

Topinkovo souznění aneb Nacházení francouzských stop v tvorbě Miloslava Topinky

Markéta Polách Balonová

ABSTRACT

Topinka's Consonance or, Finding French Traces in Arts by Miloslav Topinka

Miloslav Topinka's artistic work has been strongly associated with the francophone environment since its beginnings in 1965. Miloslav Topinka acknowledges his affinity with the French parasurrealist group Le Grand Jeu, which is reflected, among other things, in his publishing activities and translations. Links to the work of the French artist Marcel Duchamp can be also found. The paper reflects related elements of the work of Miloslav Topinka, the group Le Grand Jeu, and Marcel Duchamp as well as the natural ties between the French and Czech cultures.

KEYWORDS

Miloslav Topinka; Marcel Duchamp; Le Grand Jeu; parasurrealism; Czech experimental poetry.

KLÍČOVÁ SLOVA

Miloslav Topinka; Marcel Duchamp; Le Grand Jeu; parasurrealismus; česká experimentální poezie.

Tento příspěvek je výstupem z projektu Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy) II řešeného v rámci Studentské grantové soutěže Ostravské univerzity (reg. SGS03/FF/2021). Zkrácená podoba příspěvku s názvem Kulturní pluralita v tvorbě Miloslava Topinky byla přednesena na VI. kongresu literárněvědné bohemistiky.

Miloslav Topinka patří mezi autory, jejichž tvorba je silně spjata s frankofonním prostředím. „Právě francouzská poesie mi byla od mých patnácti let nejbližší,“ píše Topinka ve své stati *Nalézt místo a formuli aneb Co pro mne znamená francouzská poesie* (TOPINKA 2018: 303). V textu uvádí několik jmen francouzských básníků napříč staletími a desetiletími – Charles Baudelaire, Jean Arthur Rimbaud, Gérard de Nerval, Roger Gilbert-Lecomte, Henri Michaux –, jejichž tvorba a přemýšlení nad uměním mu umožnila nalézt vlastní ideologický přístup k literatuře a umění a vytvořila také jeho jedinečnou poetiku. Pokud si shrneme důležité milníky v Topinkově tvorbě, povětšinou budou určitým způsobem spjata s francouzskou uměleckou tvorbou. Už od mládí Topinka čte francouzské básníky a obdivuje jejich styl psaní. S tímto frankofonním záze-
mím se zjevuje v literárním světě a v roce 1969 vydává svou první básnickou sbírku *Utopír*, kde ovšem překvapivě převládá potřeba reflektovat a navázat spíše na českou poezii. Nadnárodní kontext odkazující k francouzskému prostředí zde zaniká pod tématem slovanského mýtu. V roce 1970 stihne Topinka připravit ještě sbírku *Kryší hnízdo*, již společně s Rudolfem Němcem připravil pro Špálovu galerii jako text-environment. Ve sbírce je silně znatelná návaznost na Marcela Duchampa, na což se ještě podrobněji podíváme. Sbírkou však skončila ve stoupě. Pro Krajskou galerii výtvarného umění ve Zlíně (tehdejší Gottwaldov) připravuje Topinka druhý ze svých environmentů – *Kostrý prostoru*. Ovšem cenzura znovu postřehla jinakost a kosmopolitního ducha díla a Topinkův druhý environment postihuje zákaz také. Ani jeden z environmentů nemohl Topinka v galeriích realizovat. Dnes však máme možnost nahlédnout na Topinkovo přemýšlení nad strukturou a texturou díla díky sbírce *Kryší hnízdo*, která vyšla znovu v roce 1991, a díky záznamům pro katalog Krajské galerie Zlín, kde nalezneme důležité poznámky, jak měla expozice *Kostrý prostoru* vypadat, si dokážeme představit také podobu druhého environmentu a můžeme tak důkladně zanalyzovat tyto experimenty a hledat a nacházet spojitosti s Duchampovou tvorbou.

Až do 90. let se Topinka, pokud nepočítáme jeho texty k leporelům pro děti, odmlčel. V roce 1991 však navazuje tam, kde skončil. Vydává znovu sbírku *Kryší hnízdo*, která i po odmlce rezonuje v tehdejší literárněvědné komunitě. O dva roky později, v roce 1993 také naplno vyznívá Topinkovo souznění s francouzskou parasurrealistickou skupinou *Le Grand Jeu*, neboť vydává antologii jejich dokumentů a manifestů s názvem *Vysoká hra. Le Grand Jeu*. Tvorbou *Le Grand Jeu* je Topinka zasažen opravdu velmi silně, nejen že se pečlivě věnuje editorství jejich textů, ale také přejímá a modifikuje jejich rétoriku, což se pokusíme

