť je ohraničeným prostorem, prostorem známým nebo alespoň poznatelným, hmatatelným. Krysí hnízdo zároveň nemá řád, na podlaze se povaluje prach, hoblíny, peří, poblikává reflektor, svým chaosem připomíná spíše jakési předpekli, místo nehostinné, nepřijemné, ale zároveň v koloběhu života jaksi bytostně nevyhnutelné. Obrisy v zrcadlech na zemi i na stěnách jsou v krysím hnízdě jiné, než se původně jevíly v běžném světě, dost možná se právě tady odkrývá jejich pravý, nezkrášlený obraz, ocitáme se v místě, které disponuje vlastními pravidly.

V úvodu básně je zmíněn pouze vchod do hnízda, nikoliv východ z něj, s cestou ven se příliš nepočítá. Při vstupu dochází ke zkreslení řeči, proměňuje se tedy nejen obraz, ale také zvuk. Vše fyzikální, co definuje člověka, je nutné proměnit – jeho zrak, jeho sluch a také jeho pohyb. Do krysího hnízda se vstupuje pouze račím pohybem, tato podmínka je určitým odkazem na dětství – dětská chůze pozpátku. To-

pinka používá říkanky a hry i v jiných sbírkách, neboť jde o první řečové či pohybové projevy, skrze něž si děti osvojují řeč a zachycují svět a znamenají tak návrat k počátkům řeči (tady ale nelze mluvit ještě o její pre-podobě, k níž Topinka postupně směřuje, když v pozdějších sbírkách tematizuje také ticho.)

Řeč, slova a porozumění jsou ústředními motivy sbírky *Kryší hnízdo*. Sbíрка je tragédií v obecně platném měřítku, řeč se zhroutila. Nejde o pouhý kolaps řeči kvůli nesrozumitelnosti, slova zde z abstraktních rozměrů nabývají vyšších rozměrů a proměňují se v krysky:

Kryším hnízdem se honí krysky -
slova, krysky – útržky slov,
krysky – zbytky dialogů. Chrou-
pají torsa textů a slůvka
pro potravu.

(Topinka 1991, s. 9)

Jejich zhmotnění symbolizuje sílu slova, slovem může člověk zranit, ublížit či proklít druhou osobu. Ničím jiným než řečí toto není možné, i když na danou věc pouze pomyslíme, i v duchu pojmenováváme a vyslovujeme myšlenky opět danou řečí. Zatímco jejich hemžení je znakem prchavosti slova, jde o pouhý moment, kdy slovo zazní, kdy je hmatatelné jako celistvé. Můžeme je poté zaznamenat, ale nikdy se nám nepodaří zaznamenání všech jeho aspektů – fyzického (někdo promlouvá), zvukového (někdo poslouchá), grafického (někdo zaznamenává). Četnost krysek je také metaforou nekonečného množství slov, jež, ať už vyřčená či nevyřčená, ulpívají v paměti lidí, v textech či nahrávkách.

Tady se slova v podobě krysek ocitají v hnízdu, jež Topinka označuje jako mimo-prostor. Jeho popisu věnuje celý oddíl sbírky s názvem MIMO. Tento mimo-prostor je prostředím, v němž se věci vyskytují ve své syrové pre-podobě a dochází tak k odhalení jejich vlastní podstaty. Vše se v tomto jasně vymezeném místě prolíná, vše sebou prostupuje a různě se překrývá. Proto existovat v tomto prostoru a porozumět zjevovanému vyžaduje být neustále v pozoru, být napjatý (srov. Topinka 1991, s. 37). Podobně pracuje ve svých prózách s pros-

torem také Věra Linhartová. Pokoje, jež obývají postavy Linhartové, se neustále proměňují, rozpadají, jsou otevřené, průchozí, navazující do nekonečna. Ovšem své jedinečné a nejvlastnější bydlení si podle Daniely Hodrové budují její promlouvající postavy ze slov, řeč je v podání Linhartové metaforou způsobu k bytí – „vykrajujeme z prostoru tvar svého bytí a činíme tak především svou řečí” (Hodrová 1997, s. 236–237). Východiskem se jí a také Topinkovi stává filozofie Heideggerova, neboť pouhé žití života není ještě bytím, až pouze „básnický bydlí člověk”, tedy skrze řeč (srov. Heidegger 1993, s. 155).

