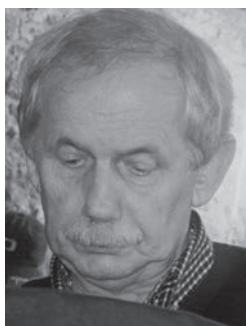


MILOSLAV TOPINKA: TRHLINA

(2002)



Miloslav Topinka (* 1945) vstoupil do proudu české experimentální poezie výraznými sbírkami *Utopír* (1969) a *Kryší hnízdo* (1970, náklad zničen; 1991), v nichž se představil jako hledač „zářečí“, tedy jazyka pohybujícího se na hraně svých možností. Báseň v jeho pojetí usilovala o dispozici stát se skutečným „obydlím“, místem, kde se zhmotňují nejvnitřnější tužby, potřeby a možnosti; řeč v takovém pojetí byla nejen hrou, ale též látkou a stvořitelkou nového světa i způsobem jeho obývání. Topinkova poezie vznikala vždy v těsné souvislosti s teoretickým uvažováním o literatuře a spřízněným výtvarným uměním. Už v *Kryším hnízdě* (jež věnoval výtvarnému teoretikovi Jindřichu Chalupeckému) se Topinka stává „geometrem“ nové poetiky – text je velmi expresivně strukturován, sbírka experimentuje s umístěním veršů a slov na stránce a obsahuje i stylizované náčrty prostoru a věcí. Svoje esejistické texty vydal roku 2006 v souboru *Hadí kámen*, který není pouze komplementem autorovy básnické tvorby, ale jejím zdůvodněním, výkladem a rozvíjením programových východisek. O aktu tvorby a okamžiku zrodu básnické řeči tu Topinka píše: „[...] Z tohoto místa vnímáš veškerou skutečnost v její jednotě: pohyb hvězd, uspořádání okvětních plátků, dějiny člověka i jednotlivých civilizací, lásku i vesmír v jeho proměnách. Je to právě ten okamžik proměny, kdy slovo se stává tělem a tělo slovem, hmota energií, světlem. Z tohoto místa se náhle odhaluje celý vesmír, prostor a čas, stejně jako láska, život a smrt se slévají v tomto světle.“¹³⁸ Naplněním autorových intencí a představ je i sbírka *Trhlina*, která jeho ideové fundamenty ztvárňuje neobyčejně koncentrovaným způsobem.

Dílo charakterizuje velká propracovanost grafické a výtvarné stránky, která z něj činí unikátní bibliofilii: knihu ve spolupráci s autorem připravili Vladislav Zadrobílek a Martin Stejskal. Topinka se zde pokouší o uskutečnění až jakéhosi „Gesamtkunstwerku“, v němž na čtenáře působí synergie textu, papíru, typografie, fotografií, ilustrací; zároveň kniha obsahuje průzory mezi stránkami, vykrojené otvory a fólie, tedy i zvláštní haptické kvality. Celek tak působí nejen jako literární dílo, ale také jako

¹³⁸ Topinka, Miloslav: *Hadí kámen*, Brno 2006, s. 39–40.

výtvarný artefakt, přičemž obě složky jsou neoddělitelné. Záměrem je dosáhnout co největší komplexity, paralelismu, prolnutí textu do jeho výtvarného ztělesnění, kdy se řeč a vizualita navzájem podporují a zrcadlově odrážejí. Součástí knihy je mnoho fotografií, vysoce estetizovaných, někdy i stylizovaných: jde o snímky galaxií, modely černých děr v hlubokém vesmíru, obrazy stromů či písečných přesypů evokujících tvary ženského těla, záběry lávových polí, vodních vírů, tektonických poruch, himálajských velehor, země po zemětřesení, ostrovů v moři (tj. „*děr v hladině*“), průzory v papíru vytvářejí iluzi oblohy („*skvrny modři*“) či písku.