dokázat pomocí komparativní analýzy. O další dva roky později je Topinkovo zaujetí životem a tvorbou francouzského velikána Arthura Rimbauda v monografii „*Vedle mne jste všichni jenom básníci. Zlomky a skici k Jeanu Arthurovi Rimbaudovi*“. V 90. letech může konečně zaznít také kritický ohlas na Topinkovu tvorbu. Akcentována jsou především témata, jež byla obecná pro tehdejší literární tvorbu: krize identity, jazyk jako nástroj odcizení, kolaps společnosti. Langerová interpretuje *Krysí hnízdo*, Topinkovu druhou básnickou sbírku, jako prostor, v němž se hroutí lidská identita (analýza ve *Tvaru* č. 47, roč. 2, 1991), Vaňková nabízí široký výklad tématu řeči a tělesnosti v Topinkových básních (kniha *Nádoba plná řeči. Člověk, řeč a přirozený svět*, 2007), Novotný spatřuje v *Krysím hnízdu* odraz i obraz kolapsu české společnosti a českého myšlení po srpnu 1968 a dubnu 1969 (doslov v *Krysím hnízdu*, 1991). Příklady těchto výkladů, námi záměrně zjednodušených, reflektují sbírku se značným časovým odstupem a v rámci českého prostředí, otisky, jež po sobě v Topinkově tvorbě zanechali francouzští básníci a výtvarníci, je příliš nezajímají. Pro celistvý výklad je nutné připomenout, že Topinkovy sbírky obsahují nejen básně vzniklé v horizontu roku a méně před katastrofickými událostmi roku 1968, ale především v době dřívější. V *Utopírovi* nalezneme texty z let 1964–1967, *Krysí hnízdo* vznikalo v rozmezí od listopadu 1967 do července 1969. Události a jevy, které vznik textů formovaly, je potřeba hledat v širším časovém horizontu od roku 1964 až po červenec 1969 a je nutné přihlídnout ke kulturnímu dění světovému. Bude nás také zajímat kulturní dění v místech, kde se Topinka v této době pohyboval, a také události, související s autory, jež Topinka zmiňuje ve svých esejích (především Marcel Duchamp a umělci z *Le Grand Jeu*).

Pro nás to znamená nalézt přístup, který akceptuje heterogenost kultury, do níž daný autor zapadá a zároveň jsme díky němu schopni zaznamenat navzájem se prostupující a integrující cizí prvky s těmi původně domácími. Jako první se nabízí literárněvědný komparatistický přístup, který ovšem, jak podotýkají Václav Smyčka a Václav Petrbock v úvodu ke sborníku z mezinárodní konference *Jak psát transkulturní dějiny?*, může vést k pouhé multiplikaci národně filologických perspektiv a pojetí národní kultury, potažmo výklad poetiky daného autora, se tak nerozšiřuje, ale pouze srovnává. Ve výsledku vyvstanou pouze rozdíly či shody porovnávaných subjektů či textů. Oproti tomu transkulturalita daleko výstižněji pojmenovává „jádro problému, totiž jinakost, která je vždy součástí domácí kultury“ (PETRBOCK – SMYČKA 2019: 10). Transkulturní přístup nám při interpretaci uměleckého díla nabízí možnosti, jak poukázat na provázané a spleťté vazby dvou odlišných kultur, v našem případě české a francouzské.

Záměrem studie je využít potenciál tohoto transkulturního přístupu při interpretaci uměleckého díla básníka Miloslava Topinky. Ve středu naší transkulturní mapy bude stát básník Miloslav Topinka, díky němuž došlo k převedení několika kulturních transferů do českého prostředí. Nejprve představíme okolnosti prvotního setkání Topinky s daným kulturním jevem, tedy s multidimenzionalitou Marcela Duchampa a s parassurealismem *Le Grand Jeu*. Pokusíme se nalézt aktéra, jenž umožnil přenos tohoto jevu a Topinku s tímto typem tvorby či s daným umělcem seznámil. Následovat bude důsledná analýza textů či environmentů, kdy pomocí komparační metody nalezneme konkrétní prvky a místa na důkaz spřízněnosti a návaznosti umělců. Transkulturní přístup nám tak umožní nahlédnout na Topinkovu tvorbu celistvě a postřehnout i jemné spřízněnosti či naopak modifikace od původního francouzského jevu.

K prvnímu kulturnímu transferu – multidimenzionalitě Marcela Duchampa – vede Topinkova cesta přes Jindřicha Chalupického. Přibližně od poloviny 60. let 20. století až do roku 1970 patřil Topinka k okruhu lidí kolem Jindřicha Chalupického a Galerie Václava Špály, již Chalupický vedl. Podle Eugena Brikciuse byl Topinka v druhé půli šedesátých let jednou z důležitých spojnic mezi výtvarným uměním a literaturou. Brikcius v rozhovoru pro *Hospodářské noviny* vzpomíná: „[Miloslav Topinka] měl například na listu papíru nakreslené obrázky, trochu na způsob komiksu, ale bez rámečků, volně, a s tím chodil za vybranými osobami, ukazoval jim ten papír, někdy až poněkud neodbytně, a k tomu deklamoval jistý text – a vskutku nebylo jasné, zdali text vychází z nakresleného, nebo obráceně, jestli obrázky doprovázejí to, co je vyslovováno. Takhle začínaly a nikdy nekončily jeho první sbírky, ať se dočkaly řádného vydání, jako ‚Utopír‘, nebo šly rovnou do stoupy, jako ‚Krysí hnízdo‘“ (BRIKCIUS 2019, online).

Tvůrčí podněty přicházejí k mladému Topinkovi od teoretiků a umělců pohybujících se v prostředí Galerie Václava Špály. Chalupický po celou dobu vedení galerie sehrává důležitou roli aktéra možných kulturních transferů – publikuje své výtvarné, literární i filozofické stati v kulturních periodikách českých i zahraničních a navazuje důležité nadnárodní kontakty (PEČINKOVÁ 1998: 420). Do galerie zve s neochvějnou vůlí rozšiřovat obzory tvůrce české a slovenské, ale také světové. Ve spolupráci se Schwarzovou galerií pořádá roku 1969 první Duchampovu výstavu v tehdejším východním bloku.

