
HADÍ KÁMEN MILOSLAVA TOPINKY ANEB HLEDÁNÍ PROSTORU „ZA“

Topinka, Miloslav. 2023. *Hadí kámen: eseje, články, skici. 1966–2020*. Druhé, rozšířené vydání. Brno: Host.

RADEK CIMPRICH

Publikace *Hadí kámen* básníka a esejisty Miloslava Topinky představuje soubor různorodých textů, který byl poprvé vydán v roce 2007 v nakladatelství Host. Druhé rozšířené vydání publikované v roce 2023 původní verzi scelující Topinkovu metaliterární práci doplňuje o čtrnáct tematicky spřízněných textů, z nichž čtyři byly publikovány vůbec poprvé.⁽¹⁾ Kniha sestává z rozsáhlých esejů, článků, skic, glos o literatuře, autorských poznámek, dvou odpovědí na anketní otázky a jednoho rozhovoru rozdělených do šesti částí, které komplexně představují Topinkovo „esejistické“ dílo shrnující autorovy texty ze šedesátých (převážně ze *Sešitů pro českou literaturu a diskuzi* a *Orientace*) a devadesátých let a nové práce vzniklé až po uveřejnění prvního vydání. Jedná se o publikaci zabývající se širokou škálou komplikovaných otázek umění, na něž se Topinka nejenom s patřičným zaujetím snaží nalézt adekvátní odpovědi či možnosti řešení, ale prostřednictvím soustředěného zamýšlení otevírá nové hranice a obzory témat, která by se již mohla zdát definitivně zanalyzována či která se jeví neuchopitelně. Specifikem autorského stylu je silně obrazný jazyk, eliptické výpovědi, střídání krátkých a úderných tezí s analytičtějšími souvětími a také mísení vlastních poznatků s celou

1 Jedná se o texty „Český poetismus“, „O poezii /poznámky na okraj/“, „Za Rudolfem Němcem“ a „/Ještě k Vysoké hře/“.

řadou literárních odkazů a citací, které z publikace vytvářejí obsahově hutný text inklinující k opakovanému otevírání témat z různých perspektiv. Formou vyjádření i tematického vymezení jednotlivých textů tak lze konstatovat, že publikace představuje určité doplnění Topinkova básnického díla,⁽²⁾ zjednodušeně řečeno zachycování mentálních pochodů k procesu básnickovy autorské tvorby.

Jednotícím tématem většiny textů se pro Topinku stávají popisy hledání způsobů či možností zakoušení jen stěží definovatelného prostoru⁽³⁾ „za“, mimo hranice reálného vnímání světa a fyzického žití v něm, sféry určitého „bezčasí a bezprostředí“, která je navzdory své abstraktnosti neodmyslitelně spjata s bytím každé individuality, přestože se prvotně možná jeví jako neexistující, neuchopitelná, nepodstatná či nesmyslná. Topinka se s nejednoduchostí charakteristiky této reálný svět přesahující dimenze vypořádává různými cestami, především opakovanými opisy, obraznými podobnostvými, různorodými označeními a četnými odkazy na kanonické, i pro laického čtenáře zapomenuté autory, kteří si tento „problém“ kontaktu s neznámým uvědomovali prostřednictvím osobního života i umělecké tvorby.⁽⁴⁾ Prostor „za“ představuje místo, v němž se nachází veškerá podstata existence jako takové a jen „vidoucí“ je schopen do tohoto prostoru vstoupit, častokrát za cenu naprostého sebezničení. Dualitu a jistou nesourodost skutečnosti při jejím hledání a snaze o prolnutí obou sfér pak Topinka naznačuje pomocí trhliny, pukliny, průrvy, díky níž umělec dokáže, byť na malý okamžik, nahlédnout za onu hranici a zprostředkovat poznání skutečnosti prostřednictvím uměleckého záznamu. Aby tuto problematiku zachytil, věnuje se autorům, kteří obdobnou zkušenost „roztrýhnutí prázdna“ napříč stoletími intenzivně praktikovali nebo se v jejich geniálních dílech alespoň částečně odrážela. Dochází tak k přesouvání od sta-

2 *Utopír* (1969), *Krysí hnízdo* (1970, reedice 1991), *Trhlina* (2002) a *Probouzení* (2015).