Objekty ukazují k podivuhodnému charakteru prostoru a krajiny, který jakoby v sobě zahrnoval potřebu i nutnost existence pozorovatele, jenž je obdařen schopností citlivě je nazírat i spatřit a rozpoznat v nich svou vlastní podstatu, jakož i zdroj a esenci poezie. Člověk je výsledkem vesmírných procesů, zrodil se doslova z prachu hvězd a on jediný dokáže vesmír (i přírodu samotnou) reflektovat nejen ohledně jeho fyzikální a biochemické podstaty, ale i jako jedinečnou, inspirující a fascinující krásu. Krása a poezie nepředstavují tedy nic umělého, ale vycházejí z nehlubších struktur přírody, už v nich je zašifrován poetický řád a básník jej prostřednictvím řeči odhaluje a artikuluje. Ostré kontrasty a názorné příklady zprostředkovávají dvojice portrétních fotografií: první zachycuje mladičkého Arthura Rimbauda v Paříži a posléze zralého Rimbauda v africkém Hararu, druhá horolezce Hermanna Buhla před a po výstupu na Nanga Parbat (další foto dokumentuje místo jeho tragického úmrtí); fyziognomie vydávají svědectví o úplné a bytostné proměně jedince, který se vlivem esenciálních zážitků transformoval v jinou bytost.

Topinkův výraz je bohatý a mnohotvárný, zahrnuje rytmizované říkanky, insitní rýmovačky, nápodobu zvukomalebné „ptačí řeči“, filozofující reflexe; organizace jazykových prostředků se řídí zásadou, že do jazyka může vstoupit vše, co je skutečně k dispozici; v Topinkově „zářečí“ tak nalézají uplatnění slova i zvuky, křik i zpěv, sípání i koktání, jazyková torza. Báseň se vynořuje z prázdnoty, avšak už je nějak připravená vesmírem slov, zvuků a spojení, tezaurovaných kulturou i přírodou. Proud jazyka je třeba uvolnit místo a nijak mu nebránit („*Já nic nedělám / Jiní dělají, / přeče / jazyk nemají*“, 13). Kontext je přitom přeladován častými střihy a přesmyky mezi různými režimy řeči. Jazykové zaklínání a čarování střídá volný lyrický tok, prozaizovaný text, reflexe principů poezie i koláž citátů. V horní části stránky se objevují části či náznaky intimního dialogu – základní lidské spojnice –, který nikdy není jen prostým sdělováním, ale především emocí, vytržením, segmentem příběhu, pohybem k někomu a něčemu: „– *Pojď sem, pojď / přijdeš, určitě přijdeš? / – Ano. Přijdu brzy.*“ (54) Zejména v první části sbírky navazuje Topinka na poetiku předchozích sbírek, blízkou zaříkávadlům se silným vnitřním rytmem a napětím, ale v dalších částech přichází ke slovu větší sevřenost, zintimnění, usebraná reflexivita.

Autorova lyrika vychází z postoje, že báseň nepotřebuje ohledávat, zkoumat či konstruovat jakékoli „vnější“ tajemství: kýžené tajemství totiž vzniká a je obsaženo

už v jazyce samotném, v jeho „zaumu“. Platí, že „řeč se teprve tvoří / Z pěny prázdna, z pěny prostoru. Víří / Na samém dně prostoru zajímavý dech, / tlumené, sotva znatelné chvění“ (80). Jazyk se chová jako živý organismus, jehož postavení je dvojlomné: vyrůstá ze světa, ale nové světy neustále vytváří. Topinka báseň ustanovuje jako „jazykovou událost“, v níž se rodí zvukové korespondence, echa a magnetismy, které si objednává a vynucuje sama řeč; básník se do ní musí vrhnout a sestoupit až do nejposlednějších projevů a záchvěvů: „Nabídnout vše, co mám / šepot, hučení, bušení, bručení, brumlání, mumlání, / úder hromu, příliv, odliv, mořskou pěnu, hvězdný vír –“ (56) Tato poezie nepočítá se striktním dualismem – do popředí v ní vystupuje syntéza psychického a somatického, výraz není možný bez tělesné iniciace a aktivity: „Do úst dám prsty. / Ústa na tři prsty. Pálí to / vím, / jsou tedy moje.“ (10) Prostřednictvím řeči těla se subjekt pohybuje ve vesmíru, dotýká se věcí a ohmatává je, proměňuje je a je proměňován. Topinkovo pojetí řeči jako skutečnosti, která konstituuje člověka v jeho lidskosti a zakládá jeho kulturu, je blízké fenomenologii a existencialismu, zvláště heideggerovskému pohledu na řeč jako onu „světlinu bytí“, v níž se rozevírá zřejmost světa. Řeč sama – nikoli člověk – mluví; básník je schopen pobývat v řeči, která jej sama povolává, a nalézat tak zapomenutou pravdu bytí. Tato jinořeč je pro autora zejména spojováním s pradávným, mytickým, zapomenutým jazykem lidstva.