Chalupický se s Duchampem setkává poprvé v roce 1934 v redakci revue *Minotaure* v Paříži. Duchamp je pro něj ztělesněním umělce, jenž si uvědomuje metafyzické jádro umění. Smysl umění se podle Chalupického demonstruje v jeho schopnosti iniciovat člověka a otevřít mu cestu k vznešenému, transcendentnímu, ukazuje

za hmotnou skutečnost až k symbolickému významu skutečnosti, k neustálé přítomnosti mýtu (CHALUPECKÝ 1998: 374). Z dochované korespondence je zřejmé, že výstavu začal Chalupecký plánovat přibližně od ledna roku 1968¹, ale podařilo se mu ji uskutečnit nakonec až na jaře roku 1969, přičemž Duchamp 1. října roku 1968 umřel a z výstavy se tak stala záležitost retrospektivní. Na činnosti Chalupeckého je patrné, že kontinuita v chodu galerie a potažmo také kulturního dění obecně byla i po roce 1968 zachována jen díky osobním stykům samotného Chalupeckého se soudobými moderními umělci a zároveň příslušníky nastupující generace, kteří byli ochotni nové vlivy vstřebávat. Jak na výstavu reagovala mladá generace výtvarníků a literátů, nechceme nijak zobecňovat, ale můžeme na Topinkově tvorbě poukázat na proměnu tohoto francouzského vlivu na české půdě. V době krize roku 1968 přichází tendence zavrhnout vše stávající, nenavazovat na tvorbu umělců, jež by mohla jakýmkoliv způsobem souznít s režimem. Nutné a žádoucí je hledat inspirace jinde ve světě nebo u lidí, jejichž tvorba je apolitická. Duchamp obojí splňoval. Jeho atypické a apolitické smyšlení se zdálo být ideální, jeho revolta proti všemu nabízela platformu pro „nové“ možnosti umění. V jeho tvorbě dochází ke zpředmětnění vizuální skutečnosti do podoby, jež nabývá symbolického rozměru zjevení, až mýtu. Zároveň velmi silně tematizuje otázku dimenzionality – čas a prostor se v jeho dílech různě prolíná, vzdálené se přibližuje, blízké mizí. Princip tvorby však není náhodný, jedná se o promyšlenou vědeckou hru. Duchamp čerpá a pracuje s metodami z jiných vědních oborů (optika, fyzika, filozofie, okultismus). Předkládá podobu reality, v níž mizí hranice mezi subjektem a objektem a zůstává pouhé vědomí světa jako východisko. Umění je otevřením do oblastí, kde nevládne čas, ani prostor, vstupuje se do prostoru tzv. metareality (CHALUPECKÝ 1998: 157–159). Zároveň velmi často a rád doplňuje své obrazy i ready-mady krátkými texty, jež ve spojitosti s tématem díla spouštějí řetězec konotací a úvah, ačkoliv obsahují i groteskní rovinu, nenesou ji nikdy prvoplánově. Slova fungují v jiných rovinách, osvobozena od původního významu, ocitají se najednou vytržena ze svých běžných kontextů, zůstávají osamocena a vzniká tzv. nová řeč z abstraktních termínů.

Na konci roku 1968 se Miloslav Topinka vrací z expedice Lambaréné a zapojuje se do uměleckého dění – stává se jedním z redaktorů *Sešitů pro literaturu a diskuzi*, píše texty, vydává sbírky, promýšlí své teoretické stati. Na jaře 1969 se účastní Duchampovy výstavy a dokonce společně s Jindřichem Chalupěckým připravují číslo *Sešitů pro literaturu a diskuzi* věnované Duchampově tvorbě

1) Korespondence je dostupná v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, Praha, fond J. Chalupěckého č. 605, karton k21.

(č. 29, roč. 4, 1969). Myšlenkový aparát v Duchampově duchu lze pozorovat nejvíce ve sbírce vydané roku 1970 – *Kryší hnízdo*. Kniha obsahuje texty napsané v době před Duchampovou výstavou i po ní (listopad 1967 – červenec 1969), a záměrně byla vytvořena jednak jako básnické dílo – text, ale také jako výtvarný počin – environment. Básnická sbírka byla připravena pro nakladatelství Mladá fronta, výstava pro Špálovu galerii v Praze. Pro Galerii výtvarného umění v Gottwaldově připravil Topinka ještě samostatný environment *Kostrý prostoru*. V obou svých environmentech souzní Topinka s Duchampovým snažením o promítnutí čtvrtého rozměru do trojrozměrného a dost možná ho i překračuje, když se pokouší v textu i environmentu uskutečnit takové podmínky, aby se do čtvrtého prostoru, do metareality, dalo rovnou projít. Klíčové se zdá být pro vstup do této metareality sklo. Vidíme jednak sklo samotné, ale také za něj. Sklo či zrcadlo funguje jako metafora promítnutí, zahazuje změnu perspektivy, neboť najednou vidíme skrze předmět. Duchamp maluje celý svůj obraz *Velké sklo* na skleněnou tabuli. Topinka umísťuje před vstup do kryšího hnízda zrcadlo (louži) – „před každým vchodem linoleum-zrcadlo, s rozlévajícimi se okrajiloužemi“ (TOPINKA 1991: 7). U environmentu *Kostrý prostoru* se počítá s prostorem – rohovou kóji, jež bude mít celou jednu stěnu ze skla a návštěvníkův odraz bude součástí expozice. Sklo či zrcadlo rovněž proměňuje rovinu vnímání naší identity, oba umělci počítají s odrazem ve skle, návštěvník výstavy či čtenář textu je najednou znejistěn otázkou Kdo jsem já? Jsem někdo jiný? Jsem já ten v odraze či ten druhý? Nejen hranice prostoru, ale také hranice jáství se začínají pomalu rozptylovat.