3 Označení „prostor“ je v této souvislosti v obecném slova smyslu neadekvátní.

4 Topinka se vedle literatury intenzivně soustředí také na výtvarné umění a v jednom případě (článek o Janu Klusákovi) i na hudbu.

rověkých literatur (např. básník Milarepa, 11. stol.), přes renesanci (Danteho *Božská komedie*), romantismus (Novalis, Nerval, K. H. Mácha a další), modernu a avantgardu (T. S. Eliot) až k Topinkovým současníkům, povětšinou i blízkým přátelům (např. Věra Linhartová). Středobodem tohoto uvažování se však pro Topinku stává Jean Arthur Rimbaud, dále Velemir Chlebnikov, Vysoká hra v čele s Roge-rem Gilbert-Lecomtem a z výtvarníků především Josef Šíma.

Soubor esejů Topinka zahajuje obecnějším zamyšlením nad problematikou jazyka a řeči, kdy rozpracovává teze především o poezii, jež by měla být schopna (a jedná se o její hlavní úděl) zakoušet oblast určitého „zářečí“ („Slova poesie přicházejí ze zářečí. Verše ostré i mírné, zjhlé i drsné. A tak vstupuješ do zářečí, s hadím kame- nem v dlani, a vyrážíš klín klínem“; Topinka 2023, 31), a literární tvorba by se tak měla stát odhalováním „skutečné skutečnosti“, jejíž pozici sice Topinka nezasazuje mimo náš reálný svět, ale spíše píše o nutnosti pozměnit perspektivu, stát se v tomto směru „vidoucím“. Zjednodušeně se tak jedná o konstantní hledání hranic a mezi jazy- ka a jeho schopnosti unést tíhu, která je na něj při pravé básnické tvorbě kladena. Topinka zde nepřímo vytváří určité rozdělení bás- nické tvorby na poezii ve smyslu upřímného tvůrčího aktu ve snaze dosahovat podstaty „za“ a naopak literatury nekladoucí si tyto ná- roky a směřující spíše k přehnané estetčnosti, popřípadě k main- streamu. V návaznosti na to s odkazy na světové i české moderní i avantgardní autory charakterizuje pojem *bel canto* v české poezii, přičemž neskrytě přiznává, že mu nejde ani tak o přesné definování dlouhodobého trendu v literatuře, ale spíše o dotyk s tímto do jisté míry neadekvátním pojmem. Topinka *bel cantem* neurčitě vnímá ten- denci stylizace básnické tvorby ke zpěvnosti, „básnivosti“ či líbivosti, která se v české poezii historicky natolik ustálila, že atakuje i tvorbu uznávaných českých básníků, o nichž by se toto chtěné či nahodi- lé směřování nepředpokládalo. Dílčí analýzou básní Holana, Hory či Nezvala poukazuje na přítomnost banality, patosu či přehnané hry se slovem, jež poezii odklání od přirozeného záměru vyslovení skutečné

podstaty jazyka. Za osobnost par excellence v tomto směru pak považuje Františka Halase. První dvě eseje nesoucí název „Hadí kámen“ tak přinášejí vhled do dichotomie tvorby při dosahování absolutna (v této části je zmíněno pouze jednou), kdy je každý umělec permanentně konfrontován nejenom s reálnou neuchopitelností tohoto problému, ale také s vlastním vnímáním umění nebo vlivu literární tradice v nahlížení na poezii. Zatímco první část představuje teoretičtější výklad, druhá esej rozsáhleji pracuje s konkrétními ukázkami básnických textů.