Řeč je u Topinky vždy neoddělitelně propojena se zvukem, světlem, prostorem, prázdňem, vesmírem. Všechny tyto pojmy jsou obtížně uchopitelné a pochopitelné, ale zároveň reálně působící a základní pro lidské bytí. Zvuk i světlo strukturují prostor, poezie jej rozevírá a zachycuje jeho vznikání i zanikání, růst i rozpad. Řeč se zrodila na půdě těchto fyzikálních jevů a musí se snažit na ně dosáhnout, ba je přesáhnout – proto je cílem poezie vytvoření takové senzitivity, která dokáže odstranit, odsunout, prorazit všechny překážky, „skleněné stěny“ mezi člověkem a pravou skutečností. Řeč přivádí člověka k sobě samému, vzniká v těle („Do úst dám prsty. Ústa na tři prsty. Pálí to / vím, jsou tedy moje“, 10) Vzory a doklady úspěchu takového přístupu jsou zde osobnosti „mučedníků poezie“ Gérarda de Nerval, Arthura Rimbauda a Velemira Chlebnikova, jež Topinka zabírá v dynamických biografizujících scénách – poezie a život se v jejich osudech stává jedinou a jedolitou koncepcí. Svými absolutními nároky na jazykové funkce se Topinka blíží až jakési originální poetické teologii či hermetice.

Do tohoto kontextu je zapuštěna i Topinkova teorie „trhliny“ a jejích variant, jimiž může být „škvíra, štěrbina, skulina, mezera, díra, otvor, průnik, průchod“ (64). Trhlina ve věcech a jevech umožňuje vnímání reality a genezi realit nových – vesmír je trhlinou v prázdnotě, poezie trhlinou v tichu, tok řeči vzniká v trhlině úst. Trhlina vypovídá o dezintegraci, rozpadání, hroucení, oddělování, rozlamování. Umožňuje pronikání či průhled do něčeho inertního, celistvého, neprostupného. Vzniká v důsledku násilí, působení času nebo samovolného rozevření. Poezie hledá trhlinu, aby vstoupila do neznáma a způsobila rozsvětlení, osvětlení, dotkla se něčeho zapovězeného

a neprobádaného, atakovala pomyslné hranice a limity prostoru, těla, řeči, aby tyto hranice a meze rozmývala a poukazovala na jejich neskutečnost a fiktivnost. Často jde o trhlínu v prázdnu, z něhož všechno vychází a zase se do něj vrací: „*Ptám-li se, odkud se vzala poezie, z čeho vychází, tak jediné z toho napětí, z těch letmých dotyků prázdna.*“ (34) Trhlina je cestou k Bohu, podstatě přírody, srdci vesmíru i času. Tyto trhlíny Topinka stále tematizuje a obkružuje: „*Trhlina mezi životem a smrtí. / Trhlina ve tmě. / Trhlina / mezeza v paměti. / Řeč trhlinou v mlčení. / Trhlina / průnik v řeči. / Světlo, nic, prázdno.*“ (66) I grafika veršů pracuje s prolukou, v níž se dostává ke slovu prázdny prostor, umožňující genezi významů. Jako by básníci subjekt chtěl projít skrz řeč, do absolutna. Poezie vzniká ze světla, světlo sama vytváří, sám člověk směřuje ke světlu, stává se světelnou bytostí: „*Přeléváš světlo z dlaně do dlaně, jemně, něžně. / Proudí ti prsty, ústy. Jiskří. Prýští z tvých prsů. / Naráží mi na čelo, na spánky, tlačí na klíční kosti. / Mám plná ústa světla. K zalknutí. Už ano, / ale ještě ne.*“ (53)