Podle Duchampa se nedá žádný z našich smyslů aplikovat čtyřrozměrným způsobem, s výjimkou hmatu. Hmat jako jediný dokáže reflektovat a poznat všechny strany předmětu a blíží se tak poznání a prožití čtvrtého rozměru. U Topinky je hmatové dáno polohou, kterou se vstupuje do kryšího hnízda „po kolenou, kolenačky (plačky)“, tedy s dlaněmi na zemi. Dlaně se propadají do rozblácené hlíny, zanechávají otisky a prolínají se s otisky dalších postav. Topinka píše: „Zanechávám podobu, přisvojuji si tento prostor“ (TOPINKA 1991: 13). Básníkovi se tímto způsobem daří narušovat tzv. sítnicové vnímání, proti němuž se vymezoval svojí tvorbou také Duchamp. Živá bytost není pouhým objektem v prostoru, ale splývá s ním. Poznání místa se děje skrze hmat a sluch, nikoliv skrze zrak, jenž je omezený a může být ze smyslů nejkreslenější. Prolínání subjektu a objektu vyhnal Duchamp do krajnosti roku 1942, kde na vernisáž retrospektivy surrealistů v New Yorku pořádané André Bretonem připravil instalaci, jež připomínala obří pavučinu, tzv. *Mile of String*

[česky Dlouhá nit]. Miloslav Topinka vytváří podobným způsobem druhý environment *Kostrý prostoru*, kde je prostor zaplněn pavučinami a gázami. Hmatový počitek se v této expozici aktivuje dotykem gázy. Abychom mohli projít za ni, do zárodečného prostoru tzv. zářečí, musíme touto gázou proniknout a poté se nechat pohltit pavučinou. Pavučinová síť prostor obaluje, chrání, zachumlává a stává se také útočištěm pro vstupující subjekt. Prostor má však ambivalentní charakter, nabízí poznání, ale zároveň vyžaduje oběť – vlastní identitu, tedy život. Zmínku o tom nalezneme v poznámkách pro galerii, kde Topinka popisuje vstup do *Koster prostoru*: „[...] prostor za gázou je chápán jako mimo-prostor / je především prostý / rozprostřen na všechny strany, / takže pro návštěvníka, ať již náhodného či záměrného, / není vyhnutí – ,Kdo do ní vejde, tomu hlava sejde“ (TOPINKA 1969a).

Topinka ideu vícedimenzionálního prostoru promyšlí detailněji než Duchamp a pracuje také se zvukovou složkou. Prostory v *Krysím hnízdě* i v *Kostrách prostoru* naplňuje rozličnými zvuky, jež přicházejí z různých úhlů a stran. Prostory environmentů nabízí širokou škálu zvuků od velmi příjemných až po ty strašidelné (dětské vrnění, vzrušené dýchání jako při milování, záznam deště, škytání, neartikulovaný výkřik, řezání pilou, zatlukání hřebíků kladivem aj.) a vytváří jednolitou hlukovou kulisu. Pro vystižení tohoto typu prostoru, jenž není členěný a určovaný věcmi, využívá Chalupecký pojmu pathická prostorovost (podle dělení psychologa Erwina W. Strausse). Tento prostor je homogenní, vše v něm vším proniká, vnímané je přítomno bezprostředně z kteréhokoliv místa, právě díky slyšení a hmatání (CHALUPECKÝ 1998: 155–156). Zobrazení vícedimenzionálního prostoru nabízelo pro umělce nové pojetí prostoru a nové uchopení řeči. Abychom mohli vstoupit do mimo-prostoru, do jiného rozměru, musíme proměnit perspektivu vnímání, což se děje právě vytvořením specifického obydlí, environmentu, prostředí. Jedná se v podstatě o psychologický experiment, jímž je subjekt, který vstupuje dovnitř, osvobozen a proměněn. Podobně pracoval Duchamp s objekty, jež si vybral pro svoji tvorbu. Narušil jejich původní významy a navykklé užívání a přetvořil je na ready-mades, osvobodil je od jejich daných forem a nabídl jim novou perspektivu, pozměnil jejich zažitá vnímání okolím. Otázkou zůstává, když se změní vnímání okolí, změním se i já? Neboť když se vrátíme zpátky k definici pathické prostorovosti a připustíme, že je prostor Topinkových environmentů, obdobně jako těch Duchampových, homogenní, mezi subjektem (já) a objektem (okolí) není rozdíl, tudíž změna jednoho automaticky znamená změnu i druhého. V tom případě nabízí pathický prostor nové možnosti vnímání a poznání.