Otázka poezie a řeči je dále rozpracována v souvislosti s básníky/básnířkami, jako jsou Milada Součková, Ivan Jelínek či František Lištopad, u nichž se Topinka zaměřuje jednak na jejich specifickou orientaci na slovo a jeho význam pro poezii vůbec a jednak na možný vliv emigrace na utváření částečně tematicky spojujících autorských poetik. Ať už česká literatura básníky schopné tvorby „právoplatné“ poezie v úplnosti měla, či nikoliv, Topinka se hledáním adekvátního slova zabývá i dále, kdy jej připodobňuje k rozevírání prázdna, okamžiku, v němž básník musí nahlédnout za horizont, vymanit se ze stereotypní pozice uprostřed vlastního života a díky tomu poznat skutečnost bez příkras. Na základě tohoto procesu, který skutečně dělá poezii poezií a z literatury se postupem času vytrácí, se Topinka domnívá, že poezie musí v následujících letech doznat patřičných změn, nebo dojde k naprosté ztrátě jejího smyslu („Jsme před totální proměnou, která se buďto uskuteční, nebo tohle všechno ztrácí smysl“; Topinka 2023, 49). Tvůrčí proměnou pak nemusí být pouze inklinace k výtvarnému umění či orientace na přehnané literární experimenty, ale propojení poezie se životem, oproti avantgardě však bez ideologických zatížení. Topinka sám však tuto proměnu nedokáže přesně předvídat či definovat a důraz klade na již zmíněný základní cíl poezie – skutečnost. Otázku po hledání prapodstaty a v té návaznosti nalezení jednoty existence následně propojuje s fyzikou či astrologií a poukazuje na fakt, že v lidském poznání nalezneme vždy jeden společný cíl, liší se pouze cesty, jimiž se k němu dosta-

neme. Cesta pak není rajským dotekem dokonalosti, ale může se též proměnit v hrůznou zkušenost, jež v případě poezie může zapříčinit i konec básnické tvorby. Jak ale Topinka již v úvodu prostřednictvím T. S. Eliota a dalších upozorňuje, součástí řeči je též mlčení, během něhož člověk nachází sebe sama („musí poesie část řeči převádět zpět, do krajiny mlčení“; Topinka 2023, 11). Jde o nutný akt, při němž jedinec opouští nehodnotné jistoty ve prospěch nejistot, v nichž se však nalézá vše.

Po převážně teoretickém úvodu do komplexní problematiky se Topinka začíná intenzivněji soustředit na konkrétní autory a jejich tvorbu v souvislosti se zářečím. Po krátkém uznání básnické tvorby Josefa Palivce se do centra pozornosti dostává Karel Hynek Mácha, jehož poezii Topinka uvozuje poznámkou o typickém nepochopení Máchova odkazu a vnímání *Máje*, především tedy laickou veřejností, jakožto pozitivního opěvování přírody. Tato úvodní zmínka je ideálně zvoleným vstupním argumentem následného uvažování nad Máchovou básnickou genialitou a nadčasovostí jeho poezie. V prolínání historických reálií, kdy je několikrát zmíněna Máchova tragická smrt, a analýzy a interpretace konkrétních textových pasáží, Topinka stvrzuje klíčovou roli romantismu pro vznik moderní poezie a neváhá Máchovu práci s básnickými tropy a figurami přirovnat k největším velikánům jeho i budoucí doby. Ne náhodou se přímo na Máchu zaměřují dva texty, z nichž druhý nese název „Mácha vidoucí“. Od romantismu se Topinka posouvá k moderní poezii, zaměřuje se například na Velemira Chlebnikova a jeho poezii zaumu, již vnímá jako další možnou fázi zakoušení zářečí, přičemž jej řadí mezi představitele té nejryzejší vnímavosti a básnické citlivosti vůči zachycení pravé podstaty bytí. Správně přitom zdůvodňuje, že Chlebnikov není prvním tvůrcem zaumného jazyka a v ruské literatuře nebyl v tomto vnímání umění zcela osamocený. Dalším z tematických okruhů se stává avantgarda, především tvorba Marcela Duchampa a vyzdvihování dadaismu, který je pro Topinku pravým pochopením funkce a smyslu umění. Ožehavá je v tomto směru rozsáhlá část textu, kdy se Topinka zpětně vyjadřuje k vlastnímu