Do Topinkovy poezie také vstupují inspirace a vlivy současných fyzikálních a astronomických vědeckých poznatků a ústí v jakousi básnickou kosmogonii. Fyzikální teorie ve světle poezie mohou být nazírány jako velké metafory či alegorie, jejich velké odpovědi a koncepce zasahují svou sugestivitou, která může dobře konkurovat básnické obrazotvornosti a imaginaci. Autora uchvacuje fenomén „černé díry“, která je propustná toliko jednosměrně – po přiblížení entity a jejího vstupu dovnitř se nelze dostat zpátky. Pro některé z kosmických událostí hledá analogii ve svém prožívání a jazyce: „*Cítím v sobě obrovský vír, tělo se mi smršťuje a vzápětí rozpíná, ústa se otevírají jako při výkřiku, v uších šumí. Oči se na okamžik přimhuňují a hned zase široce rozevírají. Nohy těžknou. Dýchám stále rychleji, každé nadechnutí se zařezává do plic jako prudká smršť. [...] Všude strašný žár. Tělo je průsvitné, prsty světélkují, přeskakují mezi nimi nafialovělé jiskry. A pak se najednou všechno slévá, prolíná. [...] Cítím, jak začínám zářit. Světlo se prodírá mrazivým prostorem. Až to křupe. Tma ustupuje, zavíjí se. Ptáci se probouzejí.*“ (84) Pasáž může být analogií kosmických procesů, extaticky prožívaného dění, které připomíná „peak experience“ mystického prožitku či drogou změněného vědomí – jeho závěrem je však přimknutí se k přírodě, které zároveň může symbolizovat volnost a překonání zemské tíže. Ve vůli svinout do sebe a obsáhnout dějiny vesmíru se objevuje i ozvěna východního, zenového či taoistického, myšlení.

Poezie Miloslava Topinky navazuje na linii slovní magie ve světové a české literatuře: kromě vlivů vyvěrajících z fascinace moderním, epochálně přelomovým přístupem k jazyku a roli básníka (Arthur Rimbaud, autoři skupiny Vysoká hra) rozpoznáváme ovlivnění a inspiraci jazykovou kreativitou Josefa Palivce a jeho odvahou k básnické novořeči. Připomene se i Věra Linhartová se svým sklonem k hledání „trhlíny v řeči“, prajazyka a energie slova nebo *Thanatea* (1968) Ivana Diviše, založená v sugestivitě rozbíjeného a znovu rehabilitovaného jazyka. Topinkova lyrika je obtížně představitelná bez grafického a optického novátorství konkrétní poezie šedesátých let, zvláště

u Emila Juliše. Afinitu k Topinkovi vykazuje také tvorba Petra Kabeše, zejména důrazem na tvarový experiment. Prací s volně těkajícími jazykovými segmenty upomene i na část díla o mnoho mladšího Jaromíra Typlta.

Ukázka

Když se rozednívá, vycházíš.
 Plašíš tmu. Probouzím se, procitám.
 Do světla. Ptáci vylétají z hnízd,
 Křídly víří vzduch. Obloha se trhá.
 Z trhliny, štěrbinou proniká světlo.
 Prolíná, prostupuje až do morku kostí.
 Víří vítr, dotýká se mých očí. Dech
 Už je vláčný, boří se v dlaních.
 Moře se rozlévá, vlny přepadají.
 Do světla.

(31)

PÁD DO ČERNÉ DÍRY

/hlavou napřed/

Hlava je přitahována mnohem silněji než tělo, to zase
 víc než nohy. Doslova tě to vcucává.
 Tělo se napíná, protahuje, jako když jsi za odlivu
 vtahován do moře.
 Svírá to, drtí. Ještě záblesk světla, jež krouží
 kolem díry.

Prostor a čas se bortí jak skořápka.

(92)

Vydání

Trhlina, Trigon, Praha 2002.

Ceny

Cena Jaroslava Seiferta, 2003.

Reflexe

Topinkův výběr jazykových prostředků v průběhu knihy směřuje k rostoucí průhlednosti. Východí husté kombinace disparátních jazyků – jazyka úsloví a pranostiky, jazyka návodu k použití a jazyka heslovitých scénických poznámek, které rozestavují a přeskupují kulisy kosmických scenerií – splývají ještě šepotem intimních dialogů, ale výsledek je transparentní

[...] stříbřitá slitina subtilního vyjadřování, ztišeného abstrakty: právě tak je text zapuštěn do úhrnu multimediální knihy. V ní je báseň sice vůdčí, ale přece jen jednou ze složek.