Pokud bychom se podívali dále do literární historie, pracuje s motivem věty a slova básník a prozaik Richard Weiner. Ve své básnické sbírce *Mnoho nocí*, jež je silně ovlivněna parasurrealistickou skupinou Le Grand Jeu, jež stojí také v hlavním bodu zájmu zmiňovaného Miloslava Topinky, pracuje s textovými figurami. Podle Langerové se v případě Weinerja jedná o experiment, kdy je jazyk vyrván ze svojí přirozené podoby a dochází k tomu, že se jeho útvary zjevují jako živé bytosti (Langerová 2000, s. 73). Pozornost je tak upjata nikoliv na postavu, která jazykovou figuru užívá, ale na onu figuru samotnou a ta se tak stává významotvorným činitelem. Postava, jež je nutná pro používání jazyka, zde neexistuje, jazyk a jeho složky existují samy o sobě, bez uživatelů. V básni *Trýznivá věta* (Weiner 1997, s. 255–257) je touto figurou věta, jež se stává nositelem smutku a zkázou všeho veselí. V básni *Vzpomínka z Morvanu* (Weiner 1997, s. 242–245) je to zkazka, jež vypráví smutný příběh opuštěného místa. Tím, že jazyk nemá svého mluvčího, začíná býti nelidským a tím pádem nemilosrdným, jako by bez lidského faktoru nabýval na surovosti a nemilosrdnosti, ale také se jeví být očištěn od nánosů nepravdivých přívlastků, jež mu dává člověk nesprávným užíváním. Podobně pracuje i Topinka, jeho figury slov-krysek také nemají svého původce, existují samy o sobě, jediné, co se vytváří, je jejich hnízdo – prostor, v němž se slova stávají bytostmi. Subjekt dila sám tento prostor vymezuje, slouží mu k zhmotnění slov, a tedy k jejich poznatelnosti. Nejedná se však o místo mimo tuto skutečnost, naopak obojí je propojeno a vzájemně se prostupuje.

Také poznání samotné podstaty řeči vychází ze skutečnosti, ze smyslového vnímání a koresponduje s experimentálními metodami parasurrealistické skupiny Le Grand Jeu. Podobně jako Weinerova trýznivá věta a smutná skazka přináší Topinkovy krysiky nemilosrdenství a fyzické utrpení – „Tak blízko řeči, že řeže” (Topinka 1991, s. 111). Topinka zde v podstatě vytváří model mezní situace ve smyslu, jak ji interpretuje Jaspers, tedy jako okamžiky, z kterých nemůžeme vystoupit, ale musí se jim čelit, aby po překonání zoufalství mohlo dojít k proměně vědomí bytí (Jaspers 1996, s. 17–18). Topinka podrobuje řeč kritickému zkoumání nejprve skrze tělesno, ovšem uvědomuje si nedokonalost smyslového vnímání (v *Krysím hnízdě* dochází ke zkreslení zvuku i obrazu), jazyk, tak jak je znám, se rozpadá, snaha o kritické poznání řeči nepřináší uspokojení, ale bolest. Ve výsledku je to autentické sdělení v Jaspersově smyslu – poznání až na dřev – slovo se rozpadá na jednotlivé hlásky, zvuk a zároveň ticho, které dohromady tvoří celek, jenž dále rozbít nejde, a tím se dostáváme k prázkladu řeči. V textu je toto poznání zprostředkováno pomocí motivu smrti, smrt je v tomto mimo-prostoru také možno ohmatat, poznat – „Mezi zde a tam je smrt” (Topinka 1991, s. 25). Rozkládání a skládání nepodléhá pouze řeči, ale také tělu. Obojí podléhá kolapsu, jenž však neznamená konec či smrt, ale naopak směřuje k prolínání, tělo a řeč se pojí v jednu existenci – „Žebra v povětrí, kosti v mojí řeči” (s. 25), neboť obé spolu souvisí, rozklad jednoho znamená proměnu druhého. Je tedy i jistá naděje v proměnu ve vyšší celek, ale ta se na konci celé sbírky zamítá a básnický subjekt pouze suše oznamuje:

Ted' už tam projdu očima.
Tady je pozdě. Tady jsem v hrobě
(Topinka 1991, s. 25)

Topinka vytváří prostor krysího hnízda řečí, aby mohl zpředmětnit projevy jazyka, analogicky tím poukazuje na konstrukci lidské bytosti, která si ve svojí mysli vytváří opět řeči prostor, v kterém může abstraktně přemýšlet a uvažovat v souvislostech. Jakmile se řeč pomate, skončí i lidská existence, neboť se nemůže rozvíjet a jen pasivně přežívá bez schopnosti pojmenovat a rozlišovat skutečnost.