tvrzení o tom, že Karel Teige nepochopil dadaismus. Přestože je jeho výklad argumentačně přesvědčivý a kvalitativně nosný, místy se vůči Teigemu vymezuje bez ohledu na možnost, že Teige dadaismus mohl v jeho základní myšlence dokonale chápat, ale pouze se s touto vizí neztotožňoval. Zamyšlení tak působí velmi jednostranně, jako by v umění existovala pouze jedna varianta tvůrčího pohledu a v případě jejího nerespektování je i ten nejerudovanější teoretik či nejgeniálnější umělec intelektuálně odsouzen.

Ve třetí části se Topinka od avantgardního umění částečně vzdaluje a časově se navrácí především k okruhu prokletých básníků. Rimbaudovská linie umělců, kteří ve své době (a možná i nyní) byli tzv. nezařaditelní, je představena na literárněhistorických „medailoncích“ jednotlivých autorů, které jsou však konstantně prokládány myšlenkovými přesahy o zakoušení transcendentálního prostoru mimo literaturu. Nejprve se pozornost soustředí na život a dílo Charlese Baudelaira, pozoruhodněji v tomto směru pak působí skici o Gérardu Nervalovi, jehož literatura a úzké sepětí s osobním životem, kdy se vlivem poezie takřka „vysnil do reality“, čímž se u něj projevila schizofrenie, nejsou v české literatuře reflektovány tolik jako v případě Baudelairových *Květů zla*. Dalším z autorů je Henri Michaux, nepřekvapivým středobodem Topinkových úvah se však stává Arthur Rimbaud, kterého zde autor, jak již bývá zvykem, přímo usouvztažňuje s problematikou vidoucnosti, přestože hned několikrát ozřejmuje, že první zmínka o tomto přesahu se objevuje již u Novalise. Rimbaudovy tvorby se Topinka dotýká napříč celou publikací a jeho podněty se překrývají, případně doplňují jeho již dřívější publikaci *Vedle mne jste všichni jenom básníci* (1995). Za zdůraznění stojí především text „In margine dopisů Vitálie Cuif-Rimbaudové“, v němž Topinka přibližuje často opomíjenou pozici Rimbaudovy matky, která přes omílané literárněhistorické zmínky o bigotním chování v Arthurově životě zastávala pozici neochvějně finanční i emocionální opory, která navzdory rozepřím a konfliktům trvala po celý básníkův život. V souvislosti s vnímáním Rimbauda jako geniálního autora, který ve vývoji literatury zanechal nesmazatelnou

stopu, se pak Topinka přese zřejmou a nezastřenou fascinaci jeho dílem zabývá otázkou, zda bylo Rimbaudovo umění někým skutečně a plnohodnotně pochopeno, nebo zda se při zmínkách o jeho nadčasovosti pouze stále dokola neopakují tytéž poznámky a jedná se spíše o pózu⁽⁵⁾ literárních badatelů. Rimbaudův vliv se odráží také v dalším pozoruhodném článku nazvaném „Heidegger a Rimbaud“, v němž francouzský básník představuje spíše jednotící téma kontaktu mezi Martinem Heideggerem a Paulem Celanem, autory, kteří vytvářejí nesusrodý kontrast mezi ovlivněním nacistickou ideologií a antisemitským traumatem, jež Topinka líčí s přesvědčivou dojemností.