Miroslav Červenka: „Trhlina a světlo“, *Host* 2003, č. 6, s. 25.

Trhlina tedy v této fenomenologii neznamená nedokonalost, porušenost, kaz, vadu, vůbec cokoli negativního, ale spíše naopak: je jakousi fundamentální kategorií, univerzálií, médiem přesahu.

Rudolf Matys: „Trhliny v prostoru, těle i řeči...“, *Host* 2003, č. 6, s. 27.

Trhlina je průchodem, „základní zkušeností“, podobnou té Daumalově. Poezie jako záznam, dokument „nových rozloh ducha“, citlivosti, smyslového vnímání – vypjatého k nejzazší možné hranici. Poezie jako svědectví o zkušenosti, v níž tělo splývá s prostorem, až se samo stává beztvarou skvrnou, vírem, prázdným místem, trhlinou. Vše je tu v pohybu, tlacích, naléhání, napětí, ve vzájemném pronikání.

Marie Langerová: „Trhlinou“, *Literární noviny* 2003, č. 21, s. 8.

Nebezpečí „vysoké hry“ rozehrává Topinka jen v náznacích, svět kolem a příchod věcí skrz trhliny rozebírá pouze do okamžiku, kdy jsme sami schopni nahlédnout as propadnout. [...] A tak se my stáváme sami o sobě trhlinami, jsme jimi a jsme sami dvěma do světů velkého světa, do světů Makro, skrze nás Mikro. Protože vše souvisí se vším, tak ani zánik není ničím jiným než otvorem.

Michal Jareš: „Skrz“, *Tvar* 2003, č. 13, s. 23.

Vnímající se do vnímaného „vepisuje“: i tu jde vlastně o rozpuštění hranic mezi prostory, at jsou to naše mysli a těla, řeč, jednotlivé umělecké a vědní obory, subjekty a objekty, obsahy a formy, naše já ve vztahu k jiným, k „ty“ i ke světu vůbec – protože hranice jsme si utvořili pouze sami ve své mysli.

Irena Vaňková: Trhlina: Rozevření prázdna a..., *Souvislosti* 2003, č. 4, s. 318.

Slovo autora

Už tenkrát jsem si začal uvědomovat, že je to ještě jinak, že poezie se dotýká prázdna za řečí, že tu skořápku řeči je třeba rozbít, protrhnout, jinak tohle všechno ztrácí smysl. Najednou jsem cítil, že v tom, co jsem slyšel nebo četl od astrofyziků či kosmologů, je toho, co jsem vnímal jako poezii, daleko víc než v textech, které mi předtím byly docela blízké. Šlo o to, proniknout jinam, za psaní, za literaturu, za bariéru vytvářenou smysly. [...] Opravdu mi nejde o žádné experimenty. [...] Proto jsem to v *Trhlině* zkusil zachytit nejen slovem, ale i obrazem, protržením, rozříznutím, tak abych se dostal *mimo*, ale zároveň zůstal *zde*. [...] Poezie se znovu musí stát prostou, až k nerozpoznatelnosti, jak to chtěl už Novalis.

„Kdo si něco začal s poezií, musí si položit základní otázku: proč Rimbaud přestal psát?“
(rozhovor vedl Miroslav Balašík), *Host* 2003, č. 7, s. 5, 6.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: I. Vaňková, *Souvislosti* 2005, č. 1, s. 19–32; táž, *Česká literatura* 2005, č. 5, s. 609–636.
RECENZE: J. Med, *Katolický týdeník* 2003, č. 43 (příl. *Perspektivy* č. 10); V. Karfík, *Literární noviny* 2003, č. 3 (příl. *Nové knihy*); M. Jareš, *Tvar* 2003, č. 13; M. Červenka, *Host* 2003, č. 6; D. Iwashita, *Lidové noviny* 27. 12. 2003 (příl. *Kniha roku 2003*); I. Vaňková, *Souvislosti* 2003, č. 4; M. Langerová, *Literární noviny* 2003, č. 21; R. Matys, *Host* 2003, č. 6; J. Rulf, *Reflex* 2004, č. 1; M. Habaj, *Romboid* 2004, č. 7.

Jiří Zizler