Nad rozšířením a proměnou smyslového vnímání a poznání se zamýšlejí ve svých textech také umělci skupiny Le Grand Jeu. Odkaz na tuto skupinu je v Topinkově případě silně viditelný, neboť se k němu sám básník od 90. let, kdy se stává editorem jejich časopiseckých textů, otevřeně hlásí. První setkání s druhým kulturním transferem – parasurrealismem Le Grand Jeu – zprostředkovala Topinkovi jeho přítelkyně, prozaička a básnířka Věra Linhartová, jež texty básníků Rogera Gilbert-Lecomta a Reného Daumala začala v 60. letech překládat do češtiny. Zajímala se také o tvorbu malíře Josefa Šímy, původem českého člena Le Grand Jeu. Před svým odchodem do Paříže dokonce úzce spolupracovala na monografii Františka Šmejkal o Šimovi, která vyšla v Odeonu až roku 1988. O Šimovi a Vysoké hře publikovala Věra Linhartová také rozsáhlou studii v časopise *Výtvarné umění*.² Knižního vydání se dočkaly pouze některé texty v samizdatové Edici Expedici. Anonymní samizdatové vydání *Vysoké hry* a textů Rogera Gilbert-Lecomta bylo nepřesné, pasáže místy špatně přepsané či přeházené, takže první knižní publikace překladů Věry Linhartové vyšla až v roce 1993 v torstovské antologii *Le Grand Jeu. Vysoká hra*. Část Gilbert-Lecomtových textů v jejím překladu pak byla záměrně ponechána Miloslavem Topinkou pro útlou knížku *Škvíra*, která vyšla 1996 v Trigonu s Kokoliovými ilustracemi. Připravená antologie textů *Vysoké hry* (Torst, 1993) obsahovala překlady Věry Linhartové, společně s překlady Ladislava Šerého. Ani ve vydaném Lecomtově *Testamentu*, ani v antologii textů Linhartová jako překladatelka nemohla být uvedena (TOPINKA 2017: 436). Překlady jsou znovupoužity v roce 2017, kdy vyšlo kompletní vydání všech čtyř čísel revue *Le Grand Jeu*, tentokrát s dalšími překladateli Jakubem Hlaváčkem, Jacquesem Josephem, Jiřím Pelánem a Josefem Forbelským (Malvern, 2017). Topinkovo ediční zaujetí pokračuje i v roce 2018, kdy pracuje společně s dalšími autory na publikaci *Vysoká hra. Mýtus nenávratného* (Malvern, 2018).

Zaujetí Topinky a Linhartové texty i životy umělců *Vysoké hry* je silné a v podstatě od doby překladu jejich textů především z Topinkovy strany nepřetržité, hovoříme však o spřízněnosti ideové, nelze chápat Linhartovou a Topinku jako epigony básníků Le Grand Jeu. V rozhovoru k vydání *Soustředných kruhů* Věry Linhartové se Miloslav Topinka k otázce následovníků Linhartové (potažmo Le Grand Jeu) vyjádřil takto: „V poezii – a u prózy to bude asi stejné – se zřejmě nedá na něco ‚navazovat‘, nelze opakovat nebo rozměňovat něco, k čemu došel někdo jiný nebo člověk sám. Beze zbytku však platí Gilbert-Lecomtovo: ‚To,

2) Monografie *Joseph Sima, ses amis, ses contemporains* vyšla Věře Linhartové až v exilu roku 1974 francouzsky v brusselském nakladatelství La Connaissance.

co vidoucí vidí, je vždy totožné“ (TOPINKA 2010, online). Pro Topinku není podstatné, jak na Vysokou hru navazuje ve svých básních, ale jak sám vnímá a vykládá básně Le Grand Jeu, jakým způsobem přistupuje k jejich umělecko-filozofickému systému a jak si vysvětluje jejich vidění světa. Tento výklad poetiky a způsob nahlížení na svět následně vkládá do interpretací děl Věry Linhartové a také tímto způsobem přistupuje k tvorbě své vlastní. Ucelený a hluboký výklad poetiky a uvažování Vysoké hry zveřejnil Topinka v již zmiňované antologii jejich textů vydané v 90. letech. V úvodní stati k této antologii Topinka předkládá nejen interpretaci tvorby Le Grand Jeu, ale také směřování tvorby své vlastní:

„U Vysoké hry nejde o umělecké hnutí, o poznání, ale o základní, bezprostředně prožívanou zkušenost. Jde o jiné vidění, vnímání, citění, myšlení, o totální proměnu vědomí. K tomu je zapotřebí odmítnout navyký způsob vidění, odvrhnout berličky jakékoli jistoty, jakékoli naděje. Jistoty poznání, náboženství, víry či ideologie“ (TOPINKA 2007b: 231).

I když v básních Le Grand Jeu nacházíme několik stěžejních motivů, jež se poté volně objevují v Topinkových sbírkách (např. škvíra, vítr, smrt), není to pouhé znovupoužití použitého. Tyto společné klíčové motivy neslouží k přirovnání či estetizaci textu, mají metafyzický charakter, neboť jako symboly odkazují k silně prožívaným archetypálním momentům zrození a smrti. Básníci se snaží nalézt odpovědi na otázky metafyzického charakteru. Co bylo před zrozením? Co bude po smrti? Je nějaký počáteční bod nula, a pokud ano, lze jej nalézt? Dá se po smrti rozplynout a splynout s prázdňem? Na tyto existenciální otázky může dát odpovědi, alespoň podle umělců Le Grand Jeu, pouze a jedině poezie. Básník jako „vidoucí“ dokáže rozprávět o svém mystickém prozření a předat jej skrze básně dále. Výchozím stavem tohoto nejhlubšího poznání je narušování smyslů s úmyslem jejich vylepšení.

Zatímco umělci Vysoké hry naplňují tento záměr zcela fyzicky a experimentují se svou fyzickou i duševní stránkou (zadržování dechu, autohypnóza, vdechování benzínu, alkohol aj.), Topinka podmínky pro tuto smyslovou proměnu konstruuje na papíře, ve svých básnických textech. Ponejvíce Topinka rozvíjí hmatové počítky, prostorové vnímání a zvuk, až nakonec zrak. Hmatové vjemy nepřijímají Topinkovi aktéři (básnické subjekty či návštěvník výstavy-environmentu) pouze dlaněmi a prsty, ale podobně jako umělci Le Grand Jeu zakouší metafyzické experimentování celým svým tělem. Z této počáteční tělesnosti vyvěrá potřeba zbavit se těla. Le Grand Jeu i Topinka požadují zavrnutí sebe samého, rozbití své skořápky, narušení hranic svého těla, aby mohla sama by-

tost následně projít skrze otvor v prostoru, proplout skrze trhlinu dál a již v proměněném stavu se stát někým jiným s absolutně odlišným vnímáním světa.