Se stejným zájmem, kterým Topinka přistupuje k Rimbaudovi, je v následující části tematizovaná tvorba autorů z okruhu revue *Vysoká hra*. Inovativnost původních simplistů je představena v přímé návaznosti na literárněhistorický kontext, konkrétně na spor mezi Bretonovým surrealismem a avantgardním uvažováním skupiny. Topinka si také všímá neadekvátnosti pojmu *para-surrealisté*, který se s Vysokou hrou častokrát pojí. Značný prostor dostává oblast výtvarného umění v zastoupení Josefa Šímy, jehož propojení s *Le Grand Jeu* Topinka ozřejmuje ve vztahu s Richardem Weinerem, jehož život a tvorba je pro doplnění souvislostí přiblížena v závěru jednoho z textů pod označením *intermezzo* (Topinka 2023, 308). Kromě dalších literárněhistorických exkurzů (např. o Ivanu Blatném) pak dává Topinka detailně nahlédnout do způsobu své práce a mentality, kdy do publikace zařazuje své poznámky – přípravu k rozhovoru s Karlem Michlem. Myšlenkově i formálně nestrukturovaný text předchází samotnému rozhovoru, na čemž lze sledovat, jakými principy se Topinkovo uvažování řídí a jakými směry se ubírá.

Pátou část publikace tvoří šestice nově zařazených textů, jedná se tedy o nejvýraznější změnu oproti prvnímu vydání. Zatímco v předchozích kapitolách se umělecké eseje orientovaly převážně na poezii, v této části dostávají značnější prostor jiné formy umění, čímž se zvy-

5 Topinka pojem „póza“ přímo nepoužívá.

šuje i důraz na vizuální složku. Patrné je to již na prvním textu „Sedm“, ve kterém se Topinka zaobírá sedmi výtvarnými díly, popř. projekty, které doplňuje obrazovým materiálem a blíže je specifikuje. Vedle památek z období před naším letopočtem (Sedm kamenů, jeskynní malby v Lascaux) pak staví např. obraz *Poušť lásky s krystalickým pohledem* Josefa Šímy či *Krajinu s věčnem* Karla Malicha. Obzvláště pozoruhodně pak působí *Roden Crater* Jamese Turella, projekt vytvářející z vyhaslého kráteru přístupný výtvarný komplex. Orientace se následně přesouvá k hudbě, kdy je dříve tematizované zachycování skutečnosti „za“ představeno na tvorbě Jana Klusáka. Kapitulu dále doplňuje spíše básnický text na obdobné téma nazvaný „Nezbytnost proměny“, krátké Topinkovo povzdechnutí nad publikací *Nejlepší české básně 2010*, ve kterém upozorňuje na nevhodnost zvoleného názvu a problém s výběrem textů, kdy se jakožto editor tohoto úkolu zhostil společně s Jakubem Řehákem, a krátké odpovědi na dvě anketní otázky: „Má označení ‚spirituální poezie‘ (jasně vymezující) obsah? Co to je? Znamená to něco pro vás?“ (Topinka 2023, 443), a „Je pro vás podnětné a prospěšné vracet se k textům Bedřicha Fučíka?“ (ibid., 447).

Poslední část publikace nazvaná příznačně „Za“ se skládá z pěti nekrologů.⁶ Ve dvou případech se jedná o texty, které zazněly přímo během rozloučení se zesnulými („Za Petrem Kabešem“, „Za Rudolfem Němcem“). Topinka se zde dotýká myšlenky, s níž si implicitně pohrává již v dřívějších textech: zda smrt nemůže do jisté míry být definitivním překročením opakovaně zmiňované hranice skutečnosti. Obzvláště emotivně pak vyznívají především závěrečné řádky textu „Za Petrem Kabešem“, v nichž je ztráta bližního přirovnána k trhlíně přesahující sebevětší fyzicky představitelnou ránu („Minulý týden, pár dní po smrti Petra Kabeše, se v novinách objevila zpráva, že po loňském prosincovém zemětřesení v jihovýchodní Asii, nejsilnějším za posledních čtyřicet let, jež vyvolalo ničivou vlnu tsunami, se na