Jelikož nemohla sbírka *Krysí hnízdo* rezonovat v době svého prvního vydání roku 1970, dočkala se reedice v devadesátých letech u nakladatelství Mladá fronta (stejně jako u prvního vydání). Po revoluci však vychází nesčetné množství knih autorů, jež nemohli své knihy publikovat či autorů nových, začínajících. Někteří literární historici tak počali mít potřebu změť vycházejících knih urovnat, nalézt obecné tendence a popsat rysy, jež spojují jednotlivé autory či texty. Tomuto škatulkování byla v devadesátých letech postoupena také zmiňovaná druhá sbírka Miloslava Topinky – *Krysí hnízdo*. Tato znovuobjevená kniha však jako by se všem typologiím vzpínala, neboť její poetika odkazovala k 60. letům a experimentu. Pokud bychom vycházeli z první nabízené typologie poezie devadesátých let Jiřího Trávnička, jež vyšla v „Hostu” (1/1997), tak by se Topinkovo *Krysí hnízdo* blížilo ponejvíce skupině autorů, jež charakterizuje „vůle ke gestu”, potřeba určité jinakosti, jež by znamenala experimentování s formální podobou textu – hru se slovy, bohatou obrazností a autostylizací (Trávniček 1997, s. 67). Ovšem Topinkovu básnickou existenci určitě nelze označit pojmem manýra, nejde *a priori* o provokaci, výlučnost, individualitu, ale o hluboce promyšlený básnický výraz vyvěrající z touhy po poznání podstaty jevů, přičemž právě poezie se stává prostředkem k tomuto vědění.

Další možná je typologie Miroslava Balaštica, přednesená v září roku 1997 na bitovském sympoziu *Mladá poezie dnes* (později vyšla časopisecky v „Hostu” (2/1998), později ve „Tvaru” (2/2006, 3/2006) a nakonec i knižně v *Postgeneraci. Zátíší a bojiště poezie 90. let 20. století*). Ovšem ani tady se nedopátráme jasného vymezení, jež by se dalo aplikovat na Topinkovu tvorbu. Topinkova poezie se zde ocitá v průsečíku linie reflexivní, empirické a magické. Topinkovy básně vychází ze skutečnosti, zpochybňují všechny jistoty tohoto světa, především fungování řeči (reflexivní typ), zobrazují zkušenost, která dostředivě směřuje k transcendentnu a odkrývá tak svoji mimojazykovou skutečnost (empirický typ) a volbou textu konstruovaného jako experiment silně inklinuje k typu magickému. Magická linie je charakteristická „tvůrčím aktem, který může bezprostředně působit na

skutečnost a utvářet ji” (srov. Balaščík 2010, s. 124–127). Toto úzké propojení vytvořeného světa se skutečným pak znamená nutnost brát vše, co se v daném prostoru odehraje se vši vážností. Nejde o lehkovážnou hru, nic, co se v tomto mimo-prostoru, jak ho označuje v básni Topinka, stane, nelze zase slovy zrušit, vymazat, jde o nevratné procesy a děje, jež mají své fatální následky stejně jako ve světě skutečném. Proto je tak těžké vměstnat Topinkovu poezii pouze do jedné z tendencí, pojímá totiž obojí, vychází z empirického světa lidí a směřuje k transcendentální hře.

Další možnosti ke zmapování Topinkova statutu nabízí novější literárně-historické příručky, publikace *V souřadnicích volnosti* (Academia, 2008) a *V souřadnicích mnohosti* (Academia, 2014). V obou případech má vstupní studii pro oddíl poezie na starost Petr Hruška a v obou nalezneme heslo Miloslav Topinka. Hruška si velice dobře uvědomuje prostý fakt, že je nemožné rozdělit českou poezii do několika univerzálních neměnných typů, a tak volí cestu pouhého nastiňování básnických tendencí. Miloslav Topinka se zde pochopitelně ocitá mezi básníky, jejichž poezie věnovala zvýšenou pozornost jazyku a promluvě, zkoumala možnosti jazyka a řeči a udělovala autonomní nezávislou existenci autorovi, potažmo obecně člověku. Smyslem tohoto zkoumání mělo být bližší pochopení systému komunikace, ale také systému a chodu skutečnosti světa (srov. Hruška 2008, s. 68–69). Za klíčové se tak jeví řeč o vůli k experimentu, zvýšená pozornost ke slovu, hledání hodnoty, povahy i původu slova (srov. Hruška 2008, s. 65).