Každý člověk jako individuum vnímá věci kolem sebe jinak, běžným smyslovým vybavením nejsme schopni postihnout svět v celé jeho komplexnosti, vnímáme jen nepatrný zlomek elektromagnetického spektra, slyšíme jen omezené frekvence, neorientujeme se tak dokonale v prostoru jako zvířata, naši intuici jsme se naučili nevyužívat, nevnímat. Pokud však naše smysly narušíme, můžeme se pokusit o maximalizaci jejich percepce až do krajnosti a za určitých podmínek tak dosáhnout jejich chvilkového, avšak maximálního vylepšení. Umělci *Le Grand Jeu* se těmito stavům snažili dojít chemickými suplementy a experimenty s vlastními těly, Topinka až za tuto hranici nekráčí. Ovšem můžeme diskutovat o tom, do jaké míry pro něj byl iniciační cestou výstup na Kilimandžáro. Ať už byla tato expedice Topinkovým zlomovým okamžikem či ne, ve svých esejistických textech hovoří o tzv. bezprostřední zkušenosti, jež se může objevit i u běžné, všední činnosti – „okamžik zjevení, okouzlení, tak blízký zděšení, okamžik zázraku, osvětlení“ (TOPINKA 2007b: 232). V *Krysím hnízdu* i v *Trhlině* se „já“ vytrácí, různě se prolíná s místem dění, „já“ se pomalým procesem stává místem, jež mě obklopuje nebo se proplétá, možná až mění v jinou osobu či splývá se samotným prostorem. Jelikož se toto proplétání uskutečňuje skrze tělesné, okamžik zjevení může nastat i při milostném sblížení, což je patrné například z ukázky z Topinkovy pozdější sbírky *Trhlina*, vydané v nakladatelství Trigon roku 2004:

„Tudy ruce / tamtudy rty. / 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“ (TOPINKA 2002: 53).

Roger Gilbert-Lecomte nabízí jiný okamžik prozření, z naprosto opačného konce, když hovoří ve své básni *Žalozpěv ludionu* o tom, co se stane s člověkem po smrti:

„Vystoupit ze své vlastní mrtvoly, sám se sebou totožný, / jako strhující a pronikavá smršť. / Přitom docela potemnět a ztenčit se, jak jen nejvíc lze. / [...] / Pohybovat se v tomto nekonečném nebo nesmírném / pokálu jako ludion, stoupat a zase klesat, lehký a vznosný, / jako zpomalený“ (GILBERT-LECOMTE 2006: 74).

Gilbert-Lecomte svoji tvorbu zaštitil i teoreticky, v přednášce *Proměny poezie* rozpracoval tzv. „metodu proměny“, jíž vysvětluje jako nutnou k vyvo-

lání poetického stavu. Inspirovaný básník v sobě otevírá receptivní prázdno, jež je otevřené všem vlivům – „Vidět předmět básnický znamená stát se tímto předmětem. Proměnit se v něj. Proměna je klíčem k poetickému stavu“ (GILBERT-LECOMTE 2018: 73).

Poetický stav vrcholí vyřčením, vznikem básně. Zrození básnického textu se však rovná fyzickému utrpení, řeč se brání svému vyjevení světu a její „rození“ bolí. Fyzicky zakouší bolest ponejvíce rodidlo, v tomto případě hrdlo mluvčího. Řeč řeže, hrdlo se zadržlo. Básník, coby mluvčí, musí, aby mohl promlouvat, tuto bolest neustále překonávat, snaží se nalézt a pojmenovat pravou podstatu slova, což jsou všechno témata rezonující v Topinkově textu-environmentu *Kryší hnízdo*. Téma řeči rozpracovává René Daumal, také člen Le Grand Jeu, kdy ve svých statích vychází z hinduistických nauk a indických poetik. Řeč vnímá jako skutečný smysl básně a právě básníková řeč se mu jeví ze způsobů lidského vyjadřování nejspřávnější a nejbližší k řeči absolutní (DAUMAL 1996: 38). Podle Daumala však může básníka tato zvěstovatelská činnost stát i život, řeč v jeho chápání souvisí s dechem, dech je v hinduismu vnímán jako aspekt života, neboť ten, kdo dýchá, žije, také ten, kdo se naučí dech ovládat a pomaleji dýchat, bude žít déle. Konec dechu tedy znamená konec řeči a konec existence. Daumal předkládá také teorii dvou druhů jazyka. Jednu rovínu tvoří ideální a neměnná slova-zárodky (sphóta), ty jsou opravdovými nositeli částí světa, a druhou rovínu složenou z běžně vyřčených slov (dhvani) /DAUMAL 2010: 116/.³ Básník tak ve svých textech osciluje mezi těmito dvěma druhy, neboť sám poznává a vidí ideální podstatu slov, ale musí ji vyložit veřejně skrze obyčejná slova, ideální představa musí degradovat na vyslovitelnou a předatelnou formu. Topinka nevyhází z hinduistických textů, ale ve své stati „/hadí kámen/ I“ hovoří o zářečí, o místě, kde lze nalézt jazyk v jeho pre-podobě a jedině básník může k těmto prapůvodním slovům proniknout:

„Útržky dávno zapomenuté řeči zachycují ústy, tak jako se ústy zachycuje poslední výdech umírajícího. Ano, tam za řeckou je plaché zářečí, z něhož prolíná všechna má řeč. Jinak jsme tiší a němí. Vedle vytváření řeči, onoho p ř i b í j e n í n a k ř í ž , jímž vznikají nová slova, zachycující nevyjádřené, onoho naslouchání či odposlouchávání, onoho ‚zvěstování‘, jak říká T. S. Eliot, musí poesie část řeči převádět zpět, do krajiny mlčení“ (TOPINKA 2007a: 8–9).