6 Nekrology obsahují Topinkovy vzpomínky na Ivana Divíše, Miloslava Žilinu, Jiřího Koláře, Petra Kabeše a Rudolfa Němce.

mořském dně vytvořila obrovská trhlina, dlouhá tisíc kilometrů. Jakoby jizva po této katastrofě. Když jsem to četl, první, co mě napadlo, že to musím říct Petrovi. Teprve pak jsem si uvědomil, že už tu není. Trhlina, jež po něm zůstává, je mnohem hlubší“; Topinka 2023, 468).

Napříč celou publikací Topinka při prozkoumávání komplikovaného terénu čtenáře seznamuje se základními body svého tvůrčího i badatelského myšlení a navozuje atmosféru nejistoty, jež umělec těší i svírá ve chvíli, kdy dosahuje intenzity zakoušených hranic a nepopsatelnosti viděného nacházejícího se za nimi. Lze vytknout, že Topinka bez ohledu na autora či literární dílo, které v tomto světle představuje, vždy dochází k téměř totožným závěrům – opakuje obdobné formulace o prázdnu, trhlině, hranicích a světě „za“ a vypomáhá si citacemi z děl výše zmíněných autorů. Fakt, že snaha dokonale popsat nepopsatelné pomocí esejů, článků a skic, nikoliv uměleckým dílem, selhává, v tomto směru není překvapivý ani nežádoucí, pokud však přemýšlení nad tématem až příliš často sklouzává k téměř totožným frázím a citátům, stává se z publikace soupis nesčetného množství variací nezodpovězeného téhož, které je sice pochopitelné, ale místy nadbytečné. Na druhou stranu je vhodné připomenout, že vyjma uměleckého zpracování není nejspíše jiné možnosti, jak toto komplikované téma alespoň částečně nastínit, a možná právě díky opakování podobných výroků, dílčí proměně jejich vyznění a střídání perspektiv se navozuje specifická atmosféra neuchopitelnosti.

Komplikovaně pak působí také „Poznámka k rozšířenému vydání“ textů Marie Langerové, v níž není přímo zmíněno ani naznačeno, jakým způsobem byly do druhého vydání nově zakomponované Topinkovy práce vybírány, popřípadě, zda texty vzniklé v rozmezí let 2007–2020 jsou v publikaci obsaženy kompletně, či nikoliv. Přesné odpovědi na tyto otázky tak můžeme pouze odhadovat z neurčitého tvrzení: „Kniha je nyní doplněna o texty, které vznikly až po vydání v roce 2007, ale i o starší články a poznámky, které tuto zkušenost [poesie, umění má smysl jen jako riziko, překračování hranic] potvrzují a zároveň ji otevírají v nových úhlech pohledu, a tedy i ve zpětných vazbách“ (Topinka