Z poněkud zúženého, ale pestrého přehledu³ typologií české poezie, nám vyvstávají určité specifické rysy Topinkovy tvorby. Jeho poezie staví na svébytné básnické existenci, vycházejíc z Heideggera, je pro něj poezie samotným bytím, což se v textu projevuje dominantním subjektem, jenž text utváří, touto výpovědí také konstruuje fikční

³ Pokusili jsme se o přehled různorodých názorů na směřování české poezie a na typologie, jež jsou vhodné a lze je aplikovat na Topinkovu poezii. Vybíráme také především statě z 90. let, neboť právě toto období chápeme jako znovuoživení Topinkových textů a vnímáme ho především jako básníka současné české poezie, jež se vykryštovala právě v porevolučním období.

svět, jenž vychází z empirické zkušenosti. Subjekt díla se tedy nejprve stává prvkem spojujícím, aby posléze podrobil text totální dekonstrukci. Ve výsledku je to absolutní kolaps řeči a jazyka obecně, řeč selhala, aby se mohlo začít nanovo, v podstatě se zde projevuje tendence „zprůzračňování” či očištění řeči, jež se v různých variacích objevuje v české poezii už od povalečných let v dadaismu, surrealismu, expresionismu a poté i experimentální poezii, ale vždy jde o zbavení řeči nánosů, nepřesných významů a odkrytí jejich prapůvodních významů právě dekonstrukční metodou, kdy se z řeči stane pouhý zvuk.

Literatura

- Balaščík M., 2010, *Postgenerace. Zátíší a bojiště poezie 90. let 20. století*, Brno: Host.
- Bílek L., 2007, *Experiment jako program v české poezii šedesátých let*, [in:] S. Fedrová a kol., *Poetika programu – program poetiky*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 54–60. Online: <http://www.ucl.cas.cz>.
- Červenka M., 2005, *Fikční světy lyriky*, [in:] M. Červenka a kol., *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst.
- Gilbert-Lecomte R., 2018, *Proměny poezie*, [in:] M. Topinka, J. Hlaváček (eds.), *Vysoká hra – mýtus nenávratného*. Praha: Malvern.
- Heidegger M., 1993, *Básnický bydlí člověk*. Praha: Oikoyomenh.
- Hodrová D., 1997, *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H&H.
- Hruška P., 2018, *Poezie*, [in:] A. Fialová (ed.), *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, Praha: Academia.
- Chalupecký J., 1991 [1940], *Svět, v němž žijeme*, [in:] *Obhajoba umění*, Praha: Československý spisovatel.
- Chalupecký J., 2001 [1977], *Umění a transcendence*, „Revolver Revue”, č. 45, s. 7–23.
- Chopin H., 1967, *První stanovisko mezinárodního hnutí*, [in:] B. Grögerová, J. Hiršal, *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Juliš E., 1993, *»Někdy v šedesátých letech...«*, [in:] B. Grögerová, J. Hiršal (eds.), *Vrh kostek: česká experimentální poezie*, Praha: Torst.
- Kaprow A., 1958, *The Legacy of Jackson Pollock* [online], „Artnews”. Online: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-allan-kaprow-legacy-jackson-pollock-1958-9768> [cit. 6. 11. 2019].
- Langerová M., 1991, *Text-obydlí*, „Tvar”, č. 2, s. 6–7.

- Langerová M., 2000, *Weiner*. Brno: Host.
- Rimbaud A., 2003, *Sezóna v pekle. Iluminace. Dopisy vidoucího*, Praha: Garmond.
- Šalda F. X., 1930, *J. A. Rimbaud – Božský rošťák*, Praha: Aventinum.
- Topinka M., 2007, *Hadí kámen. Eseje, články, skici (1966–2006)*. Brno: Host.
- Topinka M., 1993, *Vysoká hra*, Praha: Torst.
- Topinka M., 1991 [1970], *Kryší hnízdo*, Praha: Mladá fronta.
- Trávníček J., 1997, *Básnické pokolení 90. let*, „Host“, č. 1., s. 67–74.
- Weiner R., 1997, *Básně*, Praha: Torst