3) Necitujeme zde původní hinduistický text, neboť Daumal čerpá z díla *Vákjapaditja (O větě a slovu)*, jež jako indolog četl v původním znění a poté sám vyložil.

Problematikou básnění se zabývá také Věra Linhartová v textu „Wozu dichten?“, kde se zamýšlí nad důvodem, proč psát poezii. Poezie jako osudovost, nevyhnutelnost a poslední útočiště veškerého jazyka, jenž se vrací ke svým pramenům, ke svým počátkům, to jsou podle Linhartové atributy básnění. A proč tedy podle Linhartové psát básně? Správná, přesná a jasná slova vytvářejí řeč, jež svojí silou nepřestane zaznívat ani ve chvílích zmatků a rozruchu a přinese vzácný a kýžený okamžik rovnováhy (LINHARTOVÁ 2010: 327–328). Řeč přestává zaznívat pouze v mezním okamžiku smrti, což Topinka vyjevuje v poslední básni *Krysiho hnízda* – „Smrt seče slova, / za rty je zima“ (TOPINKA 1991: 125) – nebo také v poslední básni *Trhlíny* – „Polykám / až se zalykám / pronikám / dolů, hluboko dolů / jak nejhlouběji to až jde // [...] // A pak už nic // A pak už nic“ (TOPINKA 2002, s. 122).

Nejen z ukázek je patrné, že v revoltující tvorbě Duchampově i v parasurrealismu *Le Grand Jeu* nachází Topinka to, co sám považuje za klíčové a podstatné v umění – směřování kamsi mimo, Chalupecký to označuje pojmem transcendence, báseň či obraz pojednou transcenduje, přesahuje do metafyzického, odhaluje mýtus života i smrti, odkrývá tajemno. Nastoluje otázky, ale nedává odpovědi. Poezie či umění obecně má překračovat omezenou, lidem však bezprostředně danou smyslovou zkušenost a měnit tím individuální nazírání na svět. Jisté a známé se pojednou proměňuje. Umění, jež transcenduje, se dostává do míst kamsi za řeč a za obraz. Miloslav Topinka používá pojem tzv. mimoprostoru jako místa, kde prosvítá, co je zdánlivě mimo, co je skryté a neviděné. Jedná se o prostor, z něhož lze zahlédnout pravou podstatu daného jevu (např. řeči či smysl života samého), není to prostor, kde se odehrává mystický prožitek, ale čistě rozumové zření. Tento mimoprostor je skutečný, neexistuje mimo tento svět, ale vyvěrá z něj. Umělec nevidí nic, co by neexistovalo, ale vidí daný jev pod jiným (komplexnějším) úhlem. Mimoprostor, jenž je často zobrazován v básních Daumala a Gilbert-Lecomta, členů *Le Grand Jeu*, se nachází kdesi mezi životem a smrtí. Obětování svého vlastního těla, identity či dokonce života, umožňuje nahlédnout až k prostoru, kde existuje také smrt ve své poznatelné podobě. Básník jako „vidoucí“ dokáže poznat i tento běžně nepoznatelný jev. Topinka, inspirován, dodává téma samotné řeči obecně, kdy řeč chápe jako podstatný aspekt živé lidské bytosti. Pokud chceme poznat smysl lidského života, je nutné důsledné „ohmatání“ a rozebrání řeči. Zatímco *Le Grand Jeu* hledají bod zrození a smrti, Topinka hledá „zářečí“, mimoprostor, kde se rodí slova, a potažmo vzniká i lidský život, ale zároveň zde také končí.

Zmiňované kulturní transfery Miloslav Topinka přejímá a jemně modifikuje. V podstatě ho však na multidimenzionalitě i na parasurrealismu zajímá stejné téma, a to možnosti překračování lidské tělesnosti a s tím související proměna vnímání jako klíč k cestě do „zářečí“ a dalších „za“. Kráčení k Duchampově multidimenzionálnímu prostoru začíná vždy vymizením hranic mezi subjektem a objektem. Já se ztrácí, aby mohlo dojít k potlačení vědomí vlastní identity, což je v podstatě ona oběť. Hranice prostoru a hranice jáství se slévají dohromady, neexistují, což zahajuje změnu perspektivy. Zatímco Duchampovi stačí tato proměna náhledu, Topinka kráčí dál a chopí se příležitosti k prozkoumávání lidské řeči. Řeč jako cosi pro člověka určujícího a definitivního, křehkého i zároveň drsného a bojujícího, neboť se tomuto ohledávání brání. Básník musí oplývat určitými nadschopnostmi, aby byl v tomto boji úspěšný. Podobně je to s Topinkovou inspirací v experimentální metafyzice *Le Grand Jeu*. Jejich metoda je zpočátku podobná Duchampově, začíná se opět narušením hranic těla. Přidává se maximální proměna smyslů. Na existenciální otázky o smyslu života a dění po smrti zná odpovědi jen poezie a jen básník o tom dokáže skrze verše promlouvat. Ovšem řeč se znovu brání svému užívání, vznik básně je bolestivý akt. Znovu se žádá oběť, neboť k zářečí vede spletitá cesta. *Le Grand Jeu* k tématu řeči, byť se ho Daumal dotýká v rámci hinduistického výkladu slov, jednotně nesměruje. Naopak pro Miloslava Topinka je určující.