2023, 481). Je tak zřejmé, že přidané texty tematicky úzce souvisejí s Topinkovou základní myšlenkou o „rozrýhnutí prázdna“, zůstává však nejasné, jak toto kritérium obzvláště u tohoto jen stěží jednoznačně definovatelného tématu adekvátně uchopit. Konkrétnější informace nejsou čtenáři zprostředkovány ani v ediční poznámce, která vyjma doplnění o seznam nově zařazených textů a nepatrného rozšíření, zkrácení či přeformulování původních pasáží povětšinou doslovně kopíruje ediční poznámku z prvního vydání. Navzdory těmto nedostatkům se však jako nejzávažnější problém jeví nesplnění citační normy, ke kterému došlo i u prvního vydání. V případě Topinkových rozvětvených úvah využívajících značné množství citací, odkazů či aluzí je absence zdrojového materiálu v poznámce pod čarou skutečně tristní záležitostí. Problémem je však i chybějící poznámkový aparát. Více než pětisetstránková publikace s celkem padesáti svébytnými texty poznámku pod čarou obsahuje pouze dvakrát, a to navíc v souvislosti s „pouhým“ vysvětlováním informací z textu. Navzdory obsahově bohatým a umělecky koncipovaným textům tak čtenář nemá možnost dohledat, z jakých konkrétních děl a pasáží Topinka čerpá, a v případě, že detailně nezná kontext života a tvorby celé řady autorů, zvyšuje se riziko naprosté ztráty orientace v textu. S ohledem na Topinkův styl psaní je zapotřebí tento atribut zdůraznit, častokrát se totiž stává, že se autorské myšlenky mísí s tvrzeními jiných umělců, na něž se odkazuje, a vzniká tak zdánlivě nestrukturovaný celek různorodých tezí. Jako příklad uveďme alespoň jednu pasáž dokládající Topinkovo formální uspořádání textu („Za Petrem Kabešem“):

Okamžiky, kdy „mění propálenou sluneční pásku“ nebo zapisuje nebezpečné jevy: krupobití, námrazu, mrznoucí mlhu, spojenou prudkým zhoršením dovednosti. „Stále mlhavěji vidíme Arthura v Paříži, stále ostřeji Rimbauda v Harraru,“ vybírá Petr už v roce 1966 do *Sešitů* jeden z prvních záznamů z *Teorie spolehlivosti* Ivana Diviše. Zase to „rozcestí propasti“. „Před tatarem za tarem sníh a poušť,“ píše Petr Ivanovi do Mnichova na podzim

1969. „Obehnán deštěm jako ostnatým a ještě navíc slze.“ „Obehnán rosou jako ostrící.“

Ano, „tak chutná věčnost, v převisech“. „Hvězda snad – ta by mi přízniva byla, mléčná dráha ne,“ čteme v poslední vydané sbírce *Cash* (Topinka 2023, 467).

Pokud k tomuto přičteme nepochopitelné nezarovnání textů do bloku, které oproti prvnímu vydání vytváří o poznání nepřehlednější publikaci, působí *Hadí kámen* místy až zbytečně nepřístupně, což však nepochybně není chybou samotného Topinky, ale redakčního zpracování textů.

Navzdory zmíněným negativům musíme konstatovat, že druhé vydání *Hadího kamene* je stejně jako vydání první pozoruhodným literárním počinem, otevírajícím v českém prostředí stále dostatečně neprobádané téma. Zmíněný „dotyk“ význačných umělců s tajuplným prostorem za hranicemi běžného lidského chápání zde Topinka přibližuje s inspirující naléhavostí, jako by se v souvislosti s hledáním adekvátního uchopení literatury a umění obecně stávala dualita reálného světa a světa „za“ nevyhnutelným problémem současné doby. *Hadí kámen* nepředstavuje bezchybnou publikaci, ať už s ohledem na zmíněné formální nedostatky či variování obdobných sdělení, nabízí však v soudobé literatuře málo zastoupený jev soustředění na podstatu skutečného umění, jeho zkoumání, kladení neortodoxních otázek a snahu po nalezení nového básnického jazyka, který by jednou provždy vyřešil trvalé a nejspíše neřešitelné dilema neuchopitelnosti a nepřenositelnosti zážitku vidoucnosti, jež lze pouze individuálně prožít, nikoliv kompletně sdílet jakoukoliv uměleckou cestou. Veškeré výtky jsou tedy ve srovnání s odhalováním této problematiky druhoradé a Topinka zde stejně jako v mnoha svých předchozích publikacích i básnických sbírkách úspěšně rozšiřuje poznání rimbaudovské linie umělců. S ohledem na tento fakt tedy nelze než doufat, že texty podobného ražení budou na české literární scéně jen přibývat, ideálně však s propracovanější editorskou strategií.