Za Topinkovu jedinečnou poetiku, jež v sobě mísí jak prvky slovanské, tak francouzské, vděčíme Jindřichu Chalupckému a Věře Linhartové, jež se stali aktéry přenosu environmentální multidimenzionality a parasurrealismu do českého prostředí. Topinka přejímá zmiňované kulturní transfery a začleňuje je do své tvorby jako variace na možnosti rozšiřování lidského poznání. Tímto způsobem bychom mohli nahlédnout na další francouzské autory, jež Topinka jmenoval v úvodu své stati *Nalézt místo a formulí aneb Co pro mne znamená francouzská poesie* (TOPINKA 2018: s. 300–315) a opět nalézt jinou cestu, ale totožné téma – rozšiřování vědomí skrze poezii za účelem hlubšího smyslového poznání okolního světa. Nešlo nám však o to, udělat pouhý výčet Topinkových inspirací, ale o hlubší souvislosti, nalezení a analýzu jen několika významných stop. Francouzská poezie podle Topinky „probouzí nové, jiné vnímání a dotýká se zakázaných či neprozkoumaných oblastí, hranic prostoru, těla i řeči“ a tím nabízí širší a hlubší poznání světa, jež je Miloslavu Topinkovi vlastní (TOPINKA 2018: 301).

PRAMENY

DAUMAL, René

1996 *Černá poesie, bílá poesie* (Liberec: Dauphin)

GILBERT-LECOMTE, Roger

1996 *Škvíra* (Praha: Trigon)2006 *Život láska smrt prázdno a vítr* (Praha: Malvern)

TOPINKA, Miloslav

1969a *Kostrý prostoru*, údaje pro katalog přehlídky československého umění NOVÉ CESTY III, dostupné v archivu Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně1969b *Utopír* (Praha: Mladá fronta)1991 *Krysí hnízdo* (Praha: Mladá fronta)2002 *Trhlina* (Praha: Trigon)**LITERATURA**

DAUMAL, René

2010 „Síla slova v indické poetice“, in DAUMAL, René: *a mlčení rozhání temnoty* (Praha: Malvern), s. 81–103

GILBERT-LECOMTE, Roger

2017 „Proměny poezie“, in TOPINKA, Miloslav – ŠERÝ, Ladislav (eds.): *Le Grand Jeu. Vysoká hra* (Praha: Malvern), s. 58–80

CHALUPECKÝ, Jindřich

1968–1969 Korespondence, dostupná v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, Praha, fond J. Chalupického č. 605, karton k21

1998 *Úděl umělce. Duchampovské meditace* (Praha: Torst)

KOSKOVÁ, Helena

1996 *Hledání ztracené generace* (Jinočany: H&H)

LANGEROVÁ, Marie

1991 „Text-obydlí“, *Tvar*, roč. 2, č. 47, s. 6

LINHARTOVÁ, Věra

2010 „Wozu dichten?“, in LINHARTOVÁ, Věra: *Soustředné kruhy* (Praha: Torst), s. 323–329

NOVOTNÝ, Vladimír

1991 „Básník generace 1968“, in TOPINKA, Miloslav: *Krysí hnízdo* (Praha: Mladá fronta), s. 127–137

PEČINKOVÁ, Pavla

1998 „Doslov“, in CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce. Duchampovské meditace* (Praha: Torst), s. 410–427

PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav

2019 „Jak psát transkulturní dějiny?“, in PETRBOK, Václav – SMYČKA Václav – TUREK Matouš – FUTTERA Ladislav: *Jak psát transkulturní literární dějiny?* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 7–20

TOPINKA, Miloslav

2007a „/hadí kámen/ I“, in týž: *Hadí kámen. Eseje, články, skici 1966–2006* (Brno: Host), s. 7–18

2007b „/zkušenost proměny – rozrýhnutí prázdna/“, in týž: *Hadí kámen. Eseje, články, skici 1966–2006* (Brno: Host), s. 229–249

2017 „Ediční poznámka“, in TOPINKA, Miloslav – ŠERÝ, Ladislav (eds.): *Le Grand Jeu. Vysoká hra* (Praha: Malvern), s. 435–439

2018 „Nalézt místo a formuli aneb Co pro mne znamená francouzská poesie“, in MARÈS, Antoine – RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza: *Naše Francie. Francouzská poezie v českých překladech a ilustracích 20. století* (Praha: Památník národního písemnictví), s. 300–315

VAŇKOVÁ, Irena

2007 „Každým slovem mohu proměnit vše, čeho se dotknu...‘ Řeč a tělesnost v poezii (Nad texty Miloslava Topinky)“, in VAŇKOVÁ, Irena: *Nádoha plná řeči* (Praha: Karolinum), s. 263–282

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

HORÁK, Ondřej

2010 „Miloslav Topinka: O Věře Linhartové“, *Hospodářské noviny* [online]. 30. 12. 2010 [citováno 12. 9. 2022]. Dostupné z: <https://archiv.hn.cz/c1-49060300-o-vere-linhartove>

KOPÁČ, Radim

2019 „Eugen Brikcius uvádí: Díl první / Jindřich Chalupecký & Miloslav Topinka“, *Kulturní magazín UNI* [online]. č. 01/2019 [citováno 12. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/ruzne/eugen-brikcius-uvadi-dil-prvni-jindrich-chalupecky-miloslav-topinka>

Mgr. Markéta Polách Balonová, balonova.m@seznam.cz, Katedra české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita, Ostrava, Česká republika / Department of Czech Literature and Literary Criticism, Faculty of Arts, University of Ostrava, Ostrava, Czech Republic